

Der Bildhauer Edwin Scharff

(1887 - 1955)

Untersuchungen zu Leben und Werk
Mit einem Katalog der figürlichen Plastik

Dissertation
zur Erlangung des philosophischen Doktorgrades
am Fachbereich Historisch-Philologische Wissenschaften
der Georg August - Universität
zu Göttingen

vorgelegt
von

HELGA JÖRGENS-LENDRUM

aus
Wilhelmshaven

Göttingen
1994

Meinen Eltern, Laila und David

Berichterstatter: Professor Dr. phil. Karl Arndt

Mitberichterstatterin: Professorin Dr. phil. Antje Middeldorf Kosegarten

Tage der mündlichen Prüfungen: 18.12/21.12.1989

Inhalt

Dank	5
Einleitung	6
Vorbemerkungen	9
Biographie des Künstlers	11
Katalog	51
1. Figuren und Reliefs	51
2. Medaillen, Medaillons und Plaketten	258
Anhang	277
	279
1. Ausstellungsverzeichnis	
2. Gruppenausstellungen	279
Quellenverzeichnis	286
1. Archive, Bibliotheken, Museen	286
2. Quellen in Privatbesitz	287
Literaturverzeichnis	288
1. Illustrierte Bücher und Publikationen, an deren Gestaltung Edwin Scharff beteiligt war	288
2. Literatur zu Edwin Scharff und seinem figürlichen plastischen Werk	289
3. Allgemeine Literatur	305
Abbildungsnachweis	308
Abbildungen	309

Dank

Die vorliegende Untersuchung ist eine überarbeitete Fassung meiner Dissertation, die im Dezember 1989 von dem Fachbereich Historisch-Philologische Wissenschaften der Georg-August-Universität zu Göttingen angenommen wurde.

Während der Vorbereitungen wurde ich von vielen Personen unterstützt, die meinen ausdrücklichen Dank verdienen. An erster Stelle sei Herr Professor Dr. Karl Arndt genannt, denn er nahm nicht nur mein Thema begeistert an, sondern hat meine Arbeit mit großem Interesse verfolgt und mich mit hilfreicher und konstruktiver Kritik gefördert. Zudem hat er an den finanziellen Voraussetzungen zum Entstehen beigetragen, indem er sich für ein Stipendium der Graduiertenförderung einsetzte.

Frau Professorin Dr. Antje Middeldorf Kosegarten danke ich für die Übernahme des Korreferats.

Zu weiterem Dank fühle ich mich der Tochter des Künstlers, Frau Tetta Hirschfeld-Scharff, Zürich, dem Sohn, Herrn Peter Scharff, München, und seiner Frau Ingrid verpflichtet. Sie waren nicht nur zu langen, aufschlußreichen Gesprächen bereit und unterstützten mich bei der Sichtung der Kunstwerke und Fotos, sondern stellten mir darüberhinaus elementar wichtiges Quellen-, Literatur- und Fotomaterial zur Verfügung. Ohne ihre engagierte Hilfe wäre die Arbeit nicht möglich gewesen.

Ebenso danke ich allen privaten Sammlern sowie den Pfarrern der katholischen Kirchen: St. Konrad, Berlin-Falckenberg, St. Marien, Berlin-Karlshorst, St. Vinzenz, Düsseldorf, St. Joseph, Hamburg-Altona, St. Maria Himmelfahrt, Marienthal. Auch den Mitarbeitern der verschiedenen Museen im In- und Ausland, der Bibliotheken, Archive und Ämter, die mir mit Auskünften, Akten- und Fotomaterial persönlich oder brieflich geholfen haben, spreche ich meinen Dank aus. Dem Geschäftsführer des Edwin-Scharff-Hauses, Herrn Peter Schmid und seinen Mitarbeitern und Mitarbeiterinnen danke ich für Ihre Unterstützung und dafür, daß sie mir den Zugang zu den im Edwin-Scharff-Museum befindlichen Kunstwerken, Archivalien und Fotografien unkonventionell gestatteten.

Bedanken möchte ich mich sehr bei den Personen, die mich mit wertvollen Informationen, Hinweisen und Anregungen unterstützt haben: Herr James van Dyke, Evanston, Illinois, USA, Herr Karl-Heinz Engelin, Hamburg, Herr Fritz Fleer, Hamburg, Frau Felizitas Köster-Caspar und Herr Karl-Theodor Köster, Brannenburg (Inn), Herr Dr. Kurt Körber, Hamburg, Frau Angela Lammert, Berlin, Frau Dr. Barbara Lepper, Duisburg, Herr Karl-Heinz Meißner, München, dem ich u. a. die Kenntnis zahlreicher Kataloge von Ausstellungen, an denen Edwin Scharff bis 1932 teilnahm, verdanke, Herr Erich G. Ranfft, Leeds, Herr Dr. Horst Reber, Mainz, Herr Dr. Siegfried Salzmann, Bremen, Herr Manfred Sihle-Wissel, Brammer, Herr Professor Dr. Heinz Spielmann, Schleswig, Herrn Günther Staub, Friedrichshafen und Frau Dorothee Wallner, Hamburg.

Zu ihnen gehören auch meine Freunde und Kommilitonen, Susanne, Thomas, Inge und Matthias, auch ihnen sei an dieser Stelle herzlich gedankt.

Einen lieber Dank aussprechen möchte ich nicht zuletzt meinen Eltern, Laila und David sowie allen Freunden, die mit Verständnis und Aufmunterung das Entstehen meiner Dissertation begleitet haben.

Einleitung

In den zwanziger Jahren gehörte Edwin Scharff zu den bekanntesten figürlich arbeitenden Bildhauern Deutschlands. Seit seiner Verfolgung durch die Nationalsozialisten geriet er jedoch mehr und mehr in Vergessenheit. Dementsprechend umfaßt die Literatur zu Edwin Scharff fast nur kleinere Publikationen.

Die erste Monographie von Kurt Pfister erschien jedoch bereits 1920 als zehnter von sechzehn Bänden in der angesehenen Reihe *Junge Kunst* im Verlag von Klinkhardt und Biermann, Leipzig, in der Expressionisten und Fauvisten, wie etwa Karl Schmidt-Rottluff, Max Pechstein, Paula Modersohn-Becker, Paul Klee, Bernhard Hoetger, Maurice de Vlaminck und André Derain, um nur einige zu nennen, der Öffentlichkeit vorgestellt wurden.¹ Das Buch gibt eine gute Übersicht über das Frühwerk Scharffs. Es umfaßt neben einem einleitenden Text des Autors eine Stellungnahme Scharff "über das künstlerische Schaffen", eine Autobiographie sowie 33 Abbildungen von Plastiken, Gemälden und Zeichnungen und Druckgraphik, darunter sieben Plastiken, die von den Nationalsozialisten konfisziert wurden, bzw. im Zweiten Weltkrieg zerstört worden sind. Somit bilden nicht nur die Texte des Künstlers, sondern auch besonders die Illustrationen wertvolles, teils unwiederbringliches Quellenmaterial.

Im Jahre 1947 konzentrierten sich zwei Veröffentlichungen auf Aspekte seines zeichnerischen Werkes: Rolf Italiaanders *Edwin*

*Scharff. 29 Zeichnungen: Pferde und Reiter*² und Klaus Leonhardis *Edwin Scharff: Biblische Themen*³. Erst 1966, nach dem Tod des Künstlers, erschien im Hamburger Claassen Verlag eine Bildmonographie mit einer Einleitung von Gottfried Sello, die sich um die Darstellung des vielfältigen Werkes als Ganzem im Überblick bemühte. Es war von dem Verleger Eugen Claassen und Edwin Scharff in gemeinsamer Arbeit detailliert vorbereitet worden.⁴

Zwanzig Jahre später, 1976, wurde im Verlag Hans Christians, ebenfalls Hamburg, in der Reihe *Hamburger Künstlermonographien* als Band 4 das Buch *Edwin Scharff und seine Schüler* herausgegeben. Es enthielt u. a. einen Auszug aus Scharffs Eröffnungsrede zu der Plastikausstellung der Berliner Sezession 1929, *Über moderne Plastik*, und einen einleitenden Text von Heinz Spielmann. Einen Einblick in Scharffs Lehrmethoden geben der Aufsatz des Bildhauers und ehemaligen Scharff-Schülers, Jörn Pfab, sowie die Wiedergabe von Scharffs Korrekturanmerkungen, die die Bildhauerin Ursula Querner während seines Unterrichts notiert hatte. Die Arbeit in der Bronze gießerei der Landeskunstschule in Hamburg stellte Fritz Fler lebendig dar. Christian-Adolf Isermeyer und Ernst Holzinger trugen Aufsätze zu Hermann Blumenthal und Hans Mettel, die beide bei Scharff in Berlin studiert hatten, bei.⁵

Nachdem am 7. April 1978 in Neu-Ulm das Edwin-Scharff-Museum eröffnet worden war, erschien im folgenden Jahr der von Barbara Treu-Oertel und Erwin Treu bearbeitete Katalog der im

² Reimbek o. J. [1947].

³ Hamburg 1947.

⁴ Sello 1966 (siehe Literaturverzeichnis), S. 5. Der Verleger Eugen Claassen war nur wenige Wochen vor Edwin Scharff verstorben (ebd.), und Scharff hat dessen Totenmaske abgenommen.

⁵ Siehe Scharff u. a. 1976 im Literaturverzeichnis; darin: Edwin Scharff: *Über moderne Plastik*, S. 7; Heinz Spielmann: *Edwin Scharff und die Folgen*, S. 8-14; Fritz Fler: *Das kurze glückliche Leben der Bronzegießerei in der Landeskunstschule Hamburg*, S. 15f.; Jörn Pfab: *Scharffs Wechselbäder*, S. 17-18; *Korrekturanmerkungen von Edwin Scharff*, notiert von Ursula Querner, S. 19-24; Christian-Adolf Isermeyer: *Hermann Blumenthal - Großer Sinnerer*, S. 24-28; Ernst Holzinger: *Mein Freund Hans Mettel*, geschrieben 1968, S. 28f.

¹ Bei den anderen Bänden handelt es sich um: Bd. 1: Georg Biermann: *Max Pechstein*; Bd. 2: C. E. Uphoff: *Paula Becker-Modersohn*; Bd. 3: Ders.: *Bernhard Hoetger*; Bd. 4: Lothar Brieger: *Ludwig Meidner*; Bd. 5: Theodor Däubler: *César Klein*; Bd. 6: Joachim Kirchner: *Franz Heckendorf*; Bd. 7: Wilhelm Hausenstein: *Rudolf Großmann*; Bd. 8: Karl Schwarz: *Hugo Krays*; Bd. 9: Ernst Cohn-Wiener: *Willy Jacckel*; Bd. 11: Daniel Henry: *Maurice de Vlaminck*; Bd. 12: Will Frieß: *Wilhelm Morgner*; Bd. 13: H. v. Wedderkop: *Paul Klee*; Bd. 14: Leopold Zahn: *Joseph Ebers*; Bd. 15: Daniel Henry: *André Derain*; Bd. 16: Wilhelm Valentiner: *Schmidt-Rottluff*

Museum befindlichen plastischen Werke, in dem jedes aufgeführte Werk auch abgebildet ist.⁶

Anlässlich der Retrospektiv-Ausstellung zum 100. Geburtstag des Künstlers im Jahre 1987 wurde ein ebenfalls seinem gesamten Schaffen gewidmeter Katalog publiziert. Er enthält u. a. neben mehreren Äußerungen von Edwin Scharff aus der Zeit von 1919 bis in die fünfziger Jahre zum künstlerischen Schaffen, Aufsätze von Gottfried Sello über *Edwin Scharff*, *Hans von Marées und die Tradition des Arkadischen*, Siegfried Salzmann: *Edwin Scharff und der Kubismus*, einer Auswahl von Texten, die die kunsthistorische Beurteilung seines Werkes zwischen 1914 und 1962 widerspiegeln, sowie einer Einführung und einer Biographie von der Verfasserin. Das Buch bildet die bislang umfangreichste Veröffentlichung über Edwin Scharff.

Die vorliegende Arbeit konzentriert sich auf das figurlich-plastische Oeuvre als dem wichtigsten Teil im Lebenswerk dieses vielseitigen Künstlers, das im folgenden kurz skizziert werden soll.

Als Maler und Graphiker an der Kunstgewerbeschule und der Akademie der bildenden Künste in München ausgebildet, wandte er sich nach den ersten Modellerversuchen im Jahre 1906, ab 1912 verstärkt der Bildhauerei zu. Obgleich er als Plastiker Autodidakt war, brachte er es auf diesem Gebiet rasch zur Meisterschaft und gehörte bis Anfang der zwanziger Jahre zur künstlerischen Avantgarde. Inspiriert vom kubistischen Formengut entwickelte er eine eigene, der Konzentration von Flächen und Volumina zur Steigerung des Ausdrucks gewidmete künstlerische Sprache. In dieser Zeit gehörte seine Kunst in den Kreis des Expressionismus.

Bis 1919 hielten sich in seinem Schaffen Malerei und Bildhauerei in etwa die Waage. Dann trat jedoch das Malen zugunsten des Modellierens vollständig in den Hintergrund.

In den zwanziger bis vierziger Jahren fanden zunehmend realistische Züge Einzug in sein Werk, wobei der immense Druck, den die Nationalsozialisten seit 1933 auf ihn - bis hin zum totalen Arbeitsverbot - ausübten und die dadurch bedingten engen Möglichkeiten des künstlerischen

Ausdrucks sicherlich auch eine Rolle spielten. Unter der Nationalsozialistischen Herrschaft wurden 48 Werke konfisziert, während des Zweiten Weltkrieges zahlreiche Plastiken zerstört, darunter die Hauptwerke seiner frühen Schaffensphase, einige der wichtigsten Plastiken der zwanziger Jahre sowie fast das gesamte zwischen 1934 bis 1944 entstandene Schaffen.

Nach 1945 suchte Scharff zum Teil an seine Kunst der späten zwanziger und frühen dreißiger Jahre anzuknüpfen und in einigen Fällen die Verluste auszugleichen. Dies geschah allerdings mit neuen Ausdrucksmitteln, wobei der die Formen unter Beibehaltung des organischen Grundgefüges in gesteigerter Form stilisierte und konzentrierte.

Neben seinem Interesse für die menschliche Figur, die im Mittelpunkt seiner gesamten Arbeit stand, galt sein Augenmerk der Porträtkunst. Als einer der wenigen Bildhauer unseres Jahrhunderts, die sich intensiv mit dem Bildnis beschäftigten, machte sich Scharff auch auf diesem Gebiet einen Namen. Er schuf eine Großzahl von Bildnisköpfen und Büsten, von denen an dieser Stelle lediglich die Porträts der Schauspielerin und Ehefrau Scharffs, Helene Ritscher, der Schauspielerin Anni Mewes, die von Heinrich Mann, Lovis Corinth, Max Liebermann, den Kunsthistorikern August L. Mayer und Heinrich Wölfflin, dem Reichskanzler Hindenburg sowie dem Kardinal Clemens Graf von Galen genannt seien.

Als weitere wichtige Themen in seinem Oeuvre seien die Darstellungen von Pferden, bzw. Reitern und Pferden genannt, die mehr noch als in seinem plastischen Werk in seinen Zeichnungen zum Tragen kamen.

Scharffs außerordentlich umfangreiches zeichnerisches und druckgraphisches Lebenswerk umfaßt über 8.000 Blätter. Bei den Zeichnungen handelt es sich überwiegend um Skizzen und Studien, die im Zusammenhang mit Plastiken, Gemälden und Druckgraphiken entstanden. Doch lassen sich auch zahlreiche sogenannte "freie" Zeichnungen, also Arbeiten, die von seinem Schaffen auf anderen Gebieten unabhängig sind, finden. Zur Vorbereitung seiner Porträts hat Scharff allerdings kaum auf dieses Medium zurückgegriffen; er modellierte die Bildnisse direkt nach der Person.

⁶ Edwin Scharff, 21. März 1887 - 18. Mai 1955, Katalog 1: Die plastischen Werke, Stadt Neu-Ulm, Edwin-Scharff-Museum, Neu-Ulm 1979.

Ursprünglich war in dieser Untersuchung geplant, das gesamte plastische Werk des Künstlers - die Figuren und die Porträts - zu behandeln. Somit wurden die Bildnisse auch in die Materialsammlung mit eingeschlossen. Im Laufe der Niederschrift stellte sich allerdings heraus, daß der vorgesehene Umfang den Rahmen einer Dissertation sprengen würde. Deshalb wurde die Untersuchung schließlich auf die figürlichen Bildwerke beschränkt. Dabei galten meine Bemühungen der Erschließung aller figürlichen Plastiken und Skulpturen Scharffs durch die Zusammenstellung eines möglichst vollständigen Werkkataloges. Darin wird über die Auflistung hinaus jedes Werk oder jede Werkgruppe von einem erläuternden Text begleitet.

Edwin Scharff bereitete fast alle Skulpturen durch viele Zeichnungen vor, deren Zahl pro Werkzusammenhang nicht selten gegen hundert tendiert. Aufgrund dieser Materialfülle und der Tatsache, daß das zeichnerische OEuvre noch nicht vollständig aufgearbeitet ist, wurde im Rahmen des Kataloges weitgehend auf die Berücksichtigung der Zeichnungen verzichtet.

Da das bewegte Leben Edwin Scharffs bislang noch nicht eingehend untersucht worden ist, bildet die Biographie des Bildhauers, die ich mit Hilfe des mir zugänglichen Materials zu erstellen suchte, einen weiteren Schwerpunkt meiner Untersuchungen. In diesem Zusammenhang steht auch das um Vollständigkeit bemühte Ausstellungsverzeichnis.

Vorbemerkungen

Zum Katalog

Die Abfolge der Kunstwerke erfolgt in chronologischer Ordnung. Deshalb erscheinen die Modelle vor der ausgeführten Fassung. Gleiche Fassungen eines Werkes, die sich lediglich durch das Material unterscheiden, weisen neben einer gemeinsamen Katalognummer eine zusätzliche arabische Zählung auf.

Exemplare aus dem gleichen Material sind darüberhinaus durch alphabetische Reihung kenntlich gemacht. Dabei wurde die zeitliche Abfolge der Entstehung, soweit bekannt, berücksichtigt.

Besteht ein Werk aus zwei Teilen, die auch für sich als Kunstwerk gelten können, so sind die Teile zusätzlich mit römischen Zahlen gekennzeichnet.

Sofern die Werke bereits Titel besaßen, wurden diese beibehalten. Ist ein Werk unter verschiedenen Titeln bekannt geworden, so wurde der früheste, oder der zu Lebzeiten des Künstlers aufgetauchte Titel an erster Stelle genannt, alle weiteren Titel sind in Klammern aufgeführt. War kein Titel bekannt, erfolgte die (beschreibende) Betitelung durch die Verfasserin.

Die Maße sind in der Reihenfolge: Höhe, Breite, Tiefe angegeben. Bei den Rundplastiken wurde die jeweils größte Ausdehnung, bei den Reliefs die linke und untere Seite gemessen. Die Vermessung erfolgte in den meisten Fällen durch die Verfasserin. Bei einigen Werken fehlen Maß- oder sonstige Angaben. Sie konnten trotz mehrmaliger Versuche bisher nicht ermittelt werden.

Kataloge von Ausstellungen, in denen das jeweilige Werk gezeigt wurde, ergeben sich aus der Nennung der Katalognummer in der Rubrik *Ausst.* (Ausstellungen). Wurde das Werk in einem Ausstellungskatalog zitiert, ohne in der Ausstellung gezeigt worden zu sein, läßt sich der Katalog in der Spalte *Lit.* (Literatur) finden; dort sind auch die Sammlungskataloge verzeichnet.

Zum Ausstellungsverzeichnis

Das Ausstellungsverzeichnis gliedert sich in zwei Teile: den *Einzelausstellungen*, die Scharff gewidmet waren, und den *Gruppenausstellungen*, in denen Werken von ihm zu sehen waren. Das Verzeichnis bezieht sich auf das gesamte Schaffen des Künstlers, nicht nur auf sein plastisches Werk, und es wurde eine mögliche Vollständigkeit angestrebt.

Zu den Quellen

Die folgenden Archive sind mit abgekürztem Namen aufgeführt:

AdKB: *Archiv der Preußischen Akademie der Künste, Akademie der Künste*, Berlin.

BHSLA: *Bayerisches Hauptstaatsarchiv*, München.

NWHSAD: *Nordrhein-Westfälisches Hauptstaatsarchiv*, Düsseldorf.

SLAD: *Stadtlarchiv Düsseldorf*.

Im Quellenverzeichnis sind die Archive, Bibliotheken und Museen, die die von mir benutzten schriftlichen Quellen besitzen, in örtlicher Reihenfolge aufgelistet. Quellen aus Privatbesitz wurden gesondert zusammengefaßt.

Zur Literatur

Die benutzte Literatur ist abgekürzt unter Nennung des Namens des Verfassers oder des Herausgebers und des Erscheinungsjahres zitiert. Periodika werden mit Namen und Erscheinungsjahr genannt; Ausstellungskataloge als *Kat.-Ausst.*, Sammlungskataloge als *Kat.-Slg.* plus Erscheinungsort und -Jahr gekennzeichnet.

Sind zwei Kataloge mit derselben Orts- und Jahresangabe erschienen, so wurde ihnen jeweils eine römische I, bzw. II oder ein anderes Attribut beigegeben. Die Kürzel werden im Literaturverzeichnis aufgelöst.

Um eine möglichst leichte Benutzung des Literaturverzeichnisses zu gewährleisten, wurde es in drei Unterabteilungen aufgeteilt. Das Verzeichnis: *Illustrierte Bücher und Publikationen, an deren Gestaltung Edwin Scharff beteiligt war* gibt die genannten Veröffentlichungen in chronologischer Reihenfolge wieder. Den Hauptschwerpunkt bilden je-

doch das Verzeichnis der *Literatur zu Edwin Scharff und seinem figürlichen plastischen Werk*, in dem auch die illustrierten Bücher noch einmal mit aufgeführt sind, und das der sich nicht auf Scharff beziehenden *Allgemeinen Literatur*, die zusammen alle Angaben enthalten.

Seitenangabe plus v. verso
Vs.: Vorderseite

Abkürzungen

Folgende Abkürzungen wurden benutzt:

- Abb.: Abbildung
- Anm.: Anmerkung
- Ausst.: Ausstellung/en
- bearb.: bearbeitet
- Bd.: Band
- Ders.: Derselbe
- Dies.: Dieselbe
- ebd.: ebendort
- f.: und die folgende Seite
- ff: und die folgenden Seiten
- Hrsg.: Herausgeber
- hrsg.: herausgegeben
- Inv.-Nr.: Inventarnummer
- Kat.-Aukt.: Auktionskatalog
- Kat.-Ausst.: Ausstellungskatalog
- Kat.-Nr.: Katalognummer
- Kat.-Slg.: Sammlungskatalog
- bez.: bezeichnet
- l.: links
- Lit.: Literatur
- M.: Mitte
- Monogr.: Monogramm
- Nachlaß-Nr.: Nummer in den 1955 von der Tochter und dem Sohn des Künstlers erstellten Bestandslisten der im Nachlaß befindlichen Werke des Künstlers
- o.: oben
- o. J.: ohne Jahr
- o. Kat.-Nr.: ohne Katalognummer
- o. O.: ohne Ort
- o. S.: ohne Seite
- r.: rechts
- Seitenangabe plus r: recto
- Rs.: Rückseite
- rücks.: rückseitig
- S.: Seite
- Sp.: Spalte
- u.: unten

Biographie des Künstlers

1887

Am 21. März wurde Edwin Paul Scharff in Neu-Ulm, im ehemaligen Schulhaus in der Ludwigstr. 47 geboren. Sein Vater, der Stadtsekretär Franz Xaver Scharff⁸, stammte aus einer alten Bamberger Handwerkerfamilie⁹. Nach dem Tod seiner ersten Frau, mit der er fünf Kinder hatte¹⁰, heiratete er Emma Bäuerle, die Tochter eines Verlegers und Buchhändlers in Rottenburg am Neckar¹¹. Beide Eltern des Künstlers waren katholisch. Edwin war das älteste von vier Kindern¹² und wuchs in eher ärmlichen Verhältnissen auf. Bereits als Kind malte und zeichnete er viel.¹³ Von klein auf liebte er den Umgang mit "Pferden und Reitern auf der dem Elternhaus benachbarten Reitbahn der Kgl. Bayerischen Chevaulegers"¹⁴, deren Kaserne sich auf dem Gelände des heutigen Edwin-Scharff-Hauses in der Silberstraße befanden¹⁵.

⁷ Nach freundlicher Angabe des Neu-Ulmer Standesbeamten.

⁸ Franz Xaver Scharff, geb. am 4. Juni 1841 in Bamberg, gest. am 19. Mai 1925 in Eichstätt. Dort befindet sich sein ursprünglich von Edwin Scharff gestaltetes Grabmal (siehe Kat.-Nr. 287). Er war Stadtsekretär (Scharff 1920, S. 10), bzw. Obermagistratssekretär (Anschrift auf einer Postkarte von Edwin Scharff an seinen Vater vom 31.2.1903, Privatbesitz).

⁹ Sello 1956, S. 163.

¹⁰ Nach freundlicher Angabe von Herrn Peter Scharff, München.

¹¹ Diese Auskunft verdanke ich Herrn Günther Staub, Friedrichshafen. Emma Scharff, geb. Bäuerle, geb. am 26. März 1853 in Rottenburg am Neckar, gest. am 14. August 1926 in Berlin-Lönkwitz (Bleistiftzeichnung von Edwin Scharff; Porträt der Mutter, "gezeichnet am 15. August 1926", Erbengemeinschaft Scharff).

¹² Nach einem Foto der vier Kinder (Kat.-Ausst. Neu-Ulm u. a. 1987/88, S. 13). Seine Geschwister waren Oskar, Gisela und Alfred Scharff.

¹³ Scharff 1920, S. 10, notierte in seiner Autobiographie anekdotenhaft: "Meine Mutter erzählt, daß, als ich noch nicht sprechen konnte, immer schon nach Ababi und Bei (Papier und Bleistift) verlangte. [...] Von der Schule nach Hause, die Bücher und Hefte blieben unberührt, wurde nur gezeichnet und gemalt."

¹⁴ Sello 1956, S. 163.

¹⁵ Ohm, 1.3.1986.

Bezeichnend für den späteren Künstler ist die Tatsache, daß er sich schon früh von der kleinstädtischen Enge der Garnisonsstadt Neu-Ulm abwandte. So fand der 33jährige in seiner Autobiographie nur abschätzigste Worte für seine Heimatstadt:

"Neu-Ulm ist ein in den siebziger Jahren gebautes elendes Nest, in dessen Mitte eine riesige Kaserne wie ein fürchterliches Gefängnis liegt. Zur Verschönerung der Stadt tragen eins der bekannten hübschen Kriegerdenkmale und zwei dazu passende Kirchen bei. Die Bevölkerung bestand, wie ich sie in meiner frühen Jugend erlebte, aus Soldaten und Spießern."¹⁶

Sein Interesse galt stattdessen der am anderen Donau-Ufer gelegenen Stadt Ulm, die, wie er meinte, "zwar auch viele Kasernen und schlechte Denkmäler aus großer Zeit" aufwies, die aber in den Bauwerken des Münsters und des Rathauses für ihn den "freien hohen" Geist "der Gotik" verkörperten. Oft hatte er "als Kind durch die Dachluke" seines Vaterhauses "dies wundersame Bild staunend geschaut".¹⁷

1902

Nach Abschluß der Realschule begann der 15jährige, gegen den Willen seines Vaters, jedoch unterstützt von seiner verständigen Mutter, die als Reisebegleiterin einer reichen Amerikanerin die Welt kennengelernt und so ihren Horizont erweitert

¹⁶ Scharff 1920, S. 10.

¹⁷ Ebd. Damals wohnte er in dem Haus Gartenstr. 2, Ecke Karlstraße, das seine Eltern im Jahre 1890 erworben hatten (Ohm, 8.3.1986). Ohm schreibt weiter: "Möglich war der Blick auf die ehem. Freie Reichsstadt, weil das Kolonnenhaus der Neu-Ulmer Sanitäter direkt gegenüber noch nicht errichtet war und auch die Friedenstraße noch viele Baulücken aufwies." Das Gebäude ist ebd. abgebildet. In der Bildunterschrift heißt es u. a.: "Unsere Aufnahme zeigt das Haus Gartenstr. 2 im Jahre 1931. Es gehörte unterdessen dem Schmiedemeister August Welte, dessen Frau Therese im Erdgeschoß einen Kolonialwarenladen betrieb. Am Sonntag, 4. März 1942 fiel das Gebäude den Bomben des 2. Weltkrieges zum Opfer." In der der Verfasserin vorliegenden Fotokopie, überreicht durch: August Welte, Neu-Ulm, ist die Jahreszahl "1945" handschriftlich korrigiert: "1945".

hatte,¹⁸ an der Kunstgewerbeschule in München¹⁹ zu studieren. Die Ausbildung bestand in Naturzeichnen²⁰, Gebrauchsgraphik und Architekturstudium²¹. Wie oberflächlich und unbefriedigend der Unterricht für Scharff war, drückt seine ironische Bemerkung aus dem Jahre 1920 aus: "Die Korrektur des Lehrers für Aktzeichnen bestand in wenig Reden und wenig Zeigen, aber umso mehr in Schnupfen"²². Lediglich einer seiner dortigen Lehrer, Maximilian Dasio, fand in der Literatur über Edwin Scharff namentliche Erwähnung.²³

Während seiner Studienzeit schloß sich Scharff der Kunstgewerbeschüler-Vereinigung *Jungkunst* an. Davon zeugt ein Entwurf, den er wohl für ein Ausstellungsplakat der Gruppe anfertigte.²⁴ In dieser Zeit entstanden seine ersten Radierungen.²⁵

1904

Am 30. April, im Alter von siebzehn Jahren, wurde Scharff in die Kgl. Akademie der bildenden Künste in München aufgenommen.²⁶ Dort studierte er die ersten drei²⁷ von insgesamt sieben Semestern²⁸ in

¹⁸ Nach freundlicher Auskunft von Herrn Peter Scharff, München.

¹⁹ In Scharffs Autobiographie heißt es über seine Mutter: "Meine Mutter aber, die sich allein um die Psyche ihrer Kinder sorgte, uns zu verstehen suchte, war immer auf meiner Seite, obwohl sie sich über die Tragweite des Entschlusses Sorgen machte", und von ihrem Mann "deswegen manches auszustehen" hatte (Scharff, 1920, S. 11). In seiner Autobiographie (ebd.) gab er lediglich an, daß er 1902 an die Kunstgewerbeschule in München und 1904 an die dortige Akademie ging. Da er im Sommersemester 1904 an der Akademie immatrikuliert wurde, ist anzunehmen, daß er bis dahin an der Kunstgewerbeschule studiert hatte.

²⁰ Vgl. Scharff 1920, S. 11.

²¹ Sello 1956, S. 163.

²² Scharff 1920, S. 11.

²³ Vgl. Foitzick 1913, o. S.

²⁴ Kat.-Ausst. Neu-Ulm u. a. 1987/88, Kat.-Nr. 104.

²⁵ Ansichtskarte Edwin Scharffs, München, an seinen Vater, Neu-Ulm, vom 31.1.1903: "Übersende dir bald meine neueste Radierung" (Privatbesitz).

²⁶ Eintrag im Matrikelbuch: "NR. 2789, Scharff, Edwin; Geburtsort und Stand der Eltern: Neuulm, Bayern, Obersekretär, kath.; Alter: 17; Kunstfach: Hackl; Tag der Aufnahme: 1904 April 30 (Grundbuch der Studierenden der Kgl. Akademie der bildenden Künste, Archiv der Hochschule für bildende Künste, München).

²⁷BHSLA, Az.: Mk 14156, Nr. 15496.

der Zeichenklasse von Professor Gabriel von Hackl²⁹, der seit dem Sommersemester 1890 an der Akademie lehrte³⁰, danach in der Malklasse von Ludwig von Herterich. Im Sommersemester 1904 unterrichtete von Hackl achtzehn Zeichen-, aber keine Malschüler.³¹ Im folgenden Wintersemester umfaßte seine Zeichenklasse einundzwanzig Schüler.³²

Im Juli unternahm Scharff eine Reise nach Urfeld am Walchensee, einen Ort, der durch seine landschaftlich reizvolle Lage seit dem frühen 19. Jahrhundert immer wieder Maler angezogen hatte.³³

Im November wurde Scharff ein Schulgeldstipendium für zwei Jahre gewährt, eine Unterstützung, die bei der großen Zahl seiner Geschwister und dem bescheidenen Einkommen seines Vaters zur Gewährleistung seines Studiums notwendig war.³⁴

1905

Scharff studierte nun in der Malklasse Ludwig von Herterichs, der im Januar 1899 als Professor an die Akademie berufen worden war.³⁵ Nachdem er sich um ein akademisches Stipendium für das Studienjahr 1905/6 beworben hatte, wurde er im November 1905 als neunter von zwölf Schülern dem Kgl. Staatsministerium des Inneren für Kirchen- und Schulangelegenheiten³⁶ für ein Staatsstipendium von 270 Mark vorgeschlagen. Die Akademie hatte damals die Möglichkeit, Studierende für zwei Gruppen von Stipendien zu empfehlen: Neben dem genannten Staatsstipendium gab es noch das mit 360 Mark dotierte "sogenannte Landtags-Stipendium", das für das Studienjahr

²⁸ Die Semesterzahl ist angegeben in einem handgeschriebenen Lebenslauf des Gefreiten Edwin Scharff, 1916, Privatbesitz.

²⁹ Vgl. Anm. 26.

³⁰ BHSLA, Az.: Mk 14112, Nr. 7.

³¹ BHSLA, Az.: Mk 14151, Bd. I, Nr. 12494.

³² Ebd.

³³ Siehe Kat.-Ausst. Regensburg 1986, S. 14–20. Zeugnis von dieser Reise legt ein am 16.7.1904 entstandenes Aquarell, das Urfeld und den Walchensee zeigt, ab (Erbengemeinschaft Scharff, Inv.-Nr.1996).

³⁴ Postkarte Scharffs an seinen Vater, Poststempel der Ankunft der Karte in Neu-Ulm: 10. Nov. 1904: "... Schulgeld durchgegangen auf 2 Jahre", Privatbesitz.

³⁵ BHSLA, Az.: Mk 14112, Nr. 19.

³⁶ Schreiben der Akademie an das genannte Ministerium vom 20.11.1905, BHSLA, Az.: Mk 14174, Bd. IV, Nr. 1597.

1905/6 an zwei Bildhauer vergeben wurde.³⁷ Aufgrund der sehr guten Beurteilung seiner Leistungen durch Herterich³⁸ erhielt Scharff das Staatsstipendium.³⁹

In diesem Jahr nahm Edwin Scharff an dem Preisausschreiben der Hof-Pianofortefabrik Rud. Ibach Sohn zur "Erlangung eines künstlerischen Inserat-Klischees" teil.⁴⁰ Sein streng klassizistischer, aber auch pathetischer Entwurf zeigt eine: mit einer Girlande geschmückten Flügel in Frontalansicht auf einer Bühne. Scharff erhielt zwar den dritten Preis, doch wurde sein Vorschlag nicht angekauft. Am erfolgreichsten war der Entwurf des Kölners Otto Feldmann. Sein in einer schlichten, großflächigen Komposition gehaltener Vorschlag im Stil der Plakate Toulouse-Lautreacs entsprach am ehesten dem damaligen Zeitgeschmack.

1906

Im Sommer reiste Scharff mit einem Freund, dem Maler Joseph Frey⁴¹, nach Italien, wobei ihnen Florenz als Ziel vor Augen stand. Sie wanderten "vom Züricher See aus zu Fuß" über die Alpen, und da ihnen die Straße "zu schön und zu breit", also nicht abenteuerlich genug erschien, wählten sie eine schmalere Route über die Berge. Dabei gerieten sie, nachdem sie sich "verstiegen hatten", "in der Tödikette" sogar in Lebensgefahr. Nach drei Wochen erreichten sie den Splügenpaß⁴² und wanderten "den herrlichen Weg zum Comer See hinunter"⁴³. Die Reise führte die beiden bis Mailand, wo

Scharff sich "wie ein Kreuzfahrer in Bethlehem"⁴⁴ fühlte, so sehr war er von der Architektur und Kunst jener Stadt beeindruckt. Dabei "gefielen" ihm "die Fresken von Luini"⁴⁵ am besten. Da ihm allerdings dort das Geld ausging, erreichte er Florenz nicht mehr, sondern war gezwungen, nach München zurückzukehren⁴⁶. Wohl ausgelöst durch diese Reise, entstand in ihm der starke Wunsch⁴⁷, Rom zu besuchen, den er im folgenden Jahr verwirklichen sollte.

In dieser Zeit begann sich seine künstlerische Aktivität von der Arbeit in der Akademie zu entfernen. Zwar erschien er "zum Schein" noch immer regelmäßig an den Korrekturtagen zum Unterricht, doch galt seine Konzentration den zuhause gemalten Bildern, den "Kompositionen - wie man damals verächtlich alles nannte, was nicht, wie der Zufall es gibt, nach der Natur gemalt war"⁴⁸. Dieser Ausspruch macht deutlich, daß er gegen die Widerstände seiner Umgebung bemüht war, einer eigenen Kunst nachzugehen, in dem klaren Bewußtsein, daß seine privaten Werke von den konservativen Professoren der Akademie abgelehnt werden würden. Vielleicht lag in dieser Entwicklung der Grund für die folgende Weigerung seiner Lehrer, ihn für das Staatsstipendium für das Studienjahr 1906/7 zu benennen. Begründet wurde die Ablehnung damit, daß Scharff den von ihm "erwarteten Leistungen nicht völlig"⁴⁹ genügt hätte. Dies geschah, obgleich Herterich Edwin Scharffs Fleiß, seine Begabung und seine Fortschritte erneut mit "eins" bewertet hatte.⁵⁰

Da Scharff "bei der großen Zahl unversorgter Geschwister größtenteils auf eigenen Erwerb angewiesen"⁵¹ war, wandte er sich hilfesuchend an seinen "Onkel"⁵², den in Karlsruhe ansässigen Landtagsabgeordneten Julius Kirsner. Dieser großzügige

³⁷ Ebd.

³⁸ Herterichs Bewertung lautete: "Fleiß: eins, Begabung: eins, Fortschritte: eins" (BHSLA. Az.: Mk 14174. Bd. IV. Nr. 1597).

³⁹ Schreiben der Akademie an das genannte Ministerium vom 20.11.1905. BHSLA. Az.: Mk 14174. Bd. IV. Nr. 1597. Zu dieser Zeit lebte Scharff in schwierigen finanziellen Verhältnissen: Sein Vater, der bereits im Ruhestand weilte, besaß kein Vermögen und hatte nur ein Einkommen von 2.800 Mark. Von diesem Betrag mußte er zumindest die Kinder aus seiner zweiten Ehe versorgen, denn die Zahl seiner unversorgten Geschwister wurde mit "6" angegeben. Ebd., Nr. 3729. Nr. 9150.

⁴⁰ Deutsche Kunst und Dekoration 1905. S. 580 mit Abb.

⁴¹ Ansichtskarte von Scharff und "Jos. Frey". Basel. an Oskar Scharff, vom 6.8.1906. Privatbesitz.

⁴² Ansichtskarte Scharffs an Oskar Scharff. Poststempel: "Splügen. 29.8.1906". Privatbesitz.

⁴³ Scharff 1920. S. 11.

⁴⁴ Ebd.

⁴⁵ Ebd. Von Bernardino Luini stammen Fresken in S. Maria della Passione, 1507. Mailand.

⁴⁶ Ebd., S. 11f. mit Schilderung der näheren Umstände der Rückreise.

⁴⁷ Ebd., S. 12.

⁴⁸ Ebd.

⁴⁹ Schreiben der Akademie an das Innenministerium vom 26.11.1906. BHSLA. Az.: Mk 14174. Nr. 1734.

⁵⁰ Ebd., Nr. 2. Nr. 27384.

⁵¹ Ebd.

⁵² Scharff 1920. S. 13.

Verwandte unterstützte ihn und sein Kunstschaffen finanziell für drei Jahre, von Oktober 1906 bis Oktober 1909.⁵³

In dieses Jahr fiel Scharffs erster Versuch⁵⁴, plastisch zu arbeiten und es entstand die *Männliche Figur* (Kat.-Nr. 1). Doch beließ er es für die nächsten sechs Jahre bei diesem Anfang.

Ebenfalls zum ersten Mal tauchte auf einer Studie dreier sitzender männlicher Aktfiguren⁵⁵ das von ihm sein Leben lang benutzte ligierte Monogramm "ES" auf. Bis dahin hatte er seine Arbeiten entweder mit vollem Namen oder mit "Ed. Scharff" signiert. Zwar läßt sich bis hin zum Spätwerk der ganze Namenszug als Signatur (besonders auf den Zeichnungen und graphischen Blättern) finden, die Kurzform des Vornamens verlor sich dagegen vollständig.

1907

Während seiner Studienzeit fertigte Scharff in der Alten Pinakothek "Kopien und Skizzen nach Rubens, Tizian und Ribera" und Dürer an.⁵⁶

⁵³ Auf diesen Umstand ging Scharff in seiner Autobiographie (Scharff 1920, S. 13) nur sehr verkürzt ein. "Ein Onkel in Karlsruhe gab mir eine größere Summe, so daß ich mit Sparsamkeit ein Jahr auskommen konnte", schrieb er in Bezug auf das Jahr 1908. Den wahren Sachverhalt der dreijährigen Unterstützung ersieht man aus der Korrespondenz Edwin Scharffs, die er an Julius Kirsner richtete, und aus den Überweisungsbelegen. In den Briefen stellte Scharff seine finanzielle Not offen dar und bat um finanzielle Unterstützung, oft auch zweckgebunden, in Zusammenhang mit der Erstellung von Kunstwerken oder deren Ausstellung. Die Korrespondenz befindet sich heute im Edwin-Scharff-Museum in Neu-Ulm (Geschenk von Frau Hoepfner, Karlsruhe, 1988, in Zusammenhang mit dem Ankauf des Gemäldes *Brücke von Toledo*, 1907). Scharff sprach Kirsner darin mit "Herr Vetter" an; doch scheint es sich bei diesem um einen Cousin seiner Mutter gehandelt zu haben, denn Emma Scharffs Onkel mütterlicherseits, Ludwig Kirsner, 1811–1876, Abgeordneter des Deutschen Reichstages und Präsident der II. Badischen Kammer (nach freundlicher Angabe von Herrn Günther Staub, Friedrichshafen), war wohl der Vater von Scharffs Vätern gewesen.

⁵⁴ Scharff 1920, S. 13; siehe Kat.-Nr. 1.

⁵⁵ Erbengemeinschaft Scharff.

⁵⁶ Edwin Scharff: Kurzer Bericht über meinen künstlerischen Werdegang, 1937. Typoskript, Privatbesitz. Er kopierte auch ein *Selbstbildnis* und das *Bildnis Oswald Krells* von Albrecht Dürer (E. Scharff, München, an J. Kirsner, Karlsruhe, vom 9.3.1907, Neu-Ulm, Edwin-Scharff-Museum). Im Jahre 1907

Neben zwei anderen Studenten bewarb er sich um das "italienische Reisestipendium für 1907" des Bayerischen Staates.⁵⁷ In der Sitzung des Lehrerkollegiums der Akademie vom 9. Juli 1907 wurde jedoch mehrheitlich beschlossen, beim Staatsministerium des Inneren für Kirchen- und Schulangelegenheiten die Verleihung des gesamten Stipendiums an Edwin Scharff zu beantragen.⁵⁸ Man lobte seine "vielfältigen Studien und Entwürfe", in denen die Majorität des Kollegiums ein "starkes und frisches Talent erblickte, welches jede Förderung verdiene"; zudem bescheinigte man ihm "die erforderliche Reife", um "aus einer Studienreise nach Italien großen Nutzen zu ziehen".⁵⁹ Als weiterer Förderungsgrund galt seine schlechte finanzielle Lage.⁶⁰

Zwar hatte sich die Mehrheit der Professoren-schaft letztendlich für Scharff ausgesprochen, doch scheint der Widerspruch der konservativ orientierten Lehrer gegen diese Entscheidung erheblich gewesen zu sein.⁶¹ Es war dem Einsatz Ludwig von Herterichs zu verdanken, daß Scharff das Stipendium dennoch zugesprochen wurde.⁶² Gegen den Wunsch Edwin Scharffs, das Reisegeld für einen Romaufenthalt zu nutzen, erteilte ihm Herterich die Aufgabe, nach Madrid zu reisen, um dort Velázquez zu studieren.⁶³

Ende September fuhr er zunächst über Straßburg⁶⁴ nach Paris⁶⁵. Dort wollte er "im Louvre ei-

gab Kirsner bei Scharff eine nicht näher benannte Kopie nach Tizian in Auftrag (ebd.).

⁵⁷ BHSLA, Az.: Mk 14156, Bd. I, Nr. 15496.

⁵⁸ Ebd.

⁵⁹ Ebd.

⁶⁰ Ebd.

⁶¹ Siehe Poitzik 1913: "1907 bekam er trotz starken Widerspruchs der konservativen Elemente des italienische Reisestipendium des bayerischen Staates, das ihn über Paris nach Spanien und Italien führte."

⁶² Scharff 1920, S. 12. Das Stipendium wurde Scharff am 20. Juli 1907 durch Prinz Luitpold verliehen (BHSLA, Az.: Mk 14156, Bd. I, Nr. 15496).

⁶³ Scharff 1920, S. 12.

⁶⁴ Aus Straßburg schrieb Scharff am 29.9.1907 je eine Ansichtskarte an seine Mutter und an seinen Bruder Oskar, Privatbesitz.

⁶⁵ Er kam am 1. Oktober in Paris an; Ansichtskarte an Oskar Scharff vom 2.10.1907: "Bin seit Montag hier.", Privatbesitz. Nach Grotefend 1982 fiel der 2.10.1907 auf einen Dienstag.

nige Bilder [...] skizzieren⁶⁶. Da diese nicht im Nachlaß erhalten sind, ist es nicht gewiß, ob sie je ausgeführt wurden. Es ist durchaus möglich, daß er sie, entweder in Paris oder später in München, verkaufte, um sich seinen Lebensunterhalt zu verdienen, denn er hatte Julius Kirsner angeboten, für ihn im Louvre oder im Prado Gemälde zu kopieren.⁶⁷

Nach einer gewissen Eingewöhnungszeit⁶⁸ fühlte er sich in der französischen Hauptstadt recht wohl⁶⁹. Aus der Tatsache, daß er seinem Bruder Oskar eine Ansichtskarte mit einer Abbildung von Auguste Rodins *Denker* schickte⁷⁰, läßt sich eine erste Beschäftigung mit dessen Werk ablesen. Zudem sah er während dieses Parisaufenthaltes "zum erstmal Bilder von Cézanne, Matisse und anderen Modernen"⁷¹.

In Paris traf er zwei weitere, nicht näher benannte "Herterich-Schüler", von denen einer gerade aus Madrid kam.⁷² Dieser Umstand spiegelt zum einen die starke Anziehungskraft, die Paris, als der Metropole der damaligen künstlerischen Avantgarde, auf die jungen deutschen Künstler ausble, wider. Zum anderen wird deutlich, daß das

Studium von Velázquez' Gemälden in Spanien wohl zu Herterichs Unterrichtskonzept gehörte.

Anfang November reiste Scharff weiter nach Madrid⁷³. Zwar ging er dort "fleißig in den Prado, kam aber selten bis zu Velázquez", da ihn die in ihrer freien Malweise und individuellen Formensprache wie modern wirkende Bilder von El Greco "mehr fesselten".⁷⁴ So kopierte er die Schlüsselszene von El Grecos Gemälde *Taufe Christi*, 1596, wobei seine Kopie eher einer expressionistischen Interpretation gleichkommt.⁷⁵ Seine Vorliebe für El Greco stieß bei den anderen deutschen, Velázquez verehrenden Malern auf Unverständnis.⁷⁶

Zur Vorlage in der Münchner Akademie schuf er Kopien der Bildnisse *Don Juan de Austria*, 1632/33, und *Philipp IV.*, 1652/53, von Velázquez.⁷⁷

Im November verbrachte er mit einem anderen Herterich-Schüler, der schon seit längerer Zeit in Madrid weilte, zehn Tage in Toledo.⁷⁸ Dort malte er mehrere Stadtansichten und das Bild *Brücke von Toledo*⁷⁹. Danach reiste er nach Granada.⁸⁰ Von der Alhambra tief beeindruckt, schrieb er an seinen Bruder Oskar:

"L. Bruder / Man kann sich in den Reproduktionen keinen Begriff von der Schönheit dieses Baues machen. Er ist ganz kolossal

⁶⁶ Ebd.

⁶⁷ Brief Scharffs. München, an Kirsner vom 16.9.1907. Neu-Ulm, Edwin-Scharff-Museum.

⁶⁸ Zu Beginn seines Aufenthaltes in Paris war Scharff sich nicht sicher, ob es ihm dort gefiele oder nicht, zumal ihm die französische Sprache Schwierigkeiten bereitete. Auf der in Anm. 58 genannten Ansichtskarte schrieb er: "Mit der Sprache ist es eine verdammte Sache / habe mich schon grün und blau geärgert [...]".

⁶⁹ Ansichtskarte an Emma Scharff vom 8.10.1907: "Gefällt mir hier jetzt schon gut". Ansichtskarte an Oskar Scharff vom 9.10.1907: "[...] geht jetzt schon besser!". beide Privatbesitz.

⁷⁰ Die Plastik war auf der Place du Panthéon aufgestellt. Leider ging Scharff weder auf dieser, noch auf anderen Ansichtskarten (soweit ich sie habe lesen dürfen) auf die Abbildungen ein. Doch zeigt die Auswahl der Ansichten, was ihn angesprochen hat.

⁷¹ Scharff 1920, S. 12. Diese Aussage könnte sich im Hinblick auf Cézanne auf dessen Retrospektiv-Ausstellung: *Rétrospective d'oeuvres de Paul Cézanne* im Salon d'Automne, Paris 1907, beziehen.

⁷² Ansichtskarte Scharffs an seine Schwester Gisela Scharff vom 16.10.1907, Privatbesitz. Aus ihr geht hervor, daß Scharff erwartete, von dem aus Madrid kommenden Kommilitonen Ratschläge für seinen bevorstehenden dortigen Aufenthalt zu bekommen.

⁷³ Am 6.11.1907 berichtete Scharff seinem Bruder Oskar, daß er am Vortage bei einem großen Stierkampf gewesen war, der ihn außerordentlich beeindruckt hatte: "[...] Pabelhaft!!!!". Privatbesitz.

⁷⁴ Scharff 1920, S. 12.

⁷⁵ Abb. in Kat.-Ausst. Neu-Ulm u. a. 1987/88, S. 151.

⁷⁶ Zu den Kopien vgl. Kat.-Ausst. Neu-Ulm u. a. 1987/88, Kat.-Nr. 84 und S. 54.

⁷⁷ Ebd.

⁷⁸ Ansichtskarte an Oskar Scharff mit Poststempel: "Toledo, 17. Nov. 07"; "Bin heute in Toledo". Am 27.11.1907 war Scharff wohl wieder in Madrid, denn auf einer Ansichtskarte aus Toledo an Oskar Scharff vom 21.11.1907 heißt es: "[...] bin am 27. wieder in Madrid", beide Karten Privatbesitz. Anhand der Datierung auf den Karten läßt sich feststellen, daß Scharffs Aussage in seiner Biographie (Scharff 1920, S. 12), er sei "nach zwei Monaten" in Madrid "nach Toledo" gegangen, so nicht stimmt. Es ist allerdings richtig, daß er insgesamt etwa zwei Monate in Spanien verbrachte.

⁷⁹ Neu-Ulm, Edwin-Scharff-Museum.

⁸⁰ Auf einer Ansichtskarte aus Madrid schrieb Scharff am 10.12.1907 an Oskar Scharff: "[...] am 20. Dz fahre ich nach Granada [...]". Privatbesitz.

„großartig, er ist wohl das schönste, was ich auf der ganzen Reise zu sehen bekomme [...]“⁸¹.

Wieder zurück in Madrid, machte er einen Tagesausflug nach Córdoba und besuchte die dortige Kathedrale, die ursprünglich als maurische Moschee erbaut worden war.⁸²

1908

Am 1. Januar verließ Edwin Scharff Madrid und fuhr über Barcelona⁸³ und Verona zurück nach München.⁸⁴

Anfang März reiste er „endlich“ für etwa einen Monat nach Rom.⁸⁵ Die Stadt wirkte zunächst auf ihn wie „ein zweites Paris“⁸⁶. Besonders die Sixtinische Kapelle beeindruckte ihn sehr. Zwar entstanden nur wenige Zeichnungen nach dortigen Motiven von Michelangelo, doch hat ihn dieses Erlebnis zu zahlreichen Zeichnungen, Gouachen⁸⁷ und auch zu Gemälden⁸⁸ angeregt.

Anfang April verließ er Rom und fuhr über Orvieto nach Florenz.⁸⁹ In Orvieto besichtigte er den Dom und ließ sich von den Fresken Luca Signorellis begeistern. Wie tief dieser Eindruck war, läßt sich ermesen, wenn man bedenkt, daß ein gewisser Einfluß noch in einer Darstellung auf der *Marienhilfer Kirchentür* (Kat.-Nr. 247.2), also noch im Spätwerk des Künstlers, erkennbar ist.⁹⁰ In

Florenz faszinierte ihn am meisten die Kunst Michelangelos und Donatellos, was auf eine eindeutige, intensive Auseinandersetzung Scharffs nun nicht mit Malerei, sondern mit Plastik und Skulptur hinweist. Diese Tatsache ist insofern von Bedeutung, als er damals noch ausschließlich Maler war⁹¹, und sie auf seine spätere Arbeit als Bildhauer verweist. Sein Aufenthalt in Florenz dauerte vermutlich bis Ende April.⁹²

Wieder zurück in München, legte er dem Professoren-Kollegium der Kunstakademie die während seiner beiden Studienreisen entstandenen Zeichnungen und Bilder vor. Die konservative „Direktion der Akademie“⁹³ war jedoch mit den Ergebnissen so unzufrieden, daß sie ihm vorhielt, die Stipendiumssumme in Höhe von 2.400 Mark sei angesichts seiner Leistungen „zum Fenster hinausgeschmissen.“⁹⁴ Die vernichtende Kritik gipfelte, nach Scharff, in der Bemerkung, „mit dem Resultat dieser Studienreise würde“ er „nicht einmal zur Aufnahmeprüfung zugelassen werden“⁹⁵. Vielleicht aufgrund dieses Urteils, mehr jedoch vor dem Hintergrund seines Einsatzes für eine radikale Hochschulreform im Jahre 1919 (s. u.), schilderte er seine Ausbildung an der Akademie 1920 mit spitzer Feder, wobei er die Lehrmethoden seiner beiden Professoren folgendermaßen kommentierte:

„1904 ging ich auf die Akademie, da wurde mit Kohle ordentlich herumgerußt, was man zeichnen nannte. In der Malschule in einer Art

⁸¹ Ansichtskarte aus Granada an Oskar Scharff vom 26.12.1907, Privatbesitz.

⁸² Zwei Ansichtskarten an Oskar Scharff vom 28.12.1907, die eine Außen- und eine Innenansicht der Kathedrale von Córdoba zeigen, Privatbesitz.

⁸³ Ansichtskarte aus Madrid an Oskar Scharff vom 31.12.1907: „Letzter Gruß aus Spanien [...] fahre morgen abends (7 Uhr) nach Barcelona“, Privatbesitz.

⁸⁴ Ansichtskarte aus Verona an Oskar Scharff vom 4.1.1908: „[...] bin auf 2 Nächte hier / Sonntag früh München“ (nach Grotefeld 1982 = 6.1.1907), Privatbesitz.

⁸⁵ Scharff 1920, S. 12. Scharff kam nicht „1908 Ende Februar“, wie er in Scharff 1920, S. 12, angab, sondern bereits am 6.3.1908 in Rom an; siehe Ansichtskarte aus Rom an Oskar Scharff vom 6.3.1908: „Roma, 6. März 1908. Bin heut mittag hier angekommen [...]“, Privatbesitz.

⁸⁶ Ebd. und Scharff 1920, S. 12.

⁸⁷ Siehe etwa Kat.-Ausst. Neu-Ulm u. a. 1987/88, Kat.-Nr. 112.

⁸⁸ Ebd., Kat.-Nr. 86, 88 und 91.

⁸⁹ Ansichtskarte aus Orvieto an Gisela Scharff vom 6.4.1908.

⁹⁰ Scharff 1920, S. 12.

⁹¹ In Scharff 1920, S. 12 schreibt er über seinen Italieneraufenthalt: „[...] Dort sperrte ich einen Monat lang in der Sixtinischen Kapelle Maul und Augen auf. In Orvieto ging es mir mit Signorelli, in Florenz mit Michelangelo und Donatello ebenso, alles andere sah ich eigentlich gar nicht so recht.“

⁹² Ansichtskarte aus Orvieto an Oskar Scharff vom 6.4.1908: „[...] Ich glaube dass ich bis 25 od 26 Ap schon in München bin“, Privatbesitz. In Scharff 1920, S. 12, gab er allerdings als Zeitpunkt seiner Rückkehr nach München „Ende Mai“ an. Da jener Aufsatz mehr als zehn Jahre nach seiner Italienreise verfaßt worden war, dürften solche Ungenauigkeiten verständlich sein.

⁹³ Scharff 1920, S. 12.

⁹⁴ Ebd.

⁹⁵ Scharff 1920, S. 13.

Schlangentechnik, von oben bis unten möglichst in einem Pinselzug, ein Akt heruntergemalt.⁹⁶

Da Scharff im Frühjahr 1908 sein Studium ohnehin als abgeschlossen betrachtete, wobei die beiden Reisen nach Spanien und Italien sozusagen den Abschluß bildeten, ließ er sich durch die herbe Kritik der Professoren nicht entmutigen. Nachdem er in der Frühjahrs-Ausstellung der Münchener *Secession* drei Gemälde spanischer Landschaften ausgestellt hatte⁹⁷, reichte er selbstbewußt "einige der spanischen Landschaften" für die "Internationale Kunstausstellung des Vereins bildender Künstler Münchens *Secession*" ein, von denen das Gemälde *Brücke von Toledo* an einem günstigen Platz in der Ausstellung gezeigt wurde.⁹⁸ Es bedeutete für Scharff einen guten Erfolg, so früh an einer internationalen Schau beteiligt zu sein, in der Maler wie Lovis Corinth, Scharffs Lehrer Ludwig von Herterich, Paul Klee, Carl Larsson, Walter Leistikow, Emil Orlik und Franz von Stuck sowie Bildhauer wie Karl Albiker, Hermann Hahn und Auguste Rodin mit Werken vertreten waren.⁹⁹ Sein Bild wurde sogar in den Münchener Neuesten Nachrichten¹⁰⁰ lobend erwähnt.

Zahlreiche Bilder aus Spanien stellte Scharff im Münchner Kunstverein aus. Dazu kommentierte Fritz von Ostini im Juli:

"Als hochbegabter und anscheinend origineller Künstler stellt sich Edwin Scharff mit figürlichen spanischen Impressionen, Stiergefechts- und Tintgeltanzszenen, Bettlern und Majas, sowie mit einigen Architekturen und Landschaften vor. Delikat in der Farbe ist alles, ja die figürlichen Sachen haben zum Teil in ihrem Kolorit den feinsten Reiz japanischer Holzschnitte - aber mehr der ungetrübten Freude hat man schließlich doch an den Stadtbildern, der großen Ansicht von Toledo (?), dem Bild mit der Brücke u.s.w., die leichtzügig, kurz prachtvolle Gestik."¹⁰¹

Aufgrund der finanziellen Unterstützung durch Julius Kirsner war Edwin Scharff nach dem Reisestipendium in der Lage, freiberuflich zu malen. Er "arbeitete nun von früh morgens bis spät in die Nacht, das ganze Elend der Akademie vergessend", und war bemüht, "zu verlernen, was" er "dort unfreiwillig gelernt" hatte.¹⁰² Scharff wandte sich also gegen die traditionelle Künstlerausbildung und trachtete danach, etwas Neues, Eigenständiges zu schaffen. Wohl unter dem Einfluß seiner Eindrücke in Italien arbeitete er hauptsächlich an Tempera-Entwürfen für Fresken, die jedoch nicht zur Ausführung gelangten. Aus Unzufriedenheit zerstörte er vieles wieder.¹⁰³

1909

Die Zeit zwischen 1909 und 1911 charakterisierte der Künstler selbst als "arbeitsreiche, aber sonst böse Jahre", denn er mußte hart um seine Kunst ringen.¹⁰⁴ Wie schwer es für ihn war, drückt sich in der Feststellung: "Die künstlerische Not war fürchterlich"¹⁰⁵ in ergreifender Weise aus. Seine selbstkritische Haltung ließ ihn "fast alles früher oder später wieder zerstören"¹⁰⁶. Vermutlich weil er

⁹⁶ Ebd., S.11.

⁹⁷ Kat.-Ausst. München 1908, I. Kat.-Nr. 138, 139, je: *Toledo*. Tempera; Brief Scharffs, München, an J. Kirsner vom 12.6.1908 (Neu-Ulm, Edwin-Scharff-Museum): "Im Frühjahr hatte ich zum erstenmal mich an der Kunstausstellung der Secession beteiligt, mit zwei Landschaften aus meiner spanischen Studienreise, der bedeutendste Kunstkritiker Münchens F. v. Ostini bezeichnete dieselben in den Münch. N. Nachrichten als brilliant."

⁹⁸ Scharff 1920, S. 13; der Gebrauch des Plurals: "einige der spanischen Landschaften [...], wo sie aufgenommen und gut gehängt wurden", vermittelt den Eindruck, daß mehrere Bilder von Scharff in der Ausstellung gezeigt worden wären. Laut Ausstellungskatalog (Kat.-Ausst. München 1908, II. Kat.-Nr. 106) war jedoch nur das eine Gemälde von ihm zu sehen. Es befindet sich jetzt im Edwin-Scharff-Museum in Neu-Ulm.

⁹⁹ Siehe Kat.-Ausst. München 1908, II.

¹⁰⁰ "Von deutschen Landschaftern ist noch Edwin Scharff (München) zu erwähnen, mit seiner mächtigen Studie nach einer Brücke bei Toledo", in: Die Ausstellung der Secession, II. Münchener Neueste Nachrichten vom 20.7.1908.

¹⁰¹ von Ostini 1908; auch Sello 1950, S. 163, wies auf diese Ausstellungsbeteiligung hin. Da die zeitgenössischen Akten des Vereins im Zweiten Weltkrieg vernichtet wurden, und kein Katalog zu einer solchen Ausstellung nachgewiesen werden konnte, war es nicht möglich, genauere Angaben zu Scharffs Beteiligung zu erhalten.

¹⁰² Scharff 1920, S. 13.

¹⁰³ Schmidt 1927/28, S. 433.

¹⁰⁴ Scharff 1920, S. 13.

¹⁰⁵ Ebd.

¹⁰⁶ Ebd.

verzweifelt einen neuen künstlerischen Weg suchte, begann er zwischen 1909 und 1911 wieder zu modellieren¹⁰⁷, doch sind keine plastischen Arbeiten aus dieser Zeit erhalten; möglicherweise haben auch diese Werke seinem kritischen Auge nicht standgehalten.

Mit der Zeit fand er jedoch die ihm gemäße Ausdrucksweise, geriet mit sich selbst in Einklang und gelangte zu der selbstbewußten Einstellung, er könne seine Bilder nun "sehen lassen"¹⁰⁸.

Scharff versuchte, sich mit Auftragswerke, bei denen er sich allerdings nach den Wünschen und dem Geschmack seiner Auftraggeber zu richten hatte, seine Lebensunterhalt zu verdienen, doch war dieses Einkommen so spärlich, daß er auch weiterhin von der Unterstützung durch Julius Kirsner abhängig blieb, den er in offenen und ergreifenden Briefen um Hilfe bat.¹⁰⁹ Zwar hatte er damals noch keine freien Gemälde auf dem Kunstmarkt verkaufen können, doch scheinen bis 1920 seine frühen Bilder recht gefragt gewesen zu sein, befanden sich doch, nach Scharffs eigener Aussage, bis dahin "fast alle in Privatbesitz"¹¹⁰.

In diesem Jahr entstand sein erster radierter Zyklus *Träume*¹¹¹, der stilistisch an Max Klinger

orientiert war.¹¹² Die Entwürfe zu dieser Folge reichen bis in das Jahr 1905 zurück.¹¹³

1910

Scharff nahm mit dem Tempera-Gemälde: *Drei Akte* an der Ausstellung des *Deutschen Künstlerbundes* in Darmstadt¹¹⁴ und in München mit einer nicht näher erläuterten Arbeit: *Frühling* an der Internationalen Ausstellung der Münchener *Secession*¹¹⁵ und mit dem Gemälde: *S. Sebastian* an der zweiten Ausstellung der *Neuen Künstlervereinigung München* in der Modernen Galerie Thannhauser¹¹⁶ teil.

dort mit folgenden Angaben: "Edwin Scharff: Opus I. Träume. Zyklus von 9 Originalradierungen 1909. Ausgabe von 25 nummerierten und signierten Abzügen von den unverstählten Kupferplatten auf Chinapapier. Blattgröße: 470 x 620 mm. Graphik-Verlag Bonn - München, gedruckt im Oktober 1909 bei H. Wetteroth, München, unter der Leitung des Künstlers." Vom 18. April bis Anfang Mai 1911 ausgestellt in der Kunsthandlung W. Zimmermann Nachf. E. Paulst, München, Kat.-Nr. 45-53; siehe auch Kat.-Ausst. Neu-Ulm u. a. 1967/68, Kat.-Nr. 185. Die Druck- und Versandkosten in Höhe von 400 Mark wurden von Julius Kirsner getragen (Brief E. Scharffs, München, an Julius Kirsner vom 27.7.1909), dem Scharff als Dank das Gemälde *Brücke von Toledo* übersandte (Brief Scharffs an Kirsner vom 6.8.1909, Neu-Ulm, Edwin-Scharff-Museum).

¹¹² In seinem Brief an Julius Kirsner vom 13.7.1909 (Neu-Ulm, Edwin-Scharff-Museum) beschrieb Scharff die geplanten Radierzyklen, von denen er den ersten, *Träume*, "bereits in Arbeit" hatte, als "in der Art wie Max Klingers Radierungen". Wie er von Radierern und Kupferstechern erfahren habe, "soll damit noch ein guter Verkauf erzielt werden", versicherte er dem Mäzen. Über Max Klinger hinaus lassen sich bei dem Zyklus *Träume* auch Anregungen durch die Graphik Alfred Kubins, etwa die 1903 bei Hans von Weber, München, erschienenen "Facsimiledrucke nach Kunstblättern" (siehe etwa Kat.-Ausst. Göttingen u. a. 1980, Kat.-Nr. 1-1.15), feststellen.

¹¹³ Foitzik 1913, o. S.

¹¹⁴ Kat.-Ausst. Darmstadt 1910, Kat.-Nr. 202. Das Gemälde (130 x 115 cm) ist im Nachlaß Scharff, Privatbesitz, erhalten.

¹¹⁵ Kat.-Ausst. München 1910, I, Kat.-Nr. 131.

¹¹⁶ Kat.-Ausst. München 1910, II, Kat.-Nr. 90. Das Gemälde *S. Sebastian* (Tempera auf Poppe) ist im Nachlaß Scharff, Privatbesitz, erhalten.

¹⁰⁷ Ebd.

¹⁰⁸ Ebd.

¹⁰⁹ Etwa Brief E. Scharffs, München, an Julius Kirsner vom 27.7.1909 (Neu-Ulm, Edwin-Scharff-Museum)

¹¹⁰ Scharff 1920, S. 13. Die Angabe ist allerdings kritisch zu betrachten, denn seine übertriebenen Darstellungen (ebd.), es wären mehrere Bilder von ihm in der "Internationalen Kunstausstellung" (s.o.) gezeigt worden, und er wäre 1907 bis Ende Mai in Italien gewesen, machen den Leser in Bezug auf die Genauigkeit der Angabe "fast alle" skeptisch. Man fragt sich, ob nicht auch in diesem Falle Abstriche zu machen sind, zumal noch zahlreiche Gemälde im Nachlaß des Künstlers (Erbengemeinschaft Scharff und Privatbesitz) erhalten sind.

¹¹¹ Der Zyklus enthält folgende Blätter: I. *Titelblatt*; II. *Der Schlaf*; III. *Eine Begegnung*; IV. *Ein Kuß*; V. *Von einem andern Reich*; VI. *Hilflos*; VII. *Von einem Weib*; VIII. *Alb*; IX. *Das Erwachen*. Das Werk wurde zuerst 1909 vom Otto Schmidt-Bertsch Verlag, München herausgegeben (in der Vorankündigung der Mappe *Skizzen* durch den Verlag Otto Schmidt-Bertsch, München 1911, heißt es auf der dritten Seite: "NB. Das von Edwin Scharff früher erschienene Radierwerk *Träume* [9 Radierungen, Preis 200 Mk.] ist noch in wenigen Exemplaren durch den Schmidt-Bertsch Verlag zu beziehen". Die Restexemplare wurden, wohl 1911, an den Graphik-Verlag Bonn - München verkauft und erschienen

1911

1910/11 entstand die zweite Mappe mit zwölf Radierungen, *Skizzen*¹¹⁷. Im Frühjahr zeigte Edwin Scharff in seiner ersten Einzelausstellung Gemälde, Zeichnungen und Radierungen in der Münchner Galerie W. Zimmermann¹¹⁸. Zudem zeigte er das Bild *S. Sebastian* erneut in der Frühlingsausstellung der *Secession*¹¹⁹ und *Studien zu einer Medusa*, Tempera, in der Internationalen Kunstausstellung dieser Vereinigung¹²⁰ in München, sowie das Gemälde *Toledo* in der Ausstellung des *Deutschen Künstlerbundes* im Städtischen Kaufhaus in Leipzig¹²¹.

Scharff war ein Gründungsmitglied der neuen Künstlergruppe *Sema*, zu der neben bildenden Künstlern auch Schriftsteller und Musiker gehörten. Bekannte Mitglieder waren u. a. Karl Caspar und Maria Caspar-Filser, Paul Klee, Alfred Kubin, Max Oppenheimer und Egon Schiele. Die Gruppe strebte einen Zusammenschluß verschiedener Künste und deren gegenseitige Inspiration an. Dabei richtete sie

sich gegen die Kunst der Fauves und den Individualismus des Impressionismus, gegen Kunst, die allein dem Intellekt entstammt, sowie gegen einen reinen Formalismus¹²². Stattdessen suchte sie "eine Kunst des Ausdrucks"¹²³ zu erzielen. Die Mitglieder folgten also der "neue[n] expressionistische[n] Auffassung" und hofften, gemeinsam als Gruppe erfolgreich zu sein.¹²⁴

Bereits kurz nach der Gründung traten drei Mitglieder der *Sema*, der Architekt August Zeh, Maximilian K. Rohe und Edwin Scharff mit der Ausstellung eines gemeinsamen Theaterprojektes in der Münchner Galerie Schmidt-Bertsch an die Öffentlichkeit. Passend zum neuen Theaterbau-Typus von Zeh hatte Rohe eine neue Bühnenform entwickelt und Scharff zwölf vielseitig verwendbare Bühnenbilder entworfen.¹²⁵

¹²² Siehe Einleitung zur Mappe *Sema. 15 Lithographien*, o. S.; Rohe, in: *Kat.-Ausst. München 1912*, S. 3-11.

¹²³ Ebd.

¹²⁴ Ebd.

¹²⁵ Zu der Ausstellung erschien eine achtseitige Publikation *Theater-Projekt Rohe - Zeh*, München 1911, sowie eine Einleitung, die "Erläuterungen zu den Szenen-Entwürfen von Edwin Scharff" enthielt, dessen Text lautet: "1. Szenenbild zu einem antiken Drama / Einfachste und geschlossene Grundform der gesamten Bühnenarchitektur. / II lediglich mit antikem Giebelaufsatz versehen; an den beiden Türmen und an der Stirnseite von / III Tore. / 2. Szenenbild zu einem Weihnachtsspiel / Geschlossener Aufbau wie vorher / II in einfacher Weise zur Krippe ausgebildet. / 3. Szenenbild zu einem Kriegerlager / Die rückwärtige Architektur durch Licht neutralisiert / II als Hauptzeitel ausgebildet. Das Spiel geht auf Vorderbühne I vor sich. / 4. Szenenbild eines Forums in Renaissancecharakter / Die Bühnenarchitektur ist in einfachster Weise auseinandergezogen. Seitentürme vorgeschoben. / II als Portikus des Mittelgebäudes ausgebildet. / 5., 6. und 7. Szenenbild einer mittelalterlichen Stadt. / eines Burghofes, sowie eines Palazzo / Die Türme sind vorgezogen und durch seitliche Verlängerungsstücke mit der Rückarchitektur in Verbindung gesetzt. / II in allen Fällen weggelassen. / 8. und 9. Szenenbilder von Innenräumen / in beiden Fällen ausschließliche Verwendung von / II mit Blick nach / III (Hinterbühne). / 10. und 11. Szenenbild eines Waldinnern und einer Schlucht / Rückarchitektur durch große Tächer in entsprechendem Farbton abgedeckt. Durchblick auf III. / Bäume und Felsen mittels großer Versatzstücke dargestellt. / 12. Szenenbild mit Küste und Segelschiff / Türme vorgeschoben und als Träger großer seitlicher Vorhänge verwendet. / Rückarchitektur durch Vorhang (Luft) abgedeckt. Versatzstücke." Entwürfe der Szenenbilder. Gouache auf

¹¹⁷ Edwin Scharff: *Skizzen*, 12 Radierungen, mit einem Vorwort von M. K. Rohe, Auflage: 30 Exemplare, von denen 25 in den Handel kamen; Abzüge von den unverstählten Platten auf China-Papier, gedruckt unter persönlicher Leitung des Künstlers, nummeriert und signiert, in Leinenmappe (400x510mm), hrsg. vom Otto Schmidt-Bertsch Verlag, München, Dezember 1911 (Vorankündigung der Mappe durch den Otto Schmidt-Bertsch Verlag, München). Erneut herausgegeben als: Edwin Scharff: *Opus II. Skizzen*, 12 Originalradierungen 1911 mit einem Text von M. K. Rohe, Ausgabe von 30 nummerierten und signierten Abzügen von den unverstählten Platten auf Chinapapier, Blattgröße: 390 x 520 mm, in Leinenmappe, Graphik-Verlag Bonn - München, gedruckt unter persönlicher Leitung des Künstlers bei H. Wetteroth, München (1911). Der Zyklus enthält folgende Blätter: I. *Schreitende Frauen*; II. *Liegende Frauen*; III. *Lau-fende Männer*; IV. *Gehendes Paar*; V. *Umarmung*; VI. *Schwebende Pferde*; VII. *Taufe*; VIII. *Entlopfung*; IX. *Kreuzigung*; X. *Beweinung*; XI. *Auferstehung*; XII. *Martyrium*. Vgl. auch *Kat.-Ausst. Neu-Ulm u. a. 1987/88*, *Kat.-Nr. 186*.

¹¹⁸ Die Ausstellung fand vom 18.4. bis Anfang Mai 1911 statt. Gezeigt wurden 34 Gemälde, darunter auch Entwürfe und Skizzen, 10 Zeichnungen, der Zyklus *Frauen* und 5 weitere Radierungen; siehe *Kat.-Ausst. München 1911*, I.

¹¹⁹ *Kat.-Ausst. München 1911*, I. *Kat.-Nr. 213* (Tempera, verkäuflich).

¹²⁰ *Kat.-Ausst. München 1911*, II. *Kat.-Nr. 170*.

¹²¹ *Kat.-Ausst. Leipzig 1911*, *Kat.-Nr. 258*. Bei dem Bild handelt es sich wohl um die Stadtansicht "Toledo", Öl auf Leinwand, 70 x 57 cm, Nachlaß Edwin Scharff, Privatbesitz.

1912

Erst ein dreiviertel Jahr später, im April 1912, stellte die Gruppe *Sema* zum ersten Mal gemeinsam in der Münchner Galerie Thannhauser aus. Doch scheint die Kunst der *Sema* - Mitglieder, besonders die Scharffs, von einigen Zeitgenossen ablehnend betrachtet worden zu sein. Negative Kritik kam etwa aus dem Kreis des *Blauen Reiters*, wo die *Sema* als Konkurrenz angesehen wurde.¹²⁶

Zeitlich auf diese Ausstellung abgestimmt, erschien im Delphin-Verlag, München, die *Mappe Sema*, die fünfzehn Lithographien enthielt.¹²⁷

Scharff war mit einer Arbeit, *Pferdebändiger*, an der Internationalen Kunst-Ausstellung des Sonderbundes Westdeutscher Kunstfreunde und Künstler in Köln vertreten.¹²⁸

Im Winter 1911/12 verkaufte Scharff seine Radierzyklen an den neugegründeten Graphik-Verlag.¹²⁹

Papier sind im Nachlaß Scharff. Erbgemeinschaft Scharff, erhalten.

¹²⁶ So schrieb Franz Marc am 20.4.1912 an Wassily Kandinsky: "Ich glaube, Sema arbeitet ziemlich gegen uns" (Kandinsky - Marc 1983, S. 161), und am 23.4.1912: "Ich habe das Gefühl, daß die Sema bei Thannhauser hinter uns herhüpft wie die Krähen hinterm Pflug" (ebd., S. 162). Kandinsky antwortete Marc am 25.4.1912: "Klee wurde in der Sema überhaupt unschön behandelt: 12 Zeichnungen, wie Briefmarken, aneinander dicht geklebt auf der dunklen Wand. Hauptplatz gehört den sehr billigen und leeren Akten von Scharff. Die erste Frage von Goltz war: 'Nun wie ist die Sema? Nix? Das habe ich mir gedacht'" (ebd., S. 163).

¹²⁷ Die *Mappe* enthielt je eine Lithographie von Carl Caspar, Maria Caspar-Pilsner, August Fricke, Robert Genin, Frank S. Herrmann, Fritz Hofmann-Juan, Gustav Jagerspacher, Paul Klee, Alfred Kubin, Max Oppenheimer, Edwin Scharff (*Stehende Männer*), Egon Schiele, Adolf Schinnerer, Julius W. Schublin und Carl Schwalbech. Aufl.: 200 Exemplare in Pappmappe. Vorzugsausgabe auf Japanbütten in Ganzpergamentmappe; der Vorzugsausgabe wurde je eine Handzeichnung eines Künstlers beigelegt.

¹²⁸ Kat.-Ausst. Köln 1912, Kat.-Nr. 488.

¹²⁹ Scharff beschrieb das Zusammentreffen mit dem Gründer des Verlages mit heiteren Worten: "Im Winter 1911/12 kam ich in eine kleine Gesellschaft, die lustig und fröhlich lebte. Einer aus diesem Kreis gründete eben eine Verlagsgesellschaft, die meine Radierungen kaufte." (Scharff 1920, S. 13) In dieser Darstellung schwingt die Ankündigung einer Wendung zum Besseren in Scharffs Leben mit.

Von dem so verdienten Geld reiste er im April 1912¹³⁰ erneut nach Paris und verbrachte dort etwa einhalb Jahre. Von einem namentlich nicht genannten Maler, den er "aus München" kannte, kaufte er "billig" einige Gegenstände, mit denen er sein dortiges "Atelier so angenehm [...] wie in München" einrichten konnte. Er hatte "wenig Bekannte" und "arbeitete viel". In seiner "freien Zeit bummelte" er über die Boulevards, teils in Begleitung des seit 1905 in Paris lebenden Malers Jules Pascin, der, nach Scharff, "in einigen Nächten [...] den Führer" spielte.¹³¹

Mitte Juli fuhr Scharff mit seinem "Freund"¹³² Reinhard Koester in die Bretagne, u. a. nach Douarnenez und St. Guénolé, wo er einige Landschaftseindrücke malerisch und zeichnerisch festhielt.¹³³ Sie erkundeten zudem die Umgebung von Penmarc'h und Pont L'Abbé.¹³⁴ Besonders interessiert war Scharff an der dortigen Architektur¹³⁵ und Bildhauerkunst¹³⁶. Am 1. September traten die beiden Freunde die Rückreise nach Paris über Quimper¹³⁷ und Nantes¹³⁸ an.

Noch in München hatte Scharff die Malerin Maria Ziegler kennengelernt, als sie an der Schule des Münchner Künstlerinnenvereins bei Albert Weisgerber studierte. Wie Reber schrieb, wurde die "in München geschlossene Freundschaft [...] im gemeinsamen künstlerischen Streben in Paris fortgesetzt".¹³⁹ Maria Ziegler war es, die ihm in den Jah-

¹³⁰ Ansichtskarte aus Hagen an Oskar Scharff vom 16.4.1912: "[...] fahre heut abend nach Paris Mittwoch früh dort [...]". Privatbesitz.

¹³¹ Die letzten Zitate: Scharff 1920, S. 13.

¹³² Ebd., S. 14.

¹³³ Zwei Ansichtskarten aus Douarnenez an Oskar Scharff vom 16.7.1912 und 25.7.1912, beide Privatbesitz.

¹³⁴ Zwei Ansichtskarten an Oskar Scharff, eine aus Penmarc'h vom 31.7.1912 und eine aus Pont-L'Abbé vom 31.8.1912, beide Privatbesitz.

¹³⁵ Ansichtskarte an Oskar Scharff, der Architekt war, vom 6.8.1912: "[...] es gibt auch viel Schönes an Architektur hier". Privatbesitz.

¹³⁶ Ebd.: umseitige Abb. der Kapelle und des Kalvarienberges von Trouen.

¹³⁷ Ansichtskarte an Oskar Scharff vom 1.9.1912. Privatbesitz.

¹³⁸ Ansichtskarte an Oskar Scharff vom 2.9.1912. Privatbesitz.

¹³⁹ Reber 1972/73, S. 282.

ren des "Rügens" um die eigene künstlerische Form "zur Seite" stand.¹⁴⁰

In Paris entstanden neben dem Radierzyklus *Temperamente*¹⁴¹ die Gemälde *Drei badende Frauen*, *Die Geschwister* und *Badende mit Bogenschützen*.¹⁴²

1912/13 (Paris)

Im Winter 1912/13 wandte sich Scharff erneut und dieses Mal endgültig der Bildhauerei zu.¹⁴³ In diesem Zusammenhang studierte er, nach Reber, "hauptsächlich in der ägyptischen Abteilung des Louvre alte Plastik"¹⁴⁴. Doch setzte er sich wohl auch mit Bildwerken der griechischen Klassik auseinander, wie etwa aus der Formgestaltung des *Jungen Athleten* (Kat.-Nr. 7) abzulesen ist. Dar-

¹⁴⁰ Brief von Maria Ziegler, Mainz, an Frau Tetta Hirschfeld-Scharff, Zürich, vom 11.4.1957, den ich freundlicherweise einsehen durfte. Darin heißt es: "Ich bin immer noch nicht viel weiter gekommen mit dem ordnen der wenigen mir noch verbliebenen Erinnerungen, die aber recht aufschlußreich sind für das Ringen und den Kampf, Klarheit der eigenen Form zu finden. Gerade in diesen schweren Jahren konnte ich Ihrem Vater zur Seite stehen."

¹⁴¹ Edwin Scharff: Opus III. *Temperamente*. Zyklus von 7 Originalradierungen (Kaltzinn). 1912. Ausgabe A: 10 nummerierte und signierte Abzüge von der unverstählten Kupferplatte. Nr. 1-10. Ausgabe B: 30 nummerierte und signierte Abzüge von der verstählten Kupferplatte. Nr. 11-40. beide Ausgaben auf japanischem Handpapier. Blattgröße: 520 x 740 mm. in Leinwandmappe mit Lederrücken. Graphik-Verlag München - Bonn, gedruckt im November 1912 bei Heinrich Wetteroth, München, unter Leitung des Künstlers. Die Mappe enthält folgende Radierungen: 1. *Der Narr*. 2. *Die Einfalligen*. 3. *Die Erst-Betrübten*. 4. *Leidenschaften*. 5. *Die Wollstigen*. 6. *Die Rasenden*. 7. *Die Sterbenden*. Ein Exemplar befindet sich in der Universitätsbibliothek in München.

¹⁴² Siehe Kat.-Ausst. Neu-Ulm u. a. 1987/88. Kat.-Nr. 90. 91. 96. mit Abb.

¹⁴³ Nach Angabe von Maria Ziegler erhielt Scharff die Anregung, sich erneut der Bildhauerei zuzuwenden, in Paris "durch Zufall, bei einem Besuch in dem Atelier eines Schweizer Bildhauers." Dort spielte er "mit einem Tonklumpen. Es entstand ein kleines Köpfchen." (Briefkarte von Maria Ziegler, Mainz, an Herrn Dr. Horst Reber, Mainz, vom 3.5.1966. Herr Dr. Reber stellte mir freundlicherweise den Text des Briefes für diese Arbeit zur Verfügung.) Bei dem genannten Schweizer Bildhauer handelte es sich wohl um Hermann Haller, der zwischen 1907 und 1914 in Paris lebte.

¹⁴⁴ Reber 1972/73. S. 282.

überhinaus studierte er, nach Angabe von Maria Ziegler, "Moderne wie 'Maillol' [und] Despiau"¹⁴⁵.

Erste plastische Arbeiten Scharffs aus der Pariser Zeit sind für das Jahr 1912 etwa die *Maske*¹⁴⁶ und die Figuren *Kniende* (Kat.-Nr. 2) und *Liegende* (Kat.-Nr. 3) zu nennen. Im Jahre 1913 entstanden das *Portrait Maria Zieglers*¹⁴⁷, das Relief *Bogenschützen* (Kat.-Nr. 12.1) und die erste Großplastik des Künstlers, der *Junge Athlet* (Kat.-Nr. 7.1, 2).

1913 (München)

Ende Juli kehrte Edwin Scharff nach München zurück.¹⁴⁸ Dort verlief der neue Start für ihn äußerst günstig, denn Caspari richtete gerade seine Galerie ein und eröffnete sie mit einer Ausstellung von Scharffs Werken aus Paris. Darüberhinaus nahm ihn der Galerist für zwei Jahre unter Vertrag.¹⁴⁹ Zudem erschien Edwin Scharffs Radierung *Reiter* als drittes Werk in der Reihe *Graphische Flugblätter*, herausgegeben vom Graphik-Verlag, München.¹⁵⁰ Wahrscheinlich war es dieses Werk, das unter dem Titel *Horseman* in der *Exhibition of Contemporary German Graphic Art* in The Art Institute of Chicago zu sehen war. Dies war gleichzeitig sein Debut im Ausland. Außerdem beteiligte er sich an Ausstellungen im Rahmen der *Münchener Secession* und des *Deutschen Künstlerbundes*.¹⁵¹

¹⁴⁵ Briefkarte von Maria Ziegler, Mainz, an Herrn Dr. Horst Reber, Mainz, vom 10.7.1967, deren Text mir Herr Dr. Weber dankenswerterweise zugänglich machte.

¹⁴⁶ Terrakotta, 2 Exemplare. Privatbesitz; vgl. Sello 1956. Abb. S. 30; Kat.-Ausst. Neu-Ulm u. a., Kat.-Nr. 1. Abb. 78.

¹⁴⁷ Privatbesitz; Abb. in: Deutsche Kunst und Dekoration 1915, S. 99; siehe Reber 1972/73, S. 282f. In der Briefkarte an Herrn Dr. Horst Reber vom 3.5.1966 (s. o.) bezeichnete Maria Ziegler ihre Porträtbüste als die "erste größere Plastik" Edwin Scharffs.

¹⁴⁸ Die Zeit seiner Rückreise ergibt sich durch eine Ansichtskarte Scharffs aus Köln an Emma Scharff vom 28.7.1913: "[...] heute in Köln[...]", Privatbesitz.

¹⁴⁹ Scharff 1920, S. 14.

¹⁵⁰ Graphische Flugblätter, III: Edwin Scharff, Originalradierung: *Reiter*, hrsg. vom Graphik-Verlag München, Auflage: 1000 Exemplare, gedruckt bei Heinrich Wetteroth, mit einem Begleittext von W. Poitzik. Vor dem allgemeinen Druck wurden von der Platte 30 Sonderdrucke ohne Text auf Japanpapier hergestellt und vom Künstler signiert und nummeriert.

¹⁵¹ Siehe Ausstellungsverzeichnis, Gruppenausstellungen.

Am 27. November wurde die *Neue Münchener Secession* ins Leben gerufen. Die Gründungsglieder, zu denen auch Scharff gehörte, kamen aus den Künstlergruppen *Sema*, *Neue Münchener Künstlervereinigung*, *Secession* und *Scholle*.¹⁵² Als die treibenden Kräfte galten Albert Weisgerber, Heinz Braune¹⁵³ und Wilhelm Hausenstein.¹⁵⁴ Hinter der Gründung stand das Bedürfnis der Künstler, "in größerer Freiheit ihre Arbeiten"¹⁵⁵ zu zeigen. Die Gruppe wandte sich sowohl gegen die herkömmliche Art der Jurierung bei Ausstellungen, die in der Auswahl einzelner Kunstwerke bestand, als auch gegen eine gänzlich juryfreie Ausstellungspraxis. So entwickelte sie ein neues Konzept im Hinblick auf die Zusammenstellung ihrer Ausstellungen. Ihr Auswahlgremium wählte lediglich die Künstler, nicht aber die Werke, aus. Dabei wurde den Künstlern "volle Freiheit" gelassen, "das auszustellen, was sie selbst für gut hielten, denn ihr Ziel war, künstlerische Persönlichkeiten geschlossen [...] zu zeigen".¹⁵⁶

Bereits vor ihrer ersten Ausstellung im Sommer 1914 waren die Reaktionen der Presse auf die Gründung dieser neuen Künstlervereinigung gegensätzlicher Natur. Während überregionale und auswärtige Kunstzeitschriften mit Anerkennung reagierten, stand die Münchner Tagespresse dem Ereignis so ablehnend gegenüber, daß die *Neue Münchener Secession* sich zu einer dreiseitigen öffentlichen Erklärung in Form eines Flugblattes genötigt sah.¹⁵⁷ Darin faßte sie ihre Zielsetzungen

in dem Satz zusammen: "Der künstlerischen Tradition Münchens und damit der Gesamtkultur der Stadt neues Leben einzuflößen, muß das höchste Ziel unserer Organisation sein."¹⁵⁸

1914

Im März und April stellte Scharff zusammen mit Hans Keller, Kising, Manolo und Leschnitzer, in der Neuen Galerie in Berlin aus. Von ihm wurden zwölf Gemälde, acht Zeichnungen, acht Radierungen und die Mappen: *Träume*, *Skizzen* und *Temperamente* gezeigt.¹⁵⁹ Wohl zur Vorbereitung dieser Ausstellung fuhr er Mitte März für vier bis fünf Tage dorthin.¹⁶⁰ Vermutlich bedingt durch diesen Aufenthalt, spielte Scharff zum ersten Mal mit dem Gedanken, München erneut zu verlassen und nach Berlin, dem neuen deutschen Kunstzentrum, überzusiedeln,¹⁶¹ ein Vorhaben, das durch den Ausbruch des Ersten Weltkrieges verhindert wurde.

Kurz vor Ausbruch des Krieges wurde die erste Ausstellung der *Neuen Münchener Secession* in der Galeriestraße in München eröffnet.¹⁶² Scharff war mit drei Plastiken, zwei Gemälden, einer Zeichnung und vier Radierungen beteiligt.¹⁶³ Zudem stammte der Plakatentwurf von ihm.¹⁶⁴ Aufgrund seiner künstlerischen Beiträge wurde er von M. K. Rohe in dessen Aufsatz über die *Neue Münchener Secession* in der Zeitschrift *Kunst für Alle* als "die interessanteste Erscheinung" hervorgehoben.¹⁶⁵

¹⁵² Ebd., o. S. (dritte Seite).

¹⁵³ Siehe Kat.-Ausst. Berlin 1914, Kat.-Nr. 55-85.

¹⁵⁴ Ansichtskarte aus Berlin an Oskar Scharff vom 16.3.1914. Privatbesitz: "Gestern abend angekommen / meine Adresse / R. S. Hotel am Zoo / Berlin W. 15. / Kurfürstendamm 25. / bleibe vielleicht 4-5 Tage. [...]".

¹⁵⁵ Scharff 1920, S. 14: "Im Frühjahr überlegte ich eine Übersiedlung nach Berlin. Im Sommer brach der Krieg aus".

¹⁵⁶ Die Ausstellung dauerte vom 30.5. bis zum 1.10.1914.

¹⁵⁷ Laut Kat.-Ausst. München 1914: Plastiken: *Schreitender Jüngling*, Gips, Kat.-Nr. 153 mit Abb. (siehe Kat.-Nr. 21.1); *Badende Frau*, Gips, Kat.-Nr. 154 (siehe Kat.-Nr. 16.2); *Weiblicher Torso*, Gips, Kat.-Nr. 155 (siehe Kat.-Nr. 18.1); Gemälde: *Der Abend*, 1912, Kat.-Nr. 156; *Drei Frauen (Studie)*, 1913, Kat.-Nr. 157; eine Zeichnung: *Zwei Frauen*, Kat.-Nr. 158; Radierungen: *Die Wohlthätige*, Kat.-Nr. 159; *Vision*, Kat.-Nr. 160; *Männliche Studie*, Kat.-Nr. 161; *Die Mutter*, Kat.-Nr. 162.

¹⁵⁸ Rohe 1914, II, S. 522.

¹⁵⁹ Ebd., S. 526, vgl. auch S. 522.

¹⁵² Rohe 1914, II, S. 517. In dem Flugblatt: Die Neue Münchener Secession: Eine Erklärung, München 1913 (Erbengemeinschaft Scharff, auch im Karl Caspar - Maria Caspar-Filser Archiv, München) werden folgende Künstler als Mitglieder aufgeführt: Karl Arnold, Wladimir von Bechtejeff, Bernhard Bleeker, Karl Caspar, Maria Caspar-Filser, Max Feldbauer, Robert Genin, Julius Heß, Gustav Jagerspacher, Alexej von Jawlensky, Alexander Konoldt, Paul Klee, Otto Kopp, Hans R. Lichtenberger, Willi Nowak, Walther Püttner, Edwin Scharff, Adolf Schinnerer, Julius W. Schüleim, Rudolf Sieck, Otto Th. W. Stein, Max Unold, Albert Weisgerber.

¹⁵³ Heinz Braune wurde später Direktor des Breilauer Museums.

¹⁵⁴ Schinnerer in Kat.-Ausst. München 1925, S. 3.

¹⁵⁵ Ebd.

¹⁵⁶ Ebd.

¹⁵⁷ Die Neue Münchener Secession: *Eine Erklärung*, München 1913, Erbengemeinschaft Scharff, auch im Karl Caspar - Maria Caspar-Filser Archiv, München.

Scharff wurde nun von der Galerie Neue Kunst - Hans Goltz vertreten¹⁶⁶ und er nahm an der *Ersten internationalen Ausstellung für Graphische Kunst des Deutschen Künstlerbundes* in Leipzig teil.

Zu Beginn des Ersten Weltkrieges hatte er den Krieg, wie viele seiner Zeitgenossen, in patriotischer-heroischer Verklärung gesehen und in Zeichnungen und Lithographien dargestellt, die einen futuristischen Einfluß spüren lassen. So entstanden etwa Zeichnungen vorwärts stürmender Bannerträger, die stellvertretend für die Begeisterung des Großteiles der damals jungen Generation, die voller Optimismus in den Krieg zog, stehen könnten. Diese Illusion fand jedoch für Scharff ein jähes Ende, als sein Bruder Alfred, dessen Porträt¹⁶⁷ er noch drei Tage¹⁶⁸ zuvor modelliert hatte, im September 1914 vor Lunéville fiel. Den Tod seines Bruders auf dem Schlachtfeld stellte er in ergreifender Weise graphisch dar.¹⁶⁹

An der Publikation *Zeit-Echo. Ein Kriegstagebuch der Künstler 1914 - 1915*¹⁷⁰ war Scharff mit neun Lithographien beteiligt.

1915

Als die *Neue Münchener Secession* anlässlich ihrer Frühjahrsausstellung, die in den Räumen des Münchener Kunstvereines stattfand, von Presse und Besuchern angefeindet wurde, verfaßte Edwin Scharff als Antwort ein kämpferisch formuliertes Flugblatt, das die Unbeirrbarkeit der Gruppe zum Ausdruck brachte.¹⁷¹ Trotz des Ekklats konnten die

Ausstellungen der *Neuen Münchener Secession* auch weiterhin in den Räumlichkeiten des Kunstvereines stattfinden. Erst im Sommer 1920 stellte das Ministerium für Kultus und Unterricht der Vereinigung Ausstellungsräume im Westflügel des Glaspalastes zur Verfügung.¹⁷²

Er nahm an zwei Ausstellungen der *Neuen Münchener Secession*, der *Ersten Frühjahrsausstellung* und der am 19. Juni eröffneten *Sonderausstellung* teil, sowie an der *Kunst-Ausstellung 1915*, die im Herbst vom Nassauischen Kunstverein im Neuen Städtischen Museum in Wiesbaden veranstaltet wurde.¹⁷³

Zum 1. Juli wurde Edwin Scharff als Landsturmmann¹⁷⁴ zum Militärdienst einberufen. Er doku-

mentierte die Angriffe des Publikums und der Presse in einer Art und Weise angefeindet, die jeder Sachlichkeit Hohn spricht. Münchener Persönlichkeiten spendeten diesem Betragen Beifall. / Man nennt uns entartet und irrsinnig, Jugendverderber, Unratsverbreiter und Nachschleicher der Kunst unserer Feinde, kurz Verräter am deutschen Geiste. Diese sinnlose Anmaßung weisen wir zurück, die Beschimpfungen prallen an uns ab. / Als Deutsche Künstler, die wie alle anderen Bürger ihren Pflichten dem Staate gegenüber in jeder Hinsicht nachkommen, haben wir von altersher ein ererbtes Recht auf geistige Freiheit. Alle Versuche, diese Freiheit des Künstlers anzutasten und ihn bevormunden zu wollen, werden vergebens sein. / Wir sind von unseren Bestrebungen überzeugt, und deutsch ist, daß wir dafür kämpfen und uns nicht beirren lassen. / Wir arbeiten weiter. / März 1915. / Die Neue Münchener Secession" (Karl Caspar - Maria Caspar-Filser Archiv, München). Die Angabe, daß dieser Text von Edwin Scharff verfaßt wurde, verdanke ich Frau Felizitas Köster-Caspar, Brönnenburg/Inn.

¹⁶⁶ In Kat.-Ausst. München 1914. Goltz, wurde Scharffs Name in einer Anzeige unter der Rubrik "Plastik: von Bechtejeff, Behn, Fiori, Hoetger, Kogan, Kolbe, Molisse, Scharff u. a. m." aufgeführt.

¹⁶⁷ Siehe Kat.-Slg. Neu-Ulm 1979, Kat.-Nr. 11 mit Abb.; Kat.-Ausst. Neu-Ulm u. a. 1987/88, Kat.-Nr. 10, Abb. 95.

¹⁶⁸ Diese Angabe verdanke ich Frau Tetta Hirschfeld-Scharff, Zürich.

¹⁶⁹ *An meinen Laptren fürs Vaterland gefallenen Bruder Alfred*, 1914, Lithographie, Kriegs-Bilderbogen Münchner Künstler, Goltz-Verlag, München, Sommer 1914, Blatt 1; siehe auch Kat.-Ausst. Neu-Ulm u. a. 1987/88, Kat.-Nr. 192.

¹⁷⁰ Hrsg. von Otto Haas-Heye, Berlin, München 1914-1915, S. 13, 29, 81, 123, 179, 220, 231, 233, 262 (ursprünglich als einzelne, durchlaufend paginierte Hefte veröffentlicht; Reprint: Nendeln/Lichtenstein 1969).

¹⁷¹ Flugblatt: [Edwin Scharff:] *Neue Münchener Secession: Eine Antwort*: "Wir wurden anlässlich unserer Frühjahrs-Ausstellung im Kunstverein von einem großen Teil des

¹⁷² Schinnerer 1925, S. 3f.

¹⁷³ Siehe Ausstellungsverzeichnis.

¹⁷⁴ Scharff 1920, S. 14. Er wurde zum 3. Inf. Reg. II, Erstes Bat., III Rekrut. Depot, eingezogen und in Augsburg ausgebildet. In seinem *Kurzen Bericht über meinen künstlerischen Werdegang*, Privatbesitz, gab Scharff an, im Frühjahr 1915 für die Infanterie ausgebildet worden zu sein. In der Autobiographie des Gefreiten Edwin Scharff, um 1918, S. 2, gab er an: "Als Landsturmmann wurde ich am 2ten Juli 1915 zum 3. Inf. Regt. II Ers. Bat. III. Rekt. Depot eingezogen.", Privatbesitz. Aus den Akten: NWHSLAD, Bestand: Regierung Düsseldorf, Nr. 55848, Teil I, Bl. 43; Nachweis zur Anweisung der Versorgungsbezüge: "Militärdienst: 1.7.1915 - 25.2.1918"; vgl. auch ebd., Teil III, Bl. 485; Fragebogen: Dienstzeit, geht hervor, daß er seine Militärzeit zum 1. Juli begann.

mentierte dies in einem *Selbstporträt*¹⁷⁵, das ihn in Uniform zeigt. Nach achtwöchiger Infanterie-Ausbildung in Augsburg wurde er dort als "Abriechter" eingesetzt und somit "erst ein Jahr später ins Feld" geschickt.¹⁷⁶

1916

Am 21. Januar wurde Scharff zum Gefreiten ernannt, tat aber weiterhin seinen Dienst als "Abriechter und Hilfskorporalschaftsführer" bis zu seiner "Versetzung zum 26. Infanterie-Regiment" am 16. Juli 1916.¹⁷⁷

Bevor er in den Krieg zog, entwarf Scharff das Signet *Drei Männer*, eine zarte Strichzeichnung dreier eingehakt voranschreitender männlicher Aktfiguren, für die *Neue Münchener Secession*.¹⁷⁸ Die Darstellung symbolisiert wohl die drei Künste Malerei, Bildhauerei, Graphik, die in der Vereinigung vertreten waren. Bei ihrer zweiten Ausstellung präsentierte sich die Künstlergruppe zum ersten Mal unter dem neuen Namen *Münchener Neue Secession*. Mit der Namensänderung ging auch die Änderung des Signets einher, das ebenfalls zum ersten Mal auf dem Umschlag dieses Kataloges zu sehen war.¹⁷⁹ Wie das erste, so war auch dieses Logo von Scharff entworfen worden. Dabei wurde zwar das Motiv beibehalten, die Form jedoch in stärker stilisierter Weise modernisiert.

Er war in drei Ausstellungen der Vereinigung, von denen die eine im Kunstverein Köln stattfand, vertreten.

Vom 28. Juli bis zum 4. Oktober nahm der Künstler am Stellungskampf in den Vogesen teil, vom 10. Oktober bis zum 5. November an den

¹⁷⁵ Siehe Kat.-Ausst. Neu-Ulm u. a. 1987/88. Kat.-Nr. 97, Abb. 161.

¹⁷⁶ Scharff 1920, S. 14

¹⁷⁷ Autobiographie des Gefreiten Edwin Scharff, um 1918, S. 3: "[...] dort am 21.1.16 zum Gefreiten ernannt und weiter als Abriechter und Hilfskorporalschaftsführer Dienst getan bis zu meiner Versetzung zum 26. Inf. Regiment.", Privatbesitz.

¹⁷⁸ Das Signet taucht zum ersten Mal auf der Umschlagseite des Ausstellungskataloges: *Neue Münchener Secession. Weisgerber-Gedächtnis-Ausstellung*. München, 22.4. - Ende Mai 1916 auf.

¹⁷⁹ Auf diesen Sachverhalt wies mich freundlicherweise Herr Karl-Heinz Weißner, Carl Caspar - Maria Caspar-Filser Archiv, München, hin.

Gebirgskämpfen in Rumänien am Törzburger Paß, kurz vor der Bukarester Ebene.¹⁸⁰ An der Front entstanden zahlreiche kleinformartige Zeichnungen, auf denen er das Kriegsgeschehen tagebuchartig festhielt.¹⁸¹ Am 5. November wurde er bei Compritune von einem Schuß, der durch Kopf, Hals und Schulter ging, schwer verletzt, wobei ihm der Unterkiefer zerschlagen wurde.¹⁸² Doch hatte Scharff "das Glück", sofort ärztlich behandelt zu werden.¹⁸³ Ein Jahr verbrachte er anschließend im Lazarett, davon sieben Monate in München.¹⁸⁴

1917

Als Scharff so weit genesen war, daß er aufstehen konnte, erhielt er die Erlaubnis, das Lazarett nachmittags zu verlassen und in seinem Atelier zu arbeiten.¹⁸⁵ So begann eine intensive Schaffensphase, in der zahlreiche Gemälde, Skulpturen und Porträts entstanden. Das Bild *Pferde an der Tränke* 1917 wurde noch im selben Jahr von Gustav Hartlaub für die Städtische Kunsthalle Mannheim angekauft.¹⁸⁶

¹⁸⁰ Scharff 1920, S. 14.

¹⁸¹ Die ursprünglich in Skizzen- und Notizbüchern festgehaltenen Zeichnungen sind als Einzelblätter im Nachlaß des Künstlers, Erbgemeinschaft Scharff, erhalten. Die Hefte sind wohl vom Künstler selbst aufgetrennt worden. Drei Beispiele in Kat.-Ausst. Neu-Ulm u. a. 1987/88. Kat.-Nr. 133-135.

¹⁸² Fragebogen: Dienstzeit, NWHSLAD, Bestand: Regierung Düsseldorf, Nr. 55848, Teil III, Bl. 485; Scharff 1920, S. 14. Die Tatsache, daß Scharff im Krieg schwer verletzt worden war, wurde sogar von der überregionalen Frankfurter Zeitung gemeldet. Darin berichtete Scher (siehe Bibl.) am 29.11.1916: "[...] von Edwin Scharff, einem der abseitigen Jungen, hört man, daß er ebendort schwer verwundet wurde".

¹⁸³ Scharff 1920, S. 14.

¹⁸⁴ Ebd.; seine Lazarettzeit dauerte bis zum 3.10.1917 (Fragebogen: Dienstzeit, NWHSLAD, Bestand: Regierung Düsseldorf, Nr. 55848, Teil III, Bl. 485).

¹⁸⁵ Scharff 1920, S. 14.

¹⁸⁶ Ebd. Das Gemälde *Pferde an der Tränke*, 1917, Öl auf Leinwand, 118 x 114 cm, wurde am 8.7.1937 von den Nationalsozialisten beschlagnahmt (nach freundlicher Angabe der Städtischen Kunsthalle Mannheim; siehe auch Roh 1962, S. 212) und in der Ausstellung "Entartete Kunst" in München gezeigt. Rave 1949, im "Verzeichnis der Kunstwerke auf der Ausstellung 'Entartete Kunst', München, Sommer 1937", S. 81; von Lüttichau 1988, II, S. 160, dagegen gibt in seiner "Rekonstruktion der Ausstellung 'Entartete Kunst', München, 19. Juli - 30. November 1937" ungenau an: "7.

Als figurlich-plastische Arbeiten seien die *Weibliche Figur* (Kat.Nr. 29) und die 1917/18 entstandene *Große Weibliche Figur* (Kat.-Nr.31) genannt. Es entstanden die *Bildnisse des Kunsthistorikers August L. Mayer*¹⁸⁷, der *Mutter des Künstlers*¹⁸⁸ und der *Schauspielerin Anni Mewes*¹⁸⁹, mit der Scharff damals befreundet war, sowie der Radierzyklus *Sinlfut*¹⁹⁰.

Er nahm an den vier Ausstellungen der *Münchener Neue Secession*, teil, von denen eine im Kunstsalon Ludwig Schames, Frankfurt, eine im Nassauischen Kunstverein, Wiesbaden, und eine in der Kestner-Gesellschaft, Hannover, stattfand. Auch war er in der Ausstellung *Junge Münchener Kunst* in der Galerie Caspari, München, vertreten.¹⁹¹

1918

Offiziell gehörte Edwin Scharff von Oktober 1917 bis November 1918¹⁹² dem 5. und 6. Ersatzregiment an. Zwar gab es einen Versuch, ihn "nochmals als Gefreiten der Infanterie"¹⁹³ in den Krieg zu schicken, doch wurde er, vermutlich wegen seiner schweren Verletzung, dann doch nicht mehr eingezogen. Aufgrund seines tapferen Einsatzes an der Front erhielt er nicht nur das Eiserne Kreuz zweiter Klasse, sondern wurde auch mit dem

Ehrenkreuz für Frontkämpfer und dem Verdunetenabzeichen in Schwarz ausgezeichnet.¹⁹⁴

Von Januar 1918 bis Januar 1923¹⁹⁵ war Scharff zweiter Vorsitzender der *Münchener Neuen Secession* sowie Mitglied der am 27. November 1918 gegründeten Künstlergewerkschaft Bayerns.¹⁹⁶ Die Gewerkschaft verstand sich als "Zusammenschluß aller Kunstgattungen" und setzte sich aus zahlreichen Fachverbänden zusammen. Ihre Existenz begründete sie mit der Notwendigkeit, die Interessen der Künstler "im neuen Volksstaate" neben den "übrigen großen und wohlorganisierten" Verbänden durchzusetzen. Sie sah es als ihre Aufgabe an, die wirtschaftliche Lage der Künstler in Bayern zu verbessern, die Künstlerschaft nach außen zu vertreten und den einzelnen Künstler zu beraten. Zu diesem Zweck wurde "der Ausbau bestehender und Schaffung neuer Gesetze" angestrebt, die die Einrichtung einer Künstler-Krankenkasse sowie diverser Künstlerversicherungen im Bereich der Sozialfürsorge umfassen sollten. Es sollten Schiedsgerichte sowie Verkaufs- und Vermittlungsstellen und Zwangsorganisationen entstehen. Die "Fernhaltung ungeeigneter Elemente von der Kunst" sollte mit Hilfe eines "Befähigungs- und Lehrbefähigungsnachweises" erreicht werden. Die Künstlergewerkschaft war demokratisch gegliedert. Das oberste Organ bildete das Kunstparlament, das aus den Abgeordneten der verschiedenen Kunstgattungen bestand und nach Bedarf, jedoch mindestens einmal im Jahr, tagen sollte. Daneben gab es einen Arbeitsausschuß, der mindestens fünfzehn Mitglieder umfassen und "nach der Stärke der einzelnen Kunstgattungen zusammengesetzt" sein sollte, und einen Vorstand, in den jede Kunstgattung "mindestens einen Vertreter" entsenden sollte. Die Gewerkschaft wurde von der Regierung des Volksstaates Bayern "als die einzige berufene Stelle zur Vertretung der Künstler in wirtschaftlichen Fragen"

Raum. Nr. 14244 Scharff, Edwin: ? *Pferde an der Tränke*, 1912/13. ? Düsseldorf. Städtische Kunstsammlungen. Verbleib unbekannt"; und in Kat.-Ausst. Los Angeles u. a. 1991 heißt es auf S. 335: *Pferde an der Tränke*, 1912,13. painting, medium unknown, dimensions unknown, aquired by the Städtische Kunstsammlungen Düsseldorf?, room 7, NS inventory no. 14244, location unknown.

¹⁸⁷ München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, erworben 1918 (Kat.-Slg. München 1925. Kat.-Nr. B 84).

¹⁸⁸ Bronze, Kunsthaus Zürich, Privatbesitz.

¹⁸⁹ Ehemals München, Neue Staatsgalerie (Eisenguß), erworben 1917, am 9.7.1937 konfisziert und in der Ausstellung *Zwartele Kunst* in München ausgestellt (Kat.-Slg. München 1925. Kat.-Nr. B 81; Lott 1988, S. 291); heute in Kassel, Neue Galerie. Ein weiteres Exemplar (Bronze) wurde 1918 von der Städtischen Kunsthalle Mannheim angekauft (Kat.-Slg. Mannheim 1982, S. 485., Abb. S. 43).

¹⁹⁰ Edwin Scharff: *Sinlfut*. Ein Zyklus von vier Radierungen: 1. *Die Ahnung*, 2. *Die Verzweiflung*, 3. *Der Zusammenbruch*, 4. *Der Untergang*.

¹⁹¹ Siehe Ausstellungsverzeichnis.

¹⁹² Fragebogen: Dienstzeit, NWHSLAD. Bestand: Regierung Düsseldorf, Nr. 55848, Teil III, Bl. 485.

¹⁹³ Scharff 1920, S. 15.

¹⁹⁴ Brief Scharffs an den Direktor der Kunstakademie Düsseldorf vom 26.11.1936. NWHSLAD. Bestand: Regierung Düsseldorf, Nr. 55848, Teil III, Bl. 617.

¹⁹⁵ Brief von Herrn Karl-Heinz Weißner, München, an Herrn Dr. Siegfried Salzmann, Bremen, vom 14.6.1987, den ich freundlicherweise einsehen durfte.

¹⁹⁶ Flugblatt: *Die Künstlergewerkschaft Bayerns*, BHSLA. Pol. Dir. München, Nr. 3547, die im Text folgenden Angaben zu dieser Gewerkschaft entstammen dem Flugblatt, ebenso die in diesem Zusammenhang gegebenen Zitate.

anerkannt und strebte, da ihre Ziele sich "größtenteils nur durch Reichsgesetzgebung" realisieren ließen, eine Ausbreitung über das gesamte Deutsche Reich an. Unter den Mitgliedern waren sowohl Künstler der älteren Generation, wie etwa Adolf von Hildebrand, Franz von Stuck, Ludwig von Herterich und Thomas Mann, als auch Vertreter der jüngeren, u. a. Karl Caspar und Bruno Walter, zu finden.

Darüberhinaus war Scharff Mitglied des im November 1918 gegründeten *Künstlerrates*. Als einziger progressiver Künstler wurde er am 20. November in den Arbeitsausschuß des Rates gewählt.¹⁹⁷ Über die Tätigkeit und die Ziele der Organisation gibt ein 1982 veröffentlichtes Manuskript von Richard Riemerschmid und Max Unold aus dem Jahre 1934 sowie zwei Publikationen von Joan Weinstein Auskunft.¹⁹⁸

Als nach dem politischen Umsturz im November 1918 immer mehr von ihrem Kunstschaffen her eher unbedeutende Maler und Bildhauer in die Arbeiter- und Soldatenräte drängten, in den Volksversammlungen auftraten und revolutionäre Forderungen stellten, "welche nicht zuletzt auf Erringung der Lehrstellen in der Akademie und Kunstgewerbeschule abzielten"¹⁹⁹, schlossen sich als Reaktion auf diese Vorgänge elf Tage nach Ausrufung der Räterepublik elf Künstlergruppen zum *Rat der bildenden Künstler* zusammen.²⁰⁰ Wenig später traten auch die *Neue Secession* und die *Gruppe 100* – die unter der Führung der Mitglieder der *Neuen Secession*: Joseph Eberz, Edwin Scharff, Max Unold und Richard Seewald den Anspruch erhob, die junge, energische Kunst der

Zukunft zu vertreten²⁰¹ – dem Rat bei.²⁰² Der *Rat bildender Künstler* umfaßte als "repräsentative Persönlichkeiten der Münchner Künstlerschaft" unter Vertretung aller Richtungen und Altersklassen²⁰³ folgende Künstler: die Architekten Theodor Fischer, Eugen Hönig und Richard Riemerschmid²⁰⁴, die Bildhauer Adolf von Hildebrand und Edwin Scharff, den Keramiker Jakob Scharvogel und die Maler Benno Becker, Hugo von Habermann, Fritz Jäger, Karl Ritter von Marr, Franz Multerer, Walter Püttner, Max Unold, Hermann Urban und Richard Winternitz.²⁰⁵ Zur Schaffung einer breiten Basis wurde außerdem "eine etwa 40 Mitglieder umfassende Körperschaft, der *große Künstlerrat*", aufgestellt. Nach Riemerschmids und Unolds Bericht aus dem Jahre 1934, bestand das Ziel des *Rates bildender Künstler* darin, "der bildenden Kunst und den Fachgenossen die gebührende Stellung und Wertung zu erhalten" wobei er sich "ausschließlich um künstlerische Fragen, Probleme der Ausstellungen, der Wettbewerbe und der Kunsterziehung" kümmerte. Eine Angabe, die jedoch den eindeutig politisch ausgerichteten Satzungen des Rates der bildenden

²⁰¹ Weinstein 1990, S. 290, Anm. 8 (zitiert nach: Münchner Neueste Nachrichten 72, 13.2.1919). Auf S. 162 heißt es über die Gruppe 100: "[...] a hastily organized group numbering far fewer than its name would suggest and consisting mainly of New Secession members".

²⁰² Ebd. und S. 162; Weinstein 1993/94, S. 18. Die Münchener Neue Secession trat dem Rat bildender Künstler am 18. November 1918 bei (Hoffmann 1993/94, S. 30).

²⁰³ Nerdinger 1982, S. 51 und S. 511.

²⁰⁴ In: Riemerschmid und Max Unold, *Maler. Über die Tätigkeit und Ziele des sog. 'Künstlerrates' vom Jahre 1912* München 5.5.1934, Manuskript, angefertigt von Riemerschmid, abgedruckt in Nerdinger 1982, S. 511ff. Dieser Bericht war an das Bayerische Kultusministerium, München, und an die Reichskammer der Bildenden Künste, Berlin, gerichtet, als Reaktion auf die nationalsozialistischen Anfeindungen gegen die Mitglieder des Künstlerrates und "um der weiteren Verbreitung falscher Gerüchte und Meinungen einen Riegel vorzuschieben", S. 510. Riemerschmid war zwischen 1913 und 1924 Direktor der Kunstgewerbeschule München. Zu seinen Reformbestrebungen siehe Nerdinger 1982, S. 507ff.

²⁰⁵ Riemerschmid und Unold in: Nerdinger 1982, S. 511. Der damalige Ministerialdirektor Richard Henschel bezeichnete 1945 die Künstler Scharff, Püttner und Mühlbauer als "einige linksgerichtete Junge Künstler".

¹⁹⁷ Kat.-Ausst. München 1993/94, S. 202.

¹⁹⁸ Veröffentlicht in Nerdinger 1982, S. 511–513. Dieser am 5. Mai 1934 verfaßte Bericht war von allen damals noch lebenden, ehemaligen Mitgliedern des Künstlerrates unterzeichnet worden. Da die Künstler aufgrund ihrer Mitgliedschaft im Künstlerrat von den Nationalsozialisten verfolgt wurden, sandte Riemerschmid den Bericht an das Bayerische Kultusministerium in München und an die Reichskammer der bildenden Künste in Berlin, um "der weiteren Verbreitung falscher Gerüchte und Meinungen" über die Arbeit des Rates "einen Riegel vorzuschieben" (Nerdinger 1982, S. 510). Siehe auch Weinstein 1990, S. 162, 166–168, und Weinstein 1993/94.

¹⁹⁹ Ebd., S. 511.

²⁰⁰ Weinstein 1993/94, S. 18.

Künstler widerspricht.²⁰⁶ Nach Weinstein waren "die ersten öffentlichen Verlautbarungen des RBK durch einen demokratischen Grundton und Forderungen nach einer Verbindung von Kunst und Alltag geprägt", wobei er sich zunächst "hauptsächlich um eine angemessene Vertretung in der provisorischen Regierung", bemühte. Dabei blieben jedoch "seine politische Haltung und seine spezifischen künstlerischen Ziele mehr oder weniger vage".²⁰⁷

In diesem Jahr entstanden Scharffs erster *Porträtkopf* seiner späteren Ehefrau, *Helene Rilscher*²⁰⁸ und ein kleinformatiges, ganzfiguriges Bildnis derselben, *Sitzende Frau (Helene Rilscher)* (Kat.-Nr. 32), sowie die Plastiken *Weibliche Figur ohne Arme* (Kat.-Nr. 33.1), *Sitzende Frau* (Kat.-Nr. 34) und *Schreitender Mann (Großer schreitender Mann)* (Kat.-Nr. 35). Zudem begann er die Plastik *Großer schreitender Mann* (Kat.-Nr. 36). Er war Mitarbeiter der Zeitschrift *Münchener Blätter für Dichtung und Graphik* und trug mit fünf Lithographien zu ihrem Erscheinen bei.²⁰⁹ Darüberhinaus waren zwei Publikationen mit Illustrationen von ihm in Vorbereitung: *Die Wölfe* von Roman Rolland und *Der Halbkreis von Athen* von August Strindberg, doch gelangten beide Bücher nicht zur Veröffentlichung.²¹⁰

Er nahm an zahlreichen Ausstellungen in der Kunsthalle Mannheim, Galerie Caspari, München, Galerie Arnold, Dresden, *Münchener Neuen Secession*, München, sowie im *Basler Kunstverein*, in der Graphik-Ausstellung des *Frauenbundes*, Hamburg, und in der Ausstellung des *Deutschen Werkbundes* in Kopenhagen teil.

1919

Nachdem sich unter den Künstlern Meinungsverschiedenheiten über Zeitpunkt und Ausmaß der angestrebten Veränderungen und über die Frage, ob der Künstlerrat "die jüngeren, künstlerisch radikaleren Mitglieder angemessen vertreten könne oder wolle", konzentrierte man sich auf die Reform der künstlerischen Ausbildung.²¹¹ Bereits im Januar trat Edwin Scharff mit dem revolutionären Vorschlag hervor, "alle Professoren der Akademie zu entlassen und ihre Ateliers vielerprechenden jungen Künstlern zu übergeben", eine Idee, die ihm die übrigen Mitglieder des Exekutivkomitees des Künstlerbundes zu Gegnern machte.²¹² Es folgten die unterschiedlichsten Überlegungen, die "von der Abschaffung der Akademie der bildenden Künste bis zu ihrem Zusammenschluß mit der Kunstgewerbeschule" reichten – eine Idee, die auch von Scharff

²⁰⁶ Ebd. In den Satzungen heißt es: "Die Künstlerschaft muss aus ihrer unpolitischen Haltung herauskommen. Wenn Forderungen der Kunst und der Künstlerschaft volkstümlich werden und im Volkswillen Ausdruck finden sollen, muss die Künstlerschaft an der gesamten politischen Arbeit aktiven Anteil nehmen. Manche von uns, vielleicht die meisten, werden sich sträuben, ein so wenig anreizendes Gebiet zu betreten, allein es geht nicht anders. ... Es müssen Künstler ins Parlament, aber nicht nur, um bei den seltenen Kunstdebatten sachverständig Stellung zu nehmen, sondern um sich an der ganzen politischen Arbeit mitzubeteiligen ...". BHStA, Az.: MA 92225, zitiert nach Weinstein 1990, S. 290, Anm. 12.

²⁰⁷ Weinstein 1993/94, S. 18; vgl. auch vorige Anm.

²⁰⁸ Bronze, Kunsthau Zürich, Privatbesitz.

²⁰⁹ Die Zeitschrift erschien lediglich für ein Jahr (12 Hefte). Von Scharff wurden folgende Lithographien publiziert: *Umarmung* (H. 2, S. 19); *Reiter* (H. 3, S. 47); *Segelboot* (H. 6, S. 91); *Zwei Frauen* (H. 11/ 12, S. 192). Der Vortragsausgabe von Heft 8 lag eine nicht betitelte Steinzeichnung von ihm bei.

²¹⁰ Diese Angabe verdanke ich Herrn Karl-Heinz Weißner, München.

²¹¹ Weinstein 1993/94, S. 18. Daß der Künstlerrat die künstlerische Erziehung und die Situation der Studierenden tatsächlich zu verbessern suchte, macht eine "Aktennotiz als Anschlag in der Kunstgewerbeschule München", am 20.3.1919 von Riemerschmid verfaßt, deutlich. Darin heißt es: "An der Schule scheinen wilde Gerüchte umzugehen über sportacistische und gewalttätige Pläne, die sich gegen Bestand und Leitung unserer Schule richten sollen. Mit der Gruppe, deren Vorgehen zu diesen Gerüchten Anlass gegeben hat, habe ich gestern eine eingehende Besprechung gehabt. Ich habe dabei durchaus den Eindruck bekommen, dass sie von keiner anderen Absicht angetrieben ist als von der, unsere Schule und ihre Leistungen zu fördern. Ueber solche Absichten kann ich mich nur freuen. Die Angelegenheit wird sogleich weiter vom Schülerrauschuss und Lehrervertrauensrat behandelt werden, die erhobenen Anklagen werden sorgfältig untersucht und Entscheidungen ohne Verzögerungen herbeigeführt werden.". Abgedruckt in: Nerdinger 1982, S. 510.

²¹² Ebd., Weinstein gibt als Quelle: Bischof, William: *Artists, Intellectuals and Revolution: Munich 1918-1919*. Diss. Harvard University 1970, S. 156 (nicht publiziert) an.

angeregt wurde²¹³ - "und eine ästhetisch und institutionell gleichrangige Bedeutung der bildenden und angewandten Kunst zum Ziel"²¹⁴ hatten. Die endgültigen Vorschläge, die eine Sonderkommission des Künstlerrates der Akademie unterbreitete, fanden dort jedoch keine Resonanz.

Mit dem Ziel, die Reform der Kunstakademie sozusagen mit einem Handstreich einzuleiten, suspendierten am 8. April vier Mitglieder des Künstlerrates die dortigen Professoren; ein Vorfall, in den Edwin Scharff verwickelt war und der für ihn im "Dritten Reich" schwerwiegende Folgen haben sollte (s. u.). Den Hergang der Ereignisse schilderten der damalige Direktor der Kunstgewerbeschule, Richard Riemerschmid, und der Maler Max Unold im Jahre 1934 folgendermaßen:

"Inzwischen wurden bei dem raschen Wechsel der 'Regierungen' die öffentlichen Zustände immer ungeordneter und direktionsloser, so dass z. B. auf Meldungen aus Dresden hin Schüler der Kunstakademie am 27.3. ihrerseits eine Liste neu zu ernennender Professoren aufstellten und weiter eigenmächtige Beschlüsse faßten. Dieses war der Anlaß, dass am 8.4. drei Mitglieder des Rates, Püttner, Scharff und Urban, veranlaßt von Mühlbauer, der sich irgendeine Vollmacht der 'Volksbeauftragten' ausgewirkt hatte, den Unterricht an der Akademie der bildenden Künste suspendierten ('um eine durchgreifende Neugestaltung der Kunsterziehung zu ermöglichen'). Die Studierenden, deren anschließend einberufene Vollversammlung mit überwiegender Mehrheit ihre Zustimmung dazu aussprach, sollten ihre Arbeit wie bisher fortsetzen, die Gehälter der Professoren weiter bezahlt werden. Diese improvisierte Maßregel (Mühlbauer hatte zufällig gerade jene 3 Herren am leichtesten erreicht) wurde vom Arbeitsausschuß des Künstlerrates nachträglich gebilligt (der seinerseits suspendierte Prof. Habermann gab selbst seine Zustimmung), weil sie durch die geschilderte Verhältnisse gerechtfertigt war und für jede (erst noch zu

beschließende) Art der Unterrichtsgestaltung als Anfangsstadium dienen konnte."²¹⁵

Mit dieser Aktion sollte "einem Vorstoß von kommunistischer Seite" zuvorgekommen "und dieser unterbieten werden".²¹⁶ Der Vorgang verursachte Schlagzeilen in der Münchner Presse. Während das Ereignis in der *Münchner Post*, die als sozialdemokratische Zeitung in Opposition zur Münchner Räterepublik stand²¹⁷, vom 10. April lediglich sachlich berichtet wurde²¹⁸, kommentierte Hermann Eßwein am 29. April in der *Münchner Post* den revolutionären Versuch der Professoren-Absetzung mit den Worten:

"Just der Elegant Scharff, den hochbegabten, aber von kleinen Manieren noch nicht freien Führer der aristokratisch-exklusiven Neuen Secession und den bürgerlich-behägigen Püttner, den längst reichlich als Meister anerkannten, unseren besten Stillebenmaler - gleichfalls Chorführer der Neuen Secession -, in der Vollstreckerrolle proletarisch-revolutionärer

²¹⁵ Riemerschmid und Unold in: Nerding 1982, S. 512
Weitere Informationen zum Künstlerrat und zu Riemerschmids Vorstellungen für eine Reform der Ausbildungsgänge an der Kunstgewerbeschule und der Kunstakademie in München siehe Nerding 1982, S. 507-517.

²¹⁶ Konzept für einen Brief von Karl Casper an Edwin Scharff, 1922. Karl Casper - Maria Casper-Filser Archiv, München.

²¹⁷ Lammert 1987, S. 26.

²¹⁸ Zur Schließung der Akademie der bildenden Künste berichtete die *Münchner Post* vom 10.4.1919, S. 5: "Um eine sofortige durchgreifende Neugestaltung der Kunsterziehung zu ermöglichen, haben am 8. April vormittags die vom Volksbeauftragten Ermächtigten, August Mühlbauer-Liszl, Walter Püttner, Edwin Scharff, Hermann Urban, die Lehrtätigkeit an der Akademie der Künste aufgehoben. Die Studierenden können ihre Arbeit fortsetzen, die Tätigkeit der Professoren ist suspendiert, die Gehälter werden vorläufig weiter bezahlt." Wiederabdruck in Halbrodt - Kehr 1979, S. 29; zitiert in Lammert 1988, S. 25. Den Hinweis auf diesen Artikel verdanke ich Herrn Karl-Heinz Weßner, München, 1987.

²¹³ Kat.-Ausst. München 1993/94, S. 202. Diese Idee wurde bereits 1917 von R. Riemerschmid geäußert. Weinstein 1990, S. 166.

²¹⁴ Weinstein 1993/94, S. 18.

Willensrichtungen atmen zu sehen, mußte befremden." ²¹⁹

Nach der Erklärung des Künstlerrates, die nach der Niederschlagung der Räterepublik in den *Münchner Neuesten Nachrichten* vom 15.5.1919 erschien, stellt sich uns der Sachverhalt jedoch anders, weniger revolutionär, dar:

"Um die Stellung klarzulegen, die der Arbeitsausschuß des Rates bildender Künstler während der Räterepublik eingenommen hat, sei ein kurzer Überblick über diese Ereignisse gegeben. Dem Künstlerrat war bekannt, daß ein Aktionsausschuß revolutionärer Künstler sich gebildet hatte, der auf die Ausrufung der Räterepublik wartete, um sofort mit radikalsten Maßnahmen vorzugehen. Die Tendenz dieses Aktionsausschusses war orientiert nach dem Moskauer künstlerischen Programm, die Sozialisierung der Kunst sofort in die Wege zu leiten unter diktatorischer Führung der Kunstströmung, die man mit dem Namen Expressionismus zusammenfaßt. Einer solchen einseitigen Tendenz entgegenzutreten schien Pflicht des Künstlerrates, der nach dem entgegengesetzten Prinzip der Vertretung aller Richtungen entstanden ist und sein Handeln in diesem Sinne in der letzten der politischen Ereignissen vorangegangenen Sitzung entschieden befürwortete. Nur von diesem Gesichtspunkte aus handelten die vier Mitglieder Urban, Mühlbauer, Püttner, Scharff, um den geplanten extremen Maßnahmen des revolutionären Aktionsausschusses zuvorzukommen, indem sie (eine Einberufung des Arbeitsausschusses vom Sonntag nachmittag zum Montag, den 8., früh war unmöglich) sofort mit dem Volksbeauftragten Landauer in Verbindung traten und ihrerseits sich die Vollmacht ausstellen ließen nur zur Suspension, während von der neuen Regierung schon von vornherein die Schließung der Hochschule beschlossen war. Das Ziel dabei war nicht diese sogenannte Schließung, sondern der entscheidende Einfluß auf die Neuorganisation, die nicht nach dem einseitigen Programm des Aktionsaus-

schusses, sondern nach den Ideen des Künstlerrates ausgeführt werden sollte." ²²⁰

Am 16. Mai erteilte "der 'kleine Rat' des Künstlerrates" dem Arbeitsausschuß ein Mißtrauensvotum, woraufhin die folgenden "Mitglieder der Gruppe der Hundert: Karl Caspar, Josef Eberz, Alexander Kanold, August Mühlbauer-Liszt, Walter Püttner, Richard Riemerschmid, Edwin Scharff, [dessen Bruder] Oskar Scharff, Richard Seewald und Max Unold ihren Austritt aus dem Arbeitsausschuß und dem 'kleinen Rat' erklärten." ²²¹ Nach Eßwein habe Riemerschmid seine Mitgliedschaft nach dem Ausscheiden von Püttner und Scharff gekündigt, da er nun "eine reaktionäre Haltung des Rates befürchtete" ²²².

Die Aussage Waldemar Grzimeks, Scharff wäre nach dem Scheitern des Versuches, die Hochschule zu reformieren, "1919 enttäuscht nach Berlin gegangen", wo "er von dem Direktor der Kunstgewerbeschule Bruno Paul zum Assistenten von Professor Wackerle berufen" ²²³ worden wäre, ist insgesamt unrichtig, denn er ist bis 1923 in München geblieben.

Am 8. Juli heiratete Edwin Scharff die Schauspielerin Helene Ritscher, die er in diesem Jahr in einer eindrucksvollen *Büste* ²²⁴ porträtierte. Sie stammte aus einer jüdischen Familie in Ungarn, ²²⁵ war mit achtzehn Jahren aus ihrem Heimatort Kismarton nach Wien gegangen und hatte dort Musik und Schauspielkunst ²²⁶ studiert. Schon früh

²²⁰ Münchner Neueste Nachrichten, 15.5.1919, S. 1 (Rubrik: Bildende Kunst).

²²¹ Münchner Neueste Nachrichten, 17./18.5.1919 (Rubrik: Bildende Kunst).

²²² Eßwein, 22.5.1919; Wiederabdruck in Nerdinger 1982, S. 510.; zitiert in Lammert 1988, S. 28, 29, 30.

²²³ Grzimek 1969, S. 162.

²²⁴ Bronze, 3 Exemplare: Hamburger Kunsthalle; Neu-Ulm, Edwin-Scharff-Museum. Dauerleihgabe der Erbgemeinschaft Scharff; Nachlaß Edwin Scharff, Privatbesitz; vgl. Sello 1956, Abb. S. 47; Kat.-Ausst. Neu-Ulm u. a. 1987/88, Kat.-Nr. 20a, Abb. 103.

²²⁵ Verfügung des Reichs- und Preuß. Ministers für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung, Berlin, an den Regierungspräsidenten in Düsseldorf vom 31.8.1938 (Vc Nr. 1488 zu KA 1 vom 23.3.1938), NWHSLAD, Bestand: Regierung Düsseldorf, Nr. 55848, Teil II, Bl. 47.

²²⁶ Der Schauspieler Rudolf Forster berichtete Rolf Italiaender über Helene Ritscher als Schauspielschülerin: "Sie

²¹⁹ Eßwein, 29.4.1919, S. 1f.; zitiert in Lammert 1988, S. 26f. Den Hinweis auf diesen Artikel verdanke ich Herrn Karl-Heinz Weibner, München, 1987.

waren ihr Erfolge am dortigen Burgtheater besichert. In den 1910er und 20er Jahren war sie eine "namhafte Schauspielerin [...], umjault in Wien und Berlin"²²⁷. In Berlin spielte sie am Schiller-Theater²²⁸, in München am Staatstheater, und trat, als sie 1923 mit Scharff erneut nach Berlin ging, dort zunächst auch wieder auf. Oskar Kokoschka porträtierte sie 1912 in einer Kreidelithographie, die auf einem Plakat des Akademischen Verbandes für Literatur und Musik in Wien anlässlich eines Vortrages von Frank Wedekind während einer Wedekind-Woche abgebildet wurde.²²⁹ Sie war zu dieser Zeit bereits eine erfolgreiche Schauspielerin. In freundschaftlichem Kontakt stand sie etwa mit Heinrich Mann, Hermann Sinsheimer, Alfred Kerr, Hermann Bahr und Anna Bahr-Mildenburg.²³⁰ Einen Eindruck ihrer Persönlichkeit vermittelt, neben den literarischen Porträts von Max Frisch²³¹ und Rolf Italiaander²³², die folgende Erinnerung von Hermann Sinsheimer. Er schrieb:

"Vor ihr [Elisabeth Bergner, d. V.] schon und nach ihr war am Staatstheater [in München, d. V.] Helene Ritscher, der Bergner im Wesen nicht unverwandt. Von den halberwachsenen Mädchen in Strindbergs 'Ostern', zu Shaws 'Cleopatra' und 'Pygmalion' war sie eine hinreißende Darstellerin triebhafter Wesen bis zu den Fabel- und Traumwesen in Hauptmanns 'Schluck und Jau'. Sie war, ein seltener Fall, weder rollenhungrig noch erfolgssüchtig: mit drei Rollen im Jahr war ihr Bedarf gedeckt. Sie war neben der Bühne eine mindestens ebenso starke Persönlichkeit wie auf ihr."²³³

war im Wiener Konservatorium die Lieblingsschülerin ihres Lehrers Roempler. Sie verblüffte ihn und uns Schüler durch ihre grandiose Begabung. Sie erlebte sozusagen vom Blatt alle dramatischen Akzente jeglicher Art.", in: Italiaander 1965, S. 193.

²²⁷ Frisch 1950, S. 406–408.

²²⁸ Ihering 1911, zitiert nach Italiaander 1965, S. 194.

²²⁹ Abb. in: Jahrbuch Hamburg 1967, S. 84.

²³⁰ Diese Angabe verdanke ich Herrn Peter Scharff, München.

²³¹ Frisch 1950, S. 698ff; Wiederabdrucke siehe Bibl.

²³² Italiaander 1965, S. 198ff; Wiederabdrucke siehe Bibl.

²³³ Sinsheimer 1953, S. 191.

Zu dieser Zeit bewohnten Scharff und seine Frau eine geräumige, großzügig eingerichtete Wohnung in München-Schwabing,²³⁴ wie man aus zwei fotografischen Innenansichten, die in der Zeitschrift *Die Dame* abgebildet worden waren, ersehen kann.

In diesem Jahr wurde die Vereinigung Münchner Graphiker *Die Mappe* gegründet. Mitglieder des Gründungsausschusses waren u. a. Th. Th. Heine (Erster Vorsitzender), Emil Pretorius (Zweiter Vorsitzender), Karl Arnold (Zweiter Schriftführer) und Edwin Scharff, um nur die bekanntesten zu nennen.²³⁵ An der ersten Ausstellung der Gruppe in der Münchner Galerie Caspari nahmen neben Scharff u. a. auch Karl Caspar, Maria Caspar-Filser, Rudolf Großmann, Olaf Gulbransson, Alfred Kubin und Max Unold teil.²³⁶

Es erschien August L. Mayers Buch *Matthias Grünewald* mit einer Illustration von Edwin Scharff auf dem Einband²³⁷. In der Zeitschrift *Der Cicerone* veröffentlichte Kurt Pfister einen reich illustrierten Aufsatz über den Bildhauer, dem er Scharffs Essay *Über das künstlerische Schaffen* beifügte,²³⁸ und in dem letzten Heft der expressionistischen Zeitschrift *Der Weg* schrieb Ernst Grünthal über Edwin Scharff.²³⁹

Der Künstler verkaufte die Steingußfassung der Großplastik *Junger Athlet* (Kat.-Nr. 7.2) an die Städtische Kunsthalle Mannheim²⁴⁰. Er schuf das zweite bronzene *Portrait seiner Mutter*²⁴¹ und malte zum letztenmal ein *Selbstbildnis*²⁴². Damit endete

²³⁴ Zwei Fotos, die Edwin Scharff und seine Frau um 1920 in ihrer Wohnung zeigen, waren in der Berliner Zeitschrift *Die Dame*, H. 17, S. 10, abgebildet; Wiederabb. in Kat.-Ausst. Neu-Ulm u. a. 1987/88, S. 16.

²³⁵ Siehe Kat.-Ausst. Caspari, München 1919.

²³⁶ Ebd.

²³⁷ Siehe Mayer 1919. Die Darstellung zeigt den auferstehenden, verklärten Christus aus dem Isenheimer Altar nach einer Federzeichnung von Edwin Scharff. Ein Exemplar des Buches befindet sich in der Kunsthalle Bremen; vgl. auch Kat.-Ausst. Neu-Ulm u. a. 1987/88, Kat.-Nr. 213.

²³⁸ Pfister 1919, S. 799–802. Der Aufsatz wurde in leicht veränderter Form in Pfister 1920, S. 5–8 wieder veröffentlicht. Zu Scharffs Beitrag siehe Scharff 1919, S. 802. Wiederabdrucke siehe Bibl.

²³⁹ Der Weg, H. 10, 1919, S. 8.

²⁴⁰ Siehe Kat.-Nr. 6.2.

²⁴¹ Nachlaß Scharff, Privatbesitz, Abb. in Pfister 1920, o. S.

²⁴² Siehe Kat.-Ausst. Neu-Ulm u. a. 1987/88, Kat.-Nr. 103, Abb.

Scharffs Karriere als Maler, denn er hatte sich endgültig für die Bildhauerei entschieden.

Er nahm zudem an weiteren Ausstellungen in München und Bern teil.

1920

Die erste Monographie über Edwin Scharff, verfaßt von Kurt Pfister erschien in der Reihe *Junge Kunst* des Julius Klinkhardt-Verlages.²⁴³ Scharff modellierte ein *Portrait des Schriftstellers Heinrich Mann*²⁴⁴, mit dem er durch seine Frau gut bekannt war, und porträtierte diese wohl in einem Bühnenkostüm in Marmor²⁴⁵. Er schuf zwanzig Lithographien zu Frank Wedekinds *Herakles*²⁴⁶ und erhielt einen von drei ersten Preisen in dem beschränkten Wettbewerb zur Erlangung von Entwürfen für deutsche Briefmarken. Die neuen Marken sollten an die Stelle der damals gebräuchlichen Briefmarken der Germania-Ausgabe und der Marken zur Erinnerung an die Nationalversammlung treten.²⁴⁷ Sein Entwurf für die 5-Mark-Briefmarke wurde mit 1000 Mark dotiert und ausgeführt²⁴⁸.

²⁴³ Siehe Pfister 1920, mit einem Einband nach einem Entwurf von Karl Schmidt-Rottluff, darauf aufgeklebt ein Titelbild mit der Zeichnung eines männlichen Rückenaktes nach dem Entwurf von Edwin Scharff.

²⁴⁴ Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie; Hamburger Kunsthalle; Neu-Ulm, Edwin-Scharff-Museum. Dauerleihgabe der Erbgemeinschaft Scharff; Abb. in Sello 1956, S. 50; Kat.-Ausst. Neu-Ulm u. a. 1987/88, Kat.-Nr. 24, Abb. 85.

²⁴⁵ Die Marmorbüste zeigt die Künstlerin mit einem großen Kragen bekleidet, der auf ein Bühnenkostüm hinweisen könnte (nach freundlichem Hinweis von Frau Tetta Hirschfeld-Scharff, Zürich). Das Porträt ist nicht erhalten, überliefert in Fotografien im Nachlaß Scharff, Erbgemeinschaft Scharff.

²⁴⁶ Frank Wedekind: *Herakles. Dramatisches Gedicht in drei Akten*. Mit 20 Steinzeichnungen von Edwin Scharff (Welttheater, Bd. 4). München 1920.

²⁴⁷ Der Text des Preisausschreibens befindet sich in der Postgeschichtlichen- und Philatelistischen Bibliothek des Berliner Post- und Fernmeldemuseums; siehe auch Osborn 1920, S. 86f., Abb. 90; Lill 1920, S. 293-296; Moyer 1920, S. 263-266.

²⁴⁸ Siehe Kat.-Ausst. Neu-Ulm u. a. 1987/88, S. 223. Je ein Exemplar der Briefmarke befindet sich in Neu-Ulm, Edwin-Scharff-Museum, und im Eigentum der Erbgemeinschaft Scharff.

Karl Arnold veröffentlichte im *Simplicissimus* unter der Überschrift "Die Diktatur der Kunstkritik" eine Karikatur Edwin Scharffs. Sie zeigt den Bildhauer in seinem Atelier, wie er vor den Augen eines Kunstkritikers²⁴⁹ mit einer extrem großen Feile die kubistischen Ecken an der Skulptur, die den *Großen schreitenden Mann* (Kat.-Nr. 36) meint, abschleift. Somit nimmt die Darstellung Scharffs um 1920 einsetzenden, sich vom kubistischen Formengut entfernenden Stilwandel mit spitzer Feder aufs Korn, indem er diesen auf den Einfluß der (eher konservativen) Kunstkritiker zurückzuführen scheint. Eine Anspielung auf das gepflegte Äußere, auf das Scharff Zeit seines Lebens großen Wert legte²⁵⁰, läßt sich in dem Frack, mit dem Scharff dargestellt ist, erkennen. Doch ist aufgrund der allgemein gehaltenen Bildunterschrift anzunehmen, daß Arnold mit der Karikatur darüberhinaus ein allgemeines Phänomen, das der erneuten Hinwendung zu realistischeren Darstellungen in der Kunst, kommentierte.

Die ersten Ausstellung der Vereinigung Münchener Graphiker, *Die Mappe* fand in der Galerie Caspari, München, statt. Scharff war sowohl in dieser als auch in weiteren Ausstellungen in München, Chemnitz, Düsseldorf, Darmstadt und Dresden vertreten.

1921

Es entstanden die ersten *Entwürfe für die Marmorgruppe Liebespaar* (Kat.-Nr. 70, 71) und die für die erst 1939 vollendete marmorne Sitzgruppe *Pastorale* (Kat.-Nr. 68, 69, 203).

Im *Celbuch der Münchener Mappe* erschien eine mit drei Federzeichnungen illustrierte humoristische Geschichte von Edwin Scharff mit dem Titel *Mit Bleeker auf der Jagd*.²⁵¹

²⁴⁹ Aufgrund des Schnauzbartes und der Brille könnte es sich um August L. Moyer handeln, der über Scharff geschrieben (siehe Bibl.) und den Scharff 1917 porträtiert hatte (s. o.).

²⁵⁰ Dies wurde mir von mehreren Personen, die Scharff persönlich kannten, übereinstimmend berichtet; vgl. auch die Abb. in Kat.-Ausst. Neu-Ulm u. a. 1987/88, S. 12, 14-17, 19, 20. Grzimek beschrieb den Künstler in eher anekdotischer Weise als zwar wie dessen Frau "ebenfalls generös", "doch geschmückt mit Melone, Gamaschen, gelbem Mantel" (Grzimek 1969, S. 163). Zu "Gamaschen" vgl. Scharff 1921, S. 69.

²⁵¹ Scharff 1921, S. 69-74.

Er nahm an Ausstellungen in München, Baden-Baden und Hamburg teil.

1922

In diesem Jahr wurde der Sohn Peter geboren; später bekam das Ehepaar Scharff noch die Tochter Tetta.

Am 18. September erhielt Edwin Scharff von dem Direktor der Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums Berlin, Bruno Paul, den Ruf, "die Atelierklasse für dekorative Plastik als Professor zu übernehmen"²⁵². Scharff nahm die Berufung an, machte jedoch zur Bedingung, daß er eine feste Anstellung erhielte und das Berliner Wohnungsamt ihm eine 5-6 Zimmer-Wohnung mit möglichst großen Räumen zur Verfügung stellte. Denn ein Ortswechsel für einen begrenzten Zeitraum käme für ihn mit seiner Familie nicht in Betracht; die große Wohnung wurde benötigt, da seine Frau als Schauspielerin beruflich tätig war.²⁵³ Schließlich einigte man sich auf eine außerordentliche Professur, die zunächst auf sechs Jahre begrenzt war.²⁵⁴

Scharff vollendete die Marmorgruppe *Liebespaar* (Kat.-Nr. 74). Die ersten *Entwürfe* für die Marmorskulptur *Parze* (Kat.-Nr. 85, 106) entstanden. Das mit Lithographien von Scharff ausgestattete Buch *Amor und Psyche* des

Apulejus²⁵⁵ und Thomas Manns *Tristan*²⁵⁶ mit Radierungen des Künstlers erschienen in diesem Jahr.

Er stellte in der Galerie Hans Goltz aus und nahm zum ersten Mal an der sogenannten *Biennale*, der *Exposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia*, teil, in der er bis 1934 regelmäßig - mit Ausnahme der Jahre 1924 und 1932 - ausstellen sollte.

1923

Am 1. April 1923 trat Edwin Scharff als Nachfolger Joseph Wackerles, der nach München gegangen war,²⁵⁷ seine Professur an der Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums in Berlin an.²⁵⁸ Somit verließ er die ehemalige Kunstmetropole München und lebte nun in der Stadt, die das neue "unbestrittene kulturelle Zentrum der zwanziger Jahre in Deutschland"²⁵⁹ war. Die Lehrstelle behielt er bis 1933. Seine bekanntesten Schüler aus dieser Zeit waren Hans Mettel und Hermann Blumenthal.²⁶⁰ Als "einer der wenigen Bildhauer"²⁶¹ wurde Scharff mit einer Einzelausstellung im Berliner Kronprinzenpalais gewürdigt, die einen Überblick über sein Schaffen der letzten zehn Jahre bot.²⁶²

²⁵⁵ Apulejus: *Amor und Psyche*. Mit Steinzeichnungen von Edwin Scharff (Phantasia-Drucke, hrsg. von Georg Martin Richter, Nr. 4). Phantasia-Verlag, München 1922, einmalige Auflage: 200 Exemplare, Nr. 1-XX; von Frieda Thiersch, München, mit der Hand in Maroquin gebunden, mit Beigabe einer Mappe mit Abzügen der Bilder, mit Varianten und je einer Originalskizze des Künstlers.

²⁵⁶ Thomas Mann: *Tristan*. Radierungen von Edwin Scharff (Obelisk Drucke, Nr. 5), München 1922; Die Radierungen wurden auf der Künstlerpresse der Offizin der Wandruck A.G., München, unter Aufsicht des Künstlers gedruckt, einmalige Auflage: 340 Exemplare, von denen 320 in den Handel gelangten, davon 70 Exemplare nummeriert 1-LXX, 250 nummeriert 1-250.

²⁵⁷ Aktennotiz von Bruno Paul "zu U. IV 2755", Berlin, 27.12.1922, NWHSLAD, Bestand: Regierung Düsseldorf, Nr. 55848, Teil III, Bl. 417.

²⁵⁸ Ebd.; siehe auch Teil II, Bl. 43; Nachweis zur Anweisung der Versorgungsbezüge; Bl. 138; Wiedergutmachungsbescheid vom Kultusminister Nordrhein-Westfalens, Düsseldorf, vom 26.7.1956 (Begründung).

²⁵⁹ Heusinger von Waldegg 1979, S. 242.

²⁶⁰ Siehe Scharff u. a. 1976, S. 24-29 und Abb. 35-44.

²⁶¹ A. Beloubeck-Hammer in Janda-Gröbowski 1992, S. 160, Kat.-Nr. 128.

²⁶² Vgl. Rezension von Wolfradt 1978, S. 189.

²⁵² Antwortschreiben Scharffs, München, an Bruno Paul, Berlin, vom 30.9.1922, NWHSLAD, Bestand: Regierung Düsseldorf, Nr. 55848, Teil III, Bl. 403.

²⁵³ Ebd.; Scharff bemühte sich um eine Festanstellung mit Pensionsberechtigung; siehe auch Brief von Scharff, München, an Bruno Paul, Berlin, vom 21.10.1922, NWHSLAD, Bestand: Regierung Düsseldorf, Nr. 55848, Teil III, Bl. 404.

²⁵⁴ Der Vertrag umfaßte den Zeitraum 1.4.1923-31.3.1929. Scharff war als "künstlerischer Lehrer" angestellt. "Für die Dauer dieser Lehrtätigkeit führt Herr Scharff die Amtsbezeichnung 'Professor'." Die wöchentliche Arbeitszeit lag bei "18 Stunden innerhalb 21 Lehrplanstunden", hinzu kamen unentgeltliche Überstunden. Ihm wurde ein Atelier angewiesen, das er zur Ausführung seiner Arbeiten zu benutzen verpflichtet war. Die Vergütung wurde mit 50.000 Mark monatlich angegeben (zur Zeit der Inflation), NWHSLAD, Bestand: Regierung Düsseldorf, Nr. 55848, Teil III, Bl. 426 (Arbeitsvertrag); vgl. auch ebd., Bl. 405; Bruno Paul an den Preußischen Minister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung vom 25.10.1922; Bl. 406; Brief Bruno Pauls, Berlin, an Edwin Scharff vom 14.11.1922; Bl. 406a; Aktennotiz von Bruno Paul vom 20.11.1922, Bl. 413-418.

Darüberhinaus nahm er, wohl bedingt durch seinen Umzug, lediglich an einer Ausstellung in der Galerie Hans Goltz, München, teil.

Scharff porträtierte u. a. den Kunsthistoriker *Heinrich Wölfflin*, zunächst in Bronze und ein Jahr später in Granit,²⁶³ und den *Geiger Andreas Weissgerber*²⁶⁴. Er schuf zwei kleinere Marmorskulpturen *Badende (Sitzende Frau)* (Kat.-Nr. 88) und *Weibliche Figur (Stehende Frau)* (Kat.-Nr. 90) sowie Radierungen zu *William Shakespeares Venus und Adonis*²⁶⁵ und 1923 oder 1924 eine *Ruhrmedaille*.

1924

Die Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums wurde mit der Akademischen Hochschule für die bildenden Künste zu den *Vereinigten Staatsschulen für freie und angewandte Kunst* zusammengelgt.²⁶⁶

Edwin Scharff porträtierte die Maler *Lovis Corinth* und *Max Liebermann*.²⁶⁷

Werke von ihm waren in Ausstellungen in Berlin und München zu sehen.

²⁶³ Je ein Bronzeuß in: München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen; Köln, Museum Ludwig; Zürich, Kunsthistorisches Seminar der Universität Zürich; Der Granit-Kopf befindet sich in der Universität München; Abb. in Sello, S. 54 (Granit), 55 (Bronze).

²⁶⁴ Bronze, Tel Aviv, The Tel Aviv Museum, Helena Rubinstein Pavilion; Abb. in: Schmidt 1927, S. 436.

²⁶⁵ William Shakespeare: *Venus und Adonis*. Mit 8 Radierungen von Edwin Scharff (Druck des Kreises graphischer Künstler und Sammler, Nr.5), Leipzig 1923.

²⁶⁶ Erlaß des Ministers für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung vom 8.9.1924, der am 1.10.1924 in Kraft trat; in: hektographierter Brief von Bruno Paul, Berlin, vom 1.10.1924, dessen Rückseite von Scharff für die Zeichnung eines weiblichen Aktes benutzt wurde, Erbengemeinschaft Scharff.

²⁶⁷ Je ein Exemplar des *Bildnisses Lovis Corinth*, Bronze, in: Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie; Hamburger Kunsthalle; Neu-Ulm, Edwin-Scharff-Museum, Dauerleihgabe der Erbengemeinschaft Scharff; Tel Aviv, The Tel Aviv Museum, Helena Rubinstein Pavilion; Zürich, Erbengemeinschaft Scharff. Je ein Guß des *Liebermann-Porträts* in: Neu-Ulm, Edwin-Scharff-Museum, Dauerleihgabe der Erbengemeinschaft Scharff; Rendsburg, Jüdisches Museum, Leihgabe aus Privatbesitz; Tel Aviv, Helena Rubinstein Pavilion; Zürich, Erbengemeinschaft Scharff.

1925

Scharff vollendete die Marmorskulptur *Parze* (Kat.-Nr. 106) und modellierte das Reliefbildnis des damaligen französischen Außenministers *Aristide Briand*²⁶⁸ sowie die *Terrakottabüste der Malerin Maria Caspar-Flyser*²⁶⁹. Der Verlag des Kreises Graphischer Künstler und Sammler gab als dritten Bronzeuß die Kleinplastik *Sitzende Frau* (Kat.-Nr. 110.2) in einer Auflage von 20 Exemplaren heraus. Zudem entstand die erste Fassung des *Denkmals der Pferde* (Kat.-Nr. 113).

Er beteiligte sich an Ausstellungen in München, Berlin, Düsseldorf und Leipzig.

1926

Scharff kaufte ein altes Bauernhaus in Kampen auf Sylt.²⁷⁰ In den zwanziger Jahren nahm er an mehreren Denkmals-Wettbewerben²⁷¹ teil, wie etwa an dem (gescheiterten) Wettbewerb für ein *Beethoven-Denkmal* in Berlin (Kat.-Nr. 124-129).

Wohl in Zusammenhang mit dem Auftrag, ein marmornes *Porträt des Reichspräsidenten Paul von Hindenburg* für das Reichstagsgebäude in Berlin zu schaffen (vollendet 1927)²⁷², entstanden zwei Bronzefassungen des Hindenburg-Bildnisses, ein Kopf und ein Brustbild.²⁷³

²⁶⁸ Ein Exemplar des Bronzereliefs befindet sich im Hessischen Landesmuseum Darmstadt.

²⁶⁹ Privatbesitz.

²⁷⁰ Nach freundlicher Angabe von Herrn Peter Scharff, München.

²⁷¹ Dies geht aus Zeichnungen im Nachlaß des Künstlers (Erbengemeinschaft Scharff) hervor.

²⁷² Schmidt 1927/28, S. 431f., Abb. S. 430, mit Bildunterschrift: "Edwin Scharff, Reichspräsident von Hindenburg" 1927, Marmorbüste für das Reichstagsgebäude". In "Kurzer Bericht über meinen künstlerischen Werdegang" nannte Scharff eine "überlebensgroße Marmorbüste Hindenburgs", die sich zu dem damaligen Zeitpunkt in der National-Galerie in Berlin befunden hätte. Laut Grzimek 1969 "soll er" für diese Arbeit "20 000 Mark, ein einmalig hohes Honorar, bekommen haben", S.3. Diese Angabe ist allerdings nicht gesichert.

²⁷³ Kopf, 3 Güsse, je ein Exemplar in: Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie, 1929 vom Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung überwiesen; Neu-Ulm, Edwin-Scharff-Museum, angekauft von der Erbengemeinschaft Scharff; ein weiteres Exemplar: Erbengemeinschaft Scharff. Das Brustbild ist in 2 Güssen ebenfalls im Eigentum der Erbengemeinschaft Scharff erhalten.

Er entwarf für die Staatliche Porzellan-Manufaktur Berlin zwei Tierplastiken, *Pferd (Bäumendes Pferd)* und *Elefant* (Kat.-Nr. 130, 131) sowie *Hindenburg-Medaillons* für eine *Vase*²⁷⁴, eine *Schmuckkassette* und ein *Rauchset*.²⁷⁵

Werke von ihm wurden in Ausstellungen in Berlin, Danzig, Dresden, München und Venedig gezeigt.

1927

Scharff wurde zum stellvertretenden Präsidenten²⁷⁶ des *Deutschen Künstlerbundes* gewählt und war Mitglied der Aufnahme-Jury für die in Dresden veranstaltete Graphik-Ausstellung der Organisation²⁷⁷.

In den Jahren 1927 und 1928 bemühte sich Richard Riemerschmid, der seit 1926 den Kölner Werkschulen als Direktor vorstand, um eine Berufung Scharffs nach Köln. Anlaß war der Tod des Bildhauers Georg Grasegger, dessen Stelle nun neu zu besetzen war. Nachdem eine Berufung Ernesto de Fioris nicht zustande gekommen war, schlug Riemerschmid Edwin Scharff als Kandidaten vor. In seiner Stellungnahme hieß es u. a.:

"Für die Stadt Köln, die doch in der deutschen Kunstentwicklung der neuen Zeit Bedeutung gewinnen möchte, wäre eine Berufung dieses Herrn, der als Künstler sehr großes Ansehen besitzt und außerdem als Vorsitzender des Deutschen Künstlerbundes sehr viel Einfluß hat, von außerordentlicher Bedeutung. Im Einverständnis mit dem Herrn Oberbürgermeister ist Professor Scharff z. Z. beschäftigt mit Entwürfen, deren Ausführung mit der geplanten Berufung in Zusammenhang steht."²⁷⁸

Nach Joppien bezogen sich die genannten Entwürfe "auf ein Denkmal für den großen Museumshof (ehemalige Kürassierkaserne, Deutz)".²⁷⁹ Das Verfahren zog sich bis 1929 hin. Nachdem Scharffs Entwürfe wohl bei dem Oberbürgermeister von Köln,

Konrad Adenauer, keine Zustimmung gefunden hatten, konnte dem Künstler keine Zusage erteilt werden. 1930 wurde ein Reiterdenkmal von Paul Wynnand vor der Kürassierkaserne aufgestellt und die Bildhauerstelle an den Kölner Werkschulen aus Kostengründen gestrichen.²⁸⁰

Scharff schuf eine überlebensgroße, marmorene *Büste des Reichspräsidenten Paul von Hindenburg* für das Berliner Reichstagsgebäude.²⁸¹

Er nahm an Ausstellungen in Berlin, Leipzig, Kassel, Danzig, Dresden, Hamburg und München teil.

1928

Scharff war Mitglied des leitenden Ausschusses der Jury der 53. Ausstellung der *Berliner Secession* und nahm auch mit einer Plastik an dieser Schau teil.²⁸² In weiteren Ausstellungen in Berlin, Nürnberg, Düsseldorf, Hannover, Köln, München, Amsterdam (anläßlich der Olympiade) und Venedig waren seine Werke vertreten.

Er gewann bei der Olympiade in Amsterdam "für Deutschland eine Medaille im Kunstgewerbe"²⁸³. 1927/28 modellierte er die Terrakotta-Plastiken *dreier Musen* für die Fassade des Lichtspieltheaters *Phoebus-Palast* in Nürnberg (Kat.-Nr. 135). Er vollendete die Marmorskulptur *Hockende* (Kat.-Nr. 139) und begann mit den ersten zeichnerischen Vorentwürfen und dem ersten plastischen Entwurf (Kat.-Nr. 156) zu dem *Kriegerehrenmal in Neu-Ulm* (Kat.-Nr. 171).

1929

Edwin Scharff war nicht nur Mitglied des engeren Vorstandes des *Deutschen Künstlerbundes*, sondern neben Heckel, Hofer, Graf Kessler und dem Reichskunstwart Redslob auch ein Bevollmächtigter des Gremiums.²⁸⁴ Zudem entwarf er das *Signet des Bundes* (Kat.-Nr. 314): Ein Medaillon mit der Darstellung dreier Männer in einem Boot, das wohl den Zusammenschluß der drei Künste: Malerei,

²⁷⁴ Ohm, 3.5.1986.

²⁷⁵ Siehe Jarchow 1988, S. 61, 101, 105, 107, 213, 267, 269-271.

²⁷⁶ Präsident war Leopold von Kalckreuth; siehe Kat.-Ausst. Dresden 1927.

²⁷⁷ Ebd.

²⁷⁸ Zitiert nach Joppien 1982, S. 268.

²⁷⁹ Ebd.

²⁸⁰ Ebd., S. 270.

²⁸¹ Siehe Anm. 272.

²⁸² Siehe Kat.-Ausst. Berlin 1928.

²⁸³ Scharff 1937, S. 3f.

²⁸⁴ Siehe Mitgliedsverzeichnis 1929, o. S. (mit Signet von Scharff auf dem Umschlag).

Bildhauerei und Graphik im *Deutschen Künstlerbund* symbolisiert.²⁸⁵

Die zweite großformatige Bronzeplastik des Künstlers, der *Frauentorso* (*Weiblicher Torso, Torso*) (Kat.-Nr. 151) und das *Portrait des Architekten Heinrich Tessenow*²⁸⁶ entstand in diesem Jahr sowie eine *Medaille* zum einhundertjährigen Bestehen des Archäologischen Instituts des Deutschen Reiches.

Im November fand eine Einzelausstellung mit 22 plastischen Werken und zahlreichen Zeichnungen von Scharff im Ulmer Kunstverein statt.²⁸⁷ Zudem beteiligte er sich an Ausstellungen in Hannover, Köln, Kassel, München und Buenos Aires.

1930

Zum 1. April wurde Scharffs außerordentliche Professur an den Vereinigten Staatsschulen für freie und angewandte Kunst in Berlin in eine ordentliche umgewandelt.²⁸⁸ Bei der Eröffnung der 59. Ausstellung der *Berliner Secession (Plastik)* hielt er eine Rede, die auszugsweise in der Zeitschrift *Die Kunst* veröffentlicht wurde.²⁸⁹ Er fungierte als Vorstandsmitglied der *Berliner Secession* und als Mitglied der Ausstellungscommission der 62. Ausstellung der Secession, an der er mit dem im Jahr zuvor entstandenen *Frauentorso* (Kat.-Nr. 151) beteiligt war.²⁹⁰ In einer Einzelausstellung in der Galerie Paul Cassirer, Berlin, wurden siebzehn plastische Arbeiten, fünfzehn Aquarelle und ebenso

viele Zeichnungen gezeigt.²⁹¹ Zudem nahm er an Ausstellungen in Basel, Berlin, München, Stuttgart und Venedig teil und schuf einen Porträtkopf des Hamburger Bürgermeisters *Carl Petersen*, das im dortigen Rathaus seine Aufstellung fand.²⁹²

1931

Zusammen mit elf anderen Künstlern: Dix, Gies, Kirchner, Mebes, Mendelsohn, Mies van der Rohe, Nolde, Schmidt-Rottluff, Sintenis, Belling und Bruno Taut, wurde Scharff als Mitglied an die *Preußische Akademie der Künste* in Berlin berufen.²⁹³

Er nahm an dem *Ideenwettbewerb Reichsdenkmal im Walde bei Berka*²⁹⁴ und 1931/32 an dem Wettbewerb für ein *Heinrich-Heine-Denkmal* in Düsseldorf (Kat.-Nr. 158) teil. Werke von ihm waren in Ausstellungen in Hannover, Essen, Zürich, Belgrad, Zagreb und Berlin zu sehen.

1932

Scharff gehörte noch immer dem engeren Vorstand des *Deutschen Künstlerbundes* an.²⁹⁵ Am 17. Juli wurde in Neu-Ulm das auf der zwischen Ulm und Neu-Ulm gelegenen Donauinsel errichtete *Ehrenmal für die Gefallenen des Ersten Weltkrieges aus Neu-Ulm* (Kat.-Nr. 171) feierlich eingeweiht,²⁹⁶ und es entstand das *Bildnis des Oberbürgermeisters der Stadt Ulm, Dr. Emil Schwamberger*.²⁹⁷

Trotz dieser Aufträge war die finanzielle Situation des Bildhauers ziemlich schlecht, wie aus einer Bescheinigung des Direktors der Vereinigten Staatsschulen für freie und angewandte Kunst, Bruno Paul, hervorgeht. Darin heißt es: "Die wirt-

²⁸⁵ Eine ebenfalls von Scharff entworfene, modernisierte Fassung des Signets, die wohl 1950 zur Neugründung des Bundes entstanden ist, wird noch heute als Logo verwendet.

²⁸⁶ Bronze, versilbert. Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie.

²⁸⁷ Brief von Dr. Karl Hoelder-Weiss, Kunstverein Ulm, an das Preußische Kultusministerium vom 28.4.1933, AdKB, Az. 1102, Bl. 12. Dort heißt es u. a.: "Der Kunstverein Ulm veranstaltete im November 1929 eine größere Scharff-Ausstellung, die der Künstler persönlich einrichtete." Ein Ausstellungs-Katalog lag für diese Untersuchung nicht vor, da die Akten des Ulmer Kunstvereins im Zweiten Weltkrieg verbrannt sind.

²⁸⁸ Nachweis zur Anweisung der Versorgungsbezüge, NWHSTAD, Bestand: Regierung Düsseldorf, Nr. 55484, Teil II, Bl. 43.

²⁸⁹ Die Kunst, Bd. 61/1, S. 262; Wiederabdruck in Kat.-Ausst. Neu-Ulm u. a. 1987/88, S. 38f.

²⁹⁰ Siehe Kat.-Ausst. Berlin 1930, S. 3, 5.

²⁹¹ Kat.-Ausst. Cassirer, Berlin 1930; Rezension: Werner 1930, S. 240.

²⁹² Befindet sich noch im Hamburger Rathaus.

²⁹³ Brief des Präsidenten der Preußischen Akademie der Künste an Scharff vom 10.8.1931, AdKB, Az. 1099, M1, Bd. 7; Hoelder-Weiss 1965, S. 12.

²⁹⁴ Dies geht aus Zeichnungen zu diesem Projekt im Nachlaß des Künstlers, Erbgemeinschaft Scharff, hervor.

²⁹⁵ Den engeren Vorstand bildeten folgende Mitglieder: Albiker, Caspar, Hahn, Hauelsen, Heckel, Hofer, Kessler, Klee, Kolbe, Pankok, Redtslob, Scharff, Schmidt-Rottluff, in: Kat.-Ausst. Königsberg 1932, o. S.

²⁹⁶ Zum Ehrenmal Neu-Ulm siehe Kat.-Nr. 171.

²⁹⁷ Neu-Ulm, Edwin-Scharff-Museum, Leihgabe der Erbgemeinschaft Scharff.

schaftlichen Verhältnisse sind in Deutschland für Künstler so schlecht, daß mit privaten Einnahmen aus künstlerischer Tätigkeit so gut wie gar nicht zu rechnen ist.²⁹⁸ Zudem waren die Dienstbezüge im Jahre 1931 um 22% gekürzt worden und ein schwerer Krankheitsfall mit Operation in seiner Familie belastete darüberhinaus sein Budget.²⁹⁹ Sogar zu dem Begräbnis seines ehemaligen Lehrers Ludwig von Herterich war es Scharff aus finanziellen Gründen nicht möglich, nach München zu reisen.³⁰⁰

In diesem Jahr begann die Verleumdungskampagne der Nationalsozialisten gegen ihn, als gegenüber dem Untersuchungsausschuß des Preußischen Landtages die Behauptung, Scharff sei Jude, aufgestellt wurde. Diese Aussage wurde von dem Anklägererst am 9. November durch eine Ehrenerklärung zurückgenommen.³⁰¹

In Ausstellungen in Oslo, Kopenhagen, Düsseldorf, Königsberg und Danzig wurden Arbeiten von Scharff gezeigt.

1933

Er nahm an der *101. Großen Frühjahrsausstellung des Kunstvereins Hannover* teil, die vom 26. Februar bis zum 18. April dauerte.

Nachdem am 7. April das Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums in Kraft getreten war³⁰², ordnete der Preußische Minister für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung am 21. April unter Androhung weiterer Maßnahmen Scharffs sofortige

Beurlaubung aus dem Lehramt an.³⁰³ Vorgeworfen wurde ihm zum einen eine politische Betätigung in der Münchner Räterepublik, denn seine Mitgliedschaft und Aktivität im sogenannten *Künstlerrat* wurde als kommunistisch eingestuft.³⁰⁴ Zum anderen machte man ihm das Fehlen des Ariernachweises seiner Frau zum Vorwurf und beschuldigte ihn außerdem, seine Schüler an den Vereinigten Staatsschulen vernachlässigt zu haben. Diese Behauptung wurde jedoch durch einen Brief seiner Klasse³⁰⁵, in dem sie sich für seine Weiterbeschäftigung einsetzte, entkräftet. Darüberhinaus wurde Scharff als unkollegial und als "Kulturbolschewist" beschimpft. Das bedrückende menschliche Klima, das seit der Machtergreifung der Nationalsozialisten in Berlin und im besonderen an den Vereinigten Staatsschulen herrschte, beschrieb Edwin Scharff am 21. Januar in einem Brief an Karl Caspar folgendermaßen:

"Dazu kommt noch, daß hier einer gegen den anderen ist. Man glaubt es gibt nur noch Schurken und die, die den anderen den Kragen umdrehen,

²⁹⁸ Bescheinigung des Direktors der Vereinigten Staatsschulen, Berlin, vom 29.12.1932 zur Befürwortung, daß Edwin Scharff Geld von den Verwandten seiner Frau aus Ungarn annehmen darf um es für wirtschaftliche Zwecke zu verbrauchen. NWHSAD, Bestand: Regierung Düsseldorf, Nr. 55484, Teil III, Bl. 502.

²⁹⁹ Ebd.

³⁰⁰ Dies geht aus einem Brief E. Scharffs, Berlin, an Karl Caspar vom 21.1.1933, Karl Caspar - Maria Caspar-Filser - Archiv, München, hervor.

³⁰¹ NWHSAD, Bestand: Regierung Düsseldorf, Nr. 55848, Teil II, Bl. 142; Wiedergutmachungsbescheid vom Kultusminister Nordrhein-Westfalens, Düsseldorf, vom 26.7.1956 (Begründung).

³⁰² Ein Exemplar des Reichsgesetzblattes vom 7.4.1933 befindet sich im Stadtarchiv in Duisburg; Wiederabdruck in Kat.-Ausst. Duisburg u. a. 1983, S. 29-31; gekürzter Abdruck in Brenner 1972, S. 127.

³⁰³ NWHSAD, Bestand: Regierung Düsseldorf, Nr. 55848, Teil II, Bl. 138; Wiedergutmachungsbescheid vom Kultusminister Nordrhein-Westfalens, Düsseldorf vom 26.7.1956 (Begründung); Teil III, Bl. 504; Aktennotiz des Direktors der Vereinigten Staatsschulen, Berlin, vom 22.4.1933; Bl. 506; Telegramm des Reichskommissars, Kultusministerium, an den komm. Direktor der Vereinigten Staatsschulen, vom 21.4.1933; vgl. Schmidt 1964, S. 242. Dabei hatte Scharff noch das Glück, nicht entlassen oder in den vorzeitigen Ruhestand versetzt zu werden; vgl. NWHSAD, Bestand: Regierung Düsseldorf, Nr. 55848, Teil II, Bl. 146; Wiedergutmachungsbescheid vom Kultusminister Nordrhein-Westfalens, vom 26.7.1956 (Begründung).

³⁰⁴ Abschrift eines Briefes von Scharff an den Minister für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung, Berlin, vom 2.5.1933, AdKB, Az. 1102, Bl. 7; Aktenvermerk vom 24.6.1933, ebd., Bl. 6. Auch die gegenteiligen Gutachten von E. Hönig (ebd. Bl. 10, 11), K. Caspar (ebd., Bl. 8,9) und H. Wölfflin (ebd., Bl. 13; Wiederabdruck in Kat.-Ausst. Neu-Ulm u. a. 1987/88, S. 227) konnten diesen Vorwurf nicht entkräften. Daß es sich bei dem *Künstlerrat* um keine politisches Gremium, sondern um einen Berufsverband handelte, der sich nur für künstlerische und Berufsbelange einsetzte, geht eindeutig aus Riemerschmid's Manuskripts über die Tätigkeit und Ziele des sog. "Künstlerrates" vom Jahre 1919, München 5.5.1934, abgedruckt in Nerdinger 1982, S. 511-513, hervor.

tun es nur um auf dessen Stuhl zu kommen – Mittelalter! Jeder kauft sich ein paar Trabanten und führt Krieg mit jedem der ihm in den Weg kommt.“³⁰⁶

Im April war sowohl seine ehemalige Mitgliedschaft im Münchner Künstlerrat als auch die jüdische Abstammung seiner Ehefrau zwar bekannt, aber noch nicht bewiesen. Zudem wurde Scharff immer wieder durch Verleumdungen in Mißkredit gebracht. Aus diesen Gründen und da er sich nach der Zwangsbeurlaubung in seiner beruflichen Existenz bedroht sah, glaubte er, durch Anpassung und den Beitritt in die NSDAP weiteres Unheil von sich und seiner Familie, besonders von seiner Frau, abwenden zu können.³⁰⁷ Auch hoffte er, sich als Parteimitglied ungehindert für die moderne Kunst einsetzen zu können.³⁰⁸ Somit trat er am 1. Mai der NSDAP bei. Als ihm durch Hitlers Rede auf dem Reichsparteitag 1933³⁰⁹ jegliche Illusion genommen wurde, war es ihm nicht mehr möglich, aus der Partei auszutreten, ohne sich und seine Familie zu gefährden.³¹⁰

Am 15. Mai legte die *Preußische Akademie der Künste* in Berlin den zwölf Künstlern, die im August 1931 als Mitglieder in die Akademie berufen

worden waren, den Rücktritt nahe.³¹¹ Die Ablehnung Scharffs erfolgte, da der Beauftragte des Kampfbundes für deutsche Kultur in Berlin, der nach der Machtübernahme Hitlers mit der Gleichschaltung der Akademie betraut war, sich "mit allem Nachdruck gegen Sch[arff] ausgesprochen" hatte und zu verhindern suchte, "dass er weiter an der [...] Akademie der Künste Mitglied blieb".³¹² Doch folgte Edwin Scharff dieser Aufforderung nicht, um zu vermeiden, daß sein Rücktritt in der Situation, in der er sich befand, "falsch gedeutet würde. Denn", so meinte er, "es sind über mich Gerüchte im Umlauf, die meine Ehre außerordentlich kränken müssen und die leider auch Eingang in Kreise der Akademie gefunden haben"³¹³.

Zum 1. November 1933 wurde er an die Staatliche Kunstakademie in Düsseldorf zwangsversetzt. Dort trat er die Nachfolge Ewald Matarés an.³¹⁴ Zu dieser Versetzung teilte das Gau-Personalamt der NSDAP, Gauleitung Groß-Berlin, dem Landesleiter der Reichskammer der bildenden Künste in Düsseldorf am 2. Dezember – wohl auf deren Anfrage – in hetzerischer Weise "streng vertraulich" mit:

"Prof. Scharff war als Kollege überheblich und anmassend. Während und auch nach der Revolte 1918 soll er sich im München äusserst merkwür-

³⁰⁶ AdKB, Az. 1102, Bl. 15, Wiederabdruck in Kat.-Ausst. Neu-Ulm u. a. 1987/88, S. 226.

³⁰⁷ Karl Caspar – Maria Caspar-Filser – Archiv, München.

³⁰⁸ Sofort nach seiner Zwangsbeurlaubung ließ er sich von Karl Caspar und von dem Ersten Vorsitzenden des Ulmer Kunstvereins, dem Rechtsanwalt Dr. Karl Hoelder-Weiss, eine nationalsozialistischen Gesinnung bescheinigen (Caspar, München, an das Staatsministerium für Unterricht und Kultur, Berlin, vom 30.4.1933, AdKB, Az. 1102, Bl. 10.11; Hoelder-Weiss, Ulm, an das Preußische Kultusministerium, Personalabteilung, Berlin, vom 28.4.1933, AdKB, Az. 1102, Bl. 12, 13).

³⁰⁹ Brief Scharffs an die Regierung in Düsseldorf vom 23.10.1946, NWHSLAD, Bestand: Regierung Düsseldorf, Nr. 55848, Teil I, Bl. 228.

³¹⁰ Die auf der Kulturtagung des Reichsparteitages der NSDAP in Nürnberg gehaltene Rede wurde am 2.9.1933 im Berliner Lokal-Anzeiger, Morgenausgabe, veröffentlicht; gekürzter Wiederabdruck in Wulf 1963, S. 64–67.

³¹¹ Brief Scharffs an die Regierung in Düsseldorf vom 23.10.1946, NWHSLAD, Bestand: Regierung Düsseldorf, Nr. 55848, Teil I, Bl. 228.

³¹¹ Abdruck des Schreibens der Akademie der Künste in Schmidt 1964, S. 43; Brenner 1972, S. 123, Nr. 95; Kat.-Ausst. Neu-Ulm u. a. 1987/88, S. 228.

³¹² NWHSLAD, RW 58–42540: Akten der Geheimen Staatspolizei, Staatspolizeistelle Düsseldorf über Edwin Scharff (21.3.87; Neu-Ulm), Bl. 8; Abschrift eines Schreibens der NSDAP, Reichsleitung, Der Beauftragte des Führers für die gesamte Geistige und Weltanschauliche Erziehung der NSDAP, Amt für Kunstpflege, Kulturpolitisches Archiv, Berlin, an die Reichskammer der bildenden Künste, Landesleitung Düsseldorf, vom 15.2.1937, Az.: Dr. Br./Eck, zitiert nach Abschriften und Notizen von James A. Van Dyke, die er mir freundlicherweise zur Verfügung stellte. Herr Van Dyke bereitet seine Dissertation unter dem Arbeitstitel: *The Crisis of Political Representation in the Visual Arts in Düsseldorf, 1927–38* an der Northwestern University, Evanston, Illinois, USA, bei Prof. Dr. O. K. Werckmeister vor.

³¹³ Schreiben Scharffs, Berlin, an den Präsidenten der Akademie der Künste, Berlin, vom 22.5.1933, abgedruckt in Schmidt 1964, S. 47; Wiederabdruck in Brenner 1972, S. 126, Nr. 105 und in Kat.-Ausst. Neu-Ulm u. a. 1987/88, S. 229.

³¹⁴ Reichs- und Preuß. Minister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung, Berlin, an Edwin Scharff vom 9.11.1933.

dig benommen haben. Als es feststand, dass der Führer die Macht bekommen würde, hat sich Sch. in widerlicher Art bei dem jetzt zuständigen Fachgruppenwalter und Parteigenossen angebediert. Der besagte Parteigenosse hat es bei dem Fachminister erwirkt, dass Sch. nach Düsseldorf versetzt wurde³¹⁵.

Die Versetzung nach Düsseldorf bedeutete für Scharff sicherlich einen gewissen Schutz. Zum einen konnte er weiter unterrichten – und somit sich und seine Familie ernähren –, zum anderen gelangte er so – wenn auch nur vorübergehend – aus dem direkten Blickfeld seiner nationalsozialistischen Gegner in Berlin.

1934

Zwischen 1934 und 1942 richtete der Maler Otto Andreas Schreiber im Auftrag der *Deutschen Arbeitsfront* "an die 4000 Ausstellungen moderner Kunst in Fabriken und Betrieben ein, die unter dem Namen *Fabriktausstellungen* liefen"³¹⁶. Da sie als "betriebsintern" galten, waren sie "gegen die Einflußnahme der Kunstfunktionäre abgeschirmt". Somit konnten noch immer moderne Künstler ihre Werke zeigen, auch die, die inzwischen als entartet galten, bzw. von den Nationalsozialisten verfolgt wurden: Schmidt-Rottluff, Pechstein, Marcks, Scharff, Fuhr u. a.³¹⁷ Auch war es ihm möglich, an Ausstellungen in Düsseldorf, Berlin und Venedig teilzunehmen.

1935

Die Anfrage der Bau-Abteilung der Deutschen Arbeitsfront bei der Reichsleitung der NSDAP, Amt für Kunstpflege, Kulturpolitisches Archiv, über Edwin Scharff vom 6. August, löste dort "umfangreiche Ermittlungen" über ihn aus.³¹⁸ Zwar konnte zu

NWHLAD. Bestand: Regierung Düsseldorf. Nr. 55848. Teil III. Bl. 507.

³¹⁵ Abschrift in: NWHLAD. RW 58-42540. Bl. 6: Az. Sch 4563/36 Va/KL. zitiert nach James A. Van Dyke, siehe Anm. 312.

³¹⁶ Heftmänn 1986, S. 222. von dort stammt auch die im Text folgenden Zitate.
³¹⁷ Ebd.

³¹⁸ NWHLAD. BAK NS 15/68. Bl. 3: Durchschlag; Amt für Kunstpflege, Kulturpolitisches Archiv, Dr. Br./Eck, an die Deutsche Arbeitsfront, Bau-Abteilung, z. Hd. von Reg.

jenem Zeitpunkt, zwei Tage später, nur eine vorläufige Antwort gegeben werden, doch wurde dringend davor gewarnt, Scharff einen "Parteiauftrag", "wie ihn ein Auftrag der Deutschen Arbeitsfront darstellt" zu geben. Denn gegen Scharff würden "Vorwürfe der kommunistischen Betätigung erhoben", deren Richtigkeit noch durch die Partei geprüft werden würde.³¹⁹

Am 14. August wurde die erste Leumundsanfrage der Gestapo Berlin an die Staatspolizeistelle Düsseldorf gestellt. Man wollte wissen, ob in Düsseldorf etwas Negatives über Scharff zu erfahren sei.³²⁰ Die Anfrage wurde noch damit beantwortet, daß über Scharff im politischen Sinne "nichts Nachteiliges bekannt"³²¹, und seine Ehefrau katholisch sei.

Am 25. September warnte das Kulturpolitische Archiv, Amt für Kunstpflege der NSDAP, die DAF erneut vor der Vergabe eines Auftrags an Scharff. "Sämtliche zuständigen hohen Stellen" seien der Auffassung, daß Scharff aus künstlerischen Gründen abzulehnen sei, mit der Begründung, daß seine Kunst "Pornographie" sei. Bekräftigend wurde sogar hinzugefügt:

"Vom Standpunkt nationalsozialistischer Kunstauffassung gibt es überhaupt kein positives Kunstwerk von ihm. Wegen seiner diesbezüglichen kulturpolitischen Minderwertigkeit ist Sch. also von vornherein für die Partei nicht tragbar."³²²

Baumeister S.-F., vom 25.9.1935, zitiert nach J. A. Van Dyke, siehe Anm. 312. Ob diese und die folgende Korrespondenz in Zusammenhang mit der Auftragserteilung für die bauplastische Gruppe *Glockenspiel*, Kat.-Nr. 190, zu sehen ist, oder ob das Werk bereits vorher entstanden war, konnte nicht geklärt werden.

³¹⁹ NWHLAD. BAK NS 15/68. Bl. 2: Durchschlag; Amt für Kunstpflege, Kulturpolitisches Archiv, Dr. Br./Eck, an die Deutsche Arbeitsfront, Bau-Abteilung, z. Hd. von Reg. Baumeister S.-F., vom 8.8.1935, zitiert nach J. A. Van Dyke, siehe Anm. 312.

³²⁰ NWHLAD. RW 58-42540. Bl. 3: Telegramm der Gestapo Berlin an die Gestapo, Staatspolizeistelle für den Regierungsbezirk Düsseldorf, vom 14.8.1935, zitiert nach James A. Van Dyke, siehe Anm. 312.

³²¹ NWHLAD. RW 58-42540. Bl. 1. S. 3. Nr. K. 3-1459, zitiert nach James A. Van Dyke, siehe Anm. 312.

³²² Dieses und die vorigen Zitate: NWHLAD. BAK NS 15/68. Bl. 3: Durchschlag; Amt für Kunstpflege, Kulturpolitisches Archiv, Dr. Br./Eck, an die Deutsche Arbeitsfront, Bau-Abteilung, z.

Doch besagte das Schreiben auch, daß die Gerüchte über Scharffs kommunistische Betätigung im Jahre 1919 noch nicht haben geklärt werden können, da "das endgültige Beweismaterial bisher nicht so leicht fassbar" war, und die von ihm vorgelegten "umfangreichen Schriftstücke" diesen Vorwurf nicht hätten entkräften können.³²³

Aus dem Schreiben des Kulturpolitischen Archives an die Bau-Abteilung der DAF vom 3. Oktober geht hervor, daß die NSDAP in der Zwischenzeit über Scharffs Verhalten während der Münchner Räterepublik herausgefunden hatte, daß der "zunächst gebildete *Große Künstlerrat* [...] am 16. Mai 1919 durch den sogenannten *roten Arbeitsausschuß* ersetzt [worden war], zu deren Mitgliedern laut Bericht der Münchener Neuesten Nachrichten Edwin Scharff gehörte." Zudem befanden sich "in einem Münchener Parteiarchiv eine Anzahl von Rezensionen" über Scharff, aus denen die NSDAP ersah, daß er "von der linksgerichteten Presse auffallend gefördert" worden war.³²⁴

1936

Noch war Scharff Mitglied des *Deutschen Künstlerbundes*. Von 1936 bis 1937 gehörte er auch der NSV (*Nationalsozialistische Volkswohlfahrt*) und dem *Dozentenbund* an, ohne jedoch irgendwelche Ämter zu bekleiden.³²⁵

Trotz der starken Vorbehalte gegen Scharff durch die NSDAP waren in der Ehrenhalle der Deutschland-Ausstellung anläßlich der Olympiade in Berlin im August und September drei überlebensgroße *Büsten von Goethe, Beethoven und Kant*, die Scharff im Auftrag des Propagandaministeriums anfertigt hatte, ausgestellt.³²⁶ Er begann mit den

Vorarbeiten für die *Rassebändiger* (Kat.-Nr. 198), zwei monumentale Skulpturen, die im folgenden Jahr den Haupteingang zu der Propaganda-Ausstellung *Schaffendes Volk* in Düsseldorf flankieren sollten.

Es war ihm noch möglich, an der Zweiten Jubiläums-Ausstellung aus Anlaß des 150jährigen Bestehens der akademischen Ausstellungen: *Berliner Bildhauer von Schlüter bis zur Gegenwart* der Preussischen Akademie der Künste Berlin, die im Oktober und November stattfand, teilzunehmen.

1937

Der *Deutsche Künstlerbund* wurde durch die nationalsozialistische Regierung verboten.³²⁷

Am 15. Februar begründete der "Beauftragte des Führers für die gesamte Geistige und weltanschauliche Erziehung der NSDAP, Amt für Kunstpflege, Kulturpolitisches Archiv" gegenüber der Reichskammer der bildenden Künste, Landesleitung Düsseldorf, auf deren Anfrage vom 16. Januar hin, ihre Ablehnung gegen Scharff. Als erstes wurde seine kunstpolitischen Aktivität während der Münchener Räterepublik genannt, denn aus "Münchener Künstlerkreisen wird von *vertrauenswürdiger Seite* mitgeteilt, dass die Mitarbeit von Sch. am Eisener-Unternehmen dort den älteren Künstlern wohl bekannt sei." Hinzu kam der Vorwurf, er sei Mitglied des "Roten Arbeitsausschusses" gewesen. Bekräftigend wurde hinzugefügt: "Die Versuche von Sch. und anderen Vertretern der marxistischen Revolution, diese Organisationen heute als unpolitisch hinzustellen, sind lächerlich." Das Kunstpolitische Archiv enthielt darüberhinaus viel Belastungsmaterial über Scharff, das ihn als "den hervorragendsten Vertreter der zersetzenden Verfallkunst" darstelle.

Der Verfasser verwies in diesem Zusammenhang auf Pfisters Monographie in der Reihe *Junge Kunst* die den Expressionismus förderte", was bereits ein Grund für sich war. In dem Band gäbe es zudem "genügend Beispiele", die zeigten, "wie Scharff teils die rassistische Entartung förderte, teils eine pornographische Richtung vertrat". Auch wurden lange Passagen aus der in diesem Band veröffentlichten

Hd. von Reg. Baumeister S.-P., vom 25.9.1935, zitiert nach J. A. Van Dyke, siehe Anm. 312.

³²³ Ebd.

³²⁴ Dieses und die vorigen Zitate: NWHSLAD, BAK NS 15/68, Bl. 4; Durchschlag: Amt für Kunstpflege, Kulturpolitisches Archiv, Dr. Br./Eck, an die Deutsche Arbeitsfront, Bau-Abteilung, z. Hd. von Reg. Baumeister S.-P., vom 3.10.1935, zitiert nach J. A. Van Dyke, siehe Anm. 312.

³²⁵ NWHSLAD, Bestand: Regierung Düsseldorf, Nr. 55848, Teil II, Bl. 226.

³²⁶ Brief von Scharffs Rechtsanwalt, Dr. Wiedemann, Düsseldorf, an den Reichs- und Preussischen Minister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung, Berlin, vom

27.12.1937, NWHSLAD, Bestand: Regierung Düsseldorf, Nr. 55848, Teil II, Bl. 28.

³²⁷ Siehe Kat.-Ausst. Berlin 1951, o. S.

Autobiographie des Künstlers zitiert und aus deren Inhalt der Schluß gezogen, daß nun Scharffs Erfolg in der "Judenpresse", wie es verunglimpfend hieß, nicht mehr verwunderlich sei.

Ihm wurde weiter vorgeworfen, daß eine Arbeit mit dem Titel *Die Schaffenden* in einer "Zeitschrift in Mappenform", die von "dem Juden Paul Westheim" in 125 Exemplaren herausgegeben worden war, enthalten war, und daß er Mitarbeiter der Zeitschrift *Museum der Gegenwart*, gewesen sei, "die sich bewusst in den Dienst einer politischen Idee stellte." Der Brief schließt mit der Bemerkung: "Dass Scharff am 1.5.1933 in die Partei aufgenommen worden ist, ist bedauerlich und ändert nichts an unserem Standpunkt."³²⁸ Doch dauerte es noch über ein Jahr, bis Scharff aus der NSDAP ausgeschlossen wurde.

Dieses Schreiben ist in sofern von großer Bedeutung, als es bereits die meisten der Gründe aufführte, die 1939 im Zusammenhang mit seiner Entlassung aus dem Lehramt genannt werden sollten.

Aus den Gestapo-Akten im Nordrhein-Westfälischen Hauptstaatsarchiv, Düsseldorf, läßt sich schließen, daß der Landesleiter der Reichskammer der bildenden Künste in Düsseldorf auf Anraten der NSDAP am 19. Januar 1937 eine Anfrage an den Münchener Professor Erich Erlen in Bezug auf Scharff politische Betätigung während der Münchener Räterepublik gerichtet hatte.³²⁹ Dieser gab in einem Schreiben vom 7. März an, Scharff habe sich nach den Aussagen des Prof. Bieber, dem Senator der Reichskammer, und des Kunstmalers Flechtner, ständiger Mitarbeiter der Brennessel, "in hervorragender Weise am Umsturz 1918 (Nov.) durch Schliessung der Kunstakademie und sonstiges Hand in Handgehen mit dem berüchtigten Kurt Eisner"

beteiligt. Er fügte hinzu, dies decke sich "mit meinen eigenen Erinnerungen. Er ist in späteren Jahren stets ein besonderer Favorit der jüdischen, linksstehenden Kunsthändler gewesen, wobei ich anheimstellen möchte, ob unter den damaligen Umständen ein Zusammengehen mit Judenkreisen überhaupt zu vermeiden war." Doch war ihn nicht bekannt, "ob er sich in dieser Zeit agitatorisch beteiligt hat."³³⁰

Da der Hinweis auf Erlen als Informanten von Seiten der NSDAP kam, ist es sehr wahrscheinlich, daß die Ansichten der Partei über Scharffs Rolle während der Räterepublik auf den Aussagen Erlers, bzw. Biebers und Flechtners beruhten.

Am 11. Juni stellte die Gestapo Berlin eine erneute Leumundsanfrage an die Staatspolizeistelle Düsseldorf, um zu erfahren, "was dort über Edwin Scharff, der an der Düsseldorfer Kunstakademie tätig ist, bekannt oder zu ermitteln ist"³³¹, die sie am 16. Juli beantwortet. Darin wurde neben der Tatsache, daß Scharff "während seines Aufenthaltes in Düsseldorf [...] in politischer, strafrechtlicher und moralischer Hinsicht bisher nicht in Erscheinung getreten" sei, den oben zitierten Inhalt des Schreibens der NSDAP vom 15. Februar.³³²

Im Rahmen der nationalsozialistischen "Kunstsäuberungsaktion" wurden insgesamt 48 Werke von Edwin Scharff aus öffentlichen Sammlungen konfisziert.³³³ Dennoch war er in der Ausstellung *Schwäbische Kunst der Gegenwart, anläßlich der Gaukulturwoche 1937* in Augsburg vertreten.

In der Ausstellung *"Entartete Kunst"* in München waren drei Arbeiten von Scharff zu sehen: Im

³²⁸ Ebd.

³²⁹ NWHSLAD, RW 58-42540, Bl. 5: Br. Nr.: II P 3-892/H, zitiert nach J. A. Van Dyke, siehe Anm. 312.

³³⁰ NWHSLAD, RW 58-42540, Bl. 1: Az. II P/Scharff, und Bl. 10: Schreiben der Gestapo, Staatspolizeistelle Düsseldorf, an Gestapo, Geheimes Staatspolizeiamt, Berlin, vom 16.7.1937, Br. Nr.: II P/Scharff, Antwort auf den dortigen Erlaß vom 11.6.1937, Nr. II P 3-892/H, zitiert nach J. A. Van Dyke, siehe Anm. 312.

³³³ Karteikarte, Scharffs Mitgliedschaft in der Reichskammer der bildenden Künste betreffend, Berlin Document Center, vgl. Rave 1949, S. 89; Sello 1956, S. 164. In Roh 1962 werden 43 konfiszierte Werke nachgewiesen: S. 142, 192f., 201, 204, 212f., 223, 234, 241f., 245f.

³²⁸ Wie Anm. 312.

³²⁹ Abschrift in: NWHSLAD, RW 58-42540, Bl. 6: Az. Sch 4563/36 Va/Kl: Der Gauhauptstellenleiter der NSDAP wies den Landesleiter der Reichskammer der bildenden Künste, Düsseldorf, am 2.12.1936 darauf hin: "Wir stellen Ihnen anheim, unter Benennung des Professors Erlen, München, nähere Auskunft über seine dortige Tätigkeit beim Gau München-Oberbayern [...] einzuholen." Bl. 7 ist eine Abschrift einer Abschrift eines Briefes von E. Erlen, zu der Zeit Landshut / Pfalz, vom 7.3.1937, in dem er sich auf ein Schreiben vom 19.1.1937 bezieht; zitiert nach James A. Van Dyke, siehe Anm. 312.

ersten Raum im Erdgeschoß³³⁴ wurde eine Fotografie der *Rossebändiger* (Kat.-Nr. 198) ausgestellt. Auf Protest aus Düsseldorf hin wurde das Foto wieder aus der Ausstellung entfernt.³³⁵

Die Graphik *Badende Männer*, 1920, Städtische Kunstsammlungen Düsseldorf, und das Gemälde *Pferde an der Tränke*, 1917, Städtische Kunsthalle Mannheim, wurden in dem siebten und letzten Saal der Schau gezeigt.³³⁶ In diesem Raum befanden sich, neben Werk von Kokoschka und Marc, Bilder von Akademieprofessoren, "die teilweise bereits 1933 von den Nationalsozialisten wegen ihrer mißliebigen Kunst aus ihren Ämtern entlassen worden waren"³³⁷, namentlich Bindel, Burger-Mühlfeldt, Caspar, Caspar-Filser, Häuser, Nauen, Purrmann und Scharff³³⁸. Über der Eingangstür war der auf Hitlers Rede vom 1. Februar 1933 zurückverweisende Kommentar: "Sie hatten vier Jahre Zeit"³³⁹ und im Saal der Text: "Solche Meister unterrichteten bis heute deutsche Jugend!" zu lesen.³⁴⁰ Dieser Raum wurde jedoch - nach von

Lüttichau und Meißner - zwei Tage³⁴¹ nach Eröffnung der Ausstellung wieder geschlossen. Demgegenüber berichtete von Lüttichau im Jahre 1991, daß dieser Raum bereits am Tag der Eröffnung, Montag, den 19. Juli, geschlossen wurde, am Dienstag abend gegen 18.45 Uhr wieder geöffnet und am Mittwoch geschlossen wurde. Raum 6 und 7 waren von Donnerstag an unzugänglich.³⁴²

Da Scharff in der Ausstellung *Entartete Kunst* vertreten war, wurde ihm aufgrund eines Erlasses des Reichs- und Preußischen Ministers für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung vom 30. Juli 1937 von dem Regierungspräsidenten in Düsseldorf, als dem Kurator der Staatlichen Kunstakademie, nahegelegt, unverzüglich seine Befreiung vom Lehramt zu beantragen.³⁴³ Scharff folgte dieser Aufforderung jedoch nicht.

Im Dezember legte der Minister dem Rechtsanwalt des Künstlers, Dr. Wiedemann, nahe, Scharff solle seine "Zurruhesetzung" antragen, denn die "Tatsache, daß Werke von Prof. Scharff in der Ausstellung 'Entartete Kunst' in München mitausgestellt waren, gibt nicht allein den Ausschlag, vielmehr die Notwendigkeit, die Kunsthochschule auf die vom Führer geforderte Linie auszurichten, in die Professor Scharff nicht eingeordnet ist."³⁴⁴ Scharffs Rechtsanwalt wehrte diese Behauptung mit dem Hinweis, daß die genannten Richtlinien bereits seit 1934 bestünden und Scharffs "Werke doch nach diesem Zeitpunkt noch anerkannt und gebilligt worden sind", ab. Zudem würde ein Rücktritt für den Bildhauer "den Zusammenbruch mitten in seinem gesamten künstlerischen Schaffen" bedeuten.³⁴⁵

³³⁴ von Lüttichau 1988, II, S. 181, während er in Kat.-Ausst. Los Angeles u. a. 1991 auf S. 74 angibt, daß Fotografien von Kunstwerken von Scharff in Raum G 2 zwischen Arbeiten von Gies, Cesar Klein und Georg Scholz gezeigt wurden. Und auf S. 79 heißt es: "The following works and photographs were also on view in the ground floor galleries; however, since no inventory numbers were assigned to them, it is not possible to determine where they were displayed." In der Liste ist auch das Foto der *Rossebändiger* ("Die großen Pferde for the city of Düsseldorf, in progress.") aufgeführt.

³³⁵ Vgl. Text zu Kat.-Nr. 198 (Rossebändiger).

³³⁶ Rave 1949, S. 81, nennt aus Düsseldorf eine Plastik *Badende*, in von Lüttichau 1988, II, S. 160, ist von einer "Druckgraphik (?) *Badende Männer*, 1920" die Rede. Wahrscheinlich handelt es sich bei dem Werk über um eine Zeichnung oder ein Aquarell, denn es ist in der Liste der "von den Städt. Kunstsammlungen, Düsseldorf nach München gesandten: Ölgemälde, Aquarelle, Zeichnungen" (StAD, Az. IV, 3937) aufgeführt. Das Mannheimer Gemälde führen beide Publikationen (ebd.) auf; vgl. auch Anm. 167.

³³⁷ von Lüttichau 1988, I, S. 109.

³³⁸ Meißner 1988, S. 49.

³³⁹ Darin hieß es: "Nun, deutsches Volk, gib uns die Zeit von vier Jahren, und dann urteile und richte uns!". Wortlaut der Rede in: Die Reden Hitlers als Kanzler. Das junge Deutschland will Arbeit und Frieden, Vorwort von Dr. Josef Goebbels, München 1934, S. 8.; vgl. Kat.-Ausst. Duisburg u. a. 1983, S. 7; von Lüttichau 1988, I, S. 109.

³⁴⁰ von Lüttichau 1988, I, S. 109.

³⁴¹ Ebd. und Meißner 1988, S. 49.

³⁴² Mario-Andreas Lüttichau: *"Entartete Kunst", München 1937. A Reconstruction*, in: Kat.-Ausst. Los Angeles u. a. 1991, S. 65.

³⁴³ Abschrift des Erlasses, Nr. Vc 2172, E IV, gerichtet an den Regierungspräsidenten in Düsseldorf, in: NWHStAD, Bestand Regierung Düsseldorf, Nr. 55848, Teil II, Bl. 16.

³⁴⁴ Ebd., Bl. 26; Brief des Ministers an den genannten Rechtsanwalt von 13.12.1937.

³⁴⁵ Ebd., Bl. 27; Brief des Rechtsanwalts Dr. Wiedemann, Düsseldorf, an den Reichs- und Preußischen Minister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung, Berlin, vom 27.12.1937.

1938

Der Direktor der Staatlichen Kunstakademie in Düsseldorf, Fahrenkamp, setzte sich am 14. Februar mit einer Stellungnahme für Scharffs Verbleib im Lehramt ein. Darin heißt es:

"Auf Grund meiner Erfahrung an der Düsseldorfer Akademie ist mir nichts zu Gesicht gekommen, was in irgend einer Hinsicht die zersetzenden Züge des Verfalls zur Schau trägt. Professor Scharff hat vor allen Dingen in seiner Klasse ganz besonders streng auf gründliches Naturstudium gehalten. Er hat sich auch als Lehrer sehr rege und gewissenhaft seiner Schüler angenommen. Seine Kunst in Düsseldorf steht nicht mit der Verfallskunst in Zusammenhang."³⁴⁶

Darüberhinaus versuchte Fahrenkamp, die Tatsache, daß Scharffs Kunst nicht auf der von den Nationalsozialisten gewünschten Linie lag, damit zu entschuldigen, daß der Bildhauer sich zu der damaligen Zeit in einer künstlerischen Krise befunden hätte, sich aber dennoch "eifrig bemüht, sich auf die Richtlinien des Führers in der bildenden Kunst einzustellen".³⁴⁷

Am 17. Februar wurde Scharffs Gnadengesuch an die Kanzlei Adolf Hitlers, nicht als entarteter Künstler angesehen zu werden, abgelehnt.³⁴⁸ Daraufhin reichte er am 3. März, "unter der Voraussetzung, dass mir durch diesen Antrag und seine eventuelle Bewilligung keine materiellen und immateriellen Nachteile gegenüber meiner heutigen Stellung erwachsen" sein Rücktrittsgesuch ein.³⁴⁹ Da diese Bedingung offensichtlich für das Ministerium unannehmbar war, zögerte sich der Rücktritt, oder

besser gesagt: die Entlassung Scharffs, weiter hinaus.

Erst nachdem ihn wohl der zuständige Minister auf die 1920 erschienene Publikation von Pfister³⁵⁰ über Scharffs vor 1920 entstandenes Œuvre aufmerksam gemacht hatte, konnte der Direktor der Düsseldorfer Akademie, Fahrenkamp, Scharff nicht länger verteidigen. Ihm blieb nichts anderes übrig, als dem Minister gegenüber zuzugeben, daß er bis dahin weder die Kunst von Scharff vor 1920, wie sie in dem Bändchen abgebildet war, noch dessen darin veröffentlichte Autobiographie gekannt hatte.³⁵¹ Nach deren Kenntnisnahme stellte er schließlich fest: "Diese Art der künstlerischen Entfaltung des Professor Scharff gehört zweifellos zur 'Entarteten Kunst' und ich habe meine Meinung über den Künstler danach revidiert"³⁵².

Am 15. März wurde Scharffs Mitgliedschaft in der NSDAP durch Kreisgerichtsbeschluß für nichtig erklärt, da die Mutter seiner Frau jüdischer Abstammung war³⁵³ und zum 30. April zunächst nur vom Lehramt beurlaubt.³⁵⁴ Obgleich er seit 1936 immer wieder vergeblich aufgefördert worden war, einen

³⁵⁰ Siehe Pfister 1920. 1937 wies Willrich (S. 170f.) darauf hin, daß in der Publikationenreihe *Junge Kunst* des Verlages Klinkhardt & Biermann, in der Pfisters Buch als Bd. 10 erschienen war, zahlreiche als "entartet" verunglimpft Künstler vertreten waren. Die Verleger führte er in seiner diffamierenden Liste: "Verzeichnis einiger Verleger, die den Kulturbolschewismus besonders gefördert haben" (S. 173) an erster Stelle an. Unter der Überschrift: "So hat Professor Biermann Kunst-Bolschewismus in Deutschland verbreitet" waren in der Ausstellung "Entartete Kunst" in München zahlreiche Exemplare der Reihe ausgestellt (aufgeführt in: von Lüttichau 1988, II, S. 179f.). Daß Scharff in dieser Reihe vertreten war, galt den Nationalsozialisten als Beweis, daß es sich bei ihm um einen sog. "entarteten Künstler" handelte, zumal man nun auf seine vom Kubismus geprägten Werke aufmerksam wurde.

³⁵¹ Schreiben Fahrenkamps, Düsseldorf, an den Reichs- und Preußischen Minister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung, Berlin, vom 11.4.1938, NWHSTAD, Bestand: Regierung Düsseldorf, Nr. 55848, Teil II, Bl. 42.

³⁵² Ebd.

³⁵³ Berlin Document Center: Abschrift des Beschlusses des NSDAP Kreisgerichtes Düsseldorf, Nr. II V Sch. 55/37, Az. A./Kr. vom 15.3.1938.

³⁵⁴ Nachweis zur Anweisung der Versorgungsbezüge: "1.11.1933 - 30.4.1938: ordentlicher Professor an der Staatlichen Kunstakademie in Düsseldorf", NWHSTAD, Bestand: Regierung Düsseldorf, Nr. 55848, Teil II, Bl. 43.

³⁴⁶ Ebd., Bl. 32f.: Stellungnahme Fahrenkamps, Düsseldorf, vom 14.2.1938.

³⁴⁷ Ebd. Als Beispiel für dieses Bemühen führt er "Entwürfe für Gefallenen Denkmäler", namentlich das in Neurath bei Grevenbroich an. Dieses Denkmal zeigte ursprünglich an der Rückseite ein Hakenkreuz; siehe Kat.-Nr. 191-193.

³⁴⁸ Angabe in der Verfügung, Nr. Vc 1763, Z IIa, des Reichs- und Preußischen Ministers für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung vom 19.1.1939, NWHSTAD, Bestand: Regierung Düsseldorf, Nr. 55848, Teil II, Bl. 60.

³⁴⁹ Ebd., Bl. 35: Brief Scharffs, Düsseldorf, an den Reichs- und Preuß. Minister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung, durch den k. Direktor der Staatlichen Kunstakademie, Düsseldorf, vom 3.3.1938.

Nachweis der arischen Abstammung seiner Ehefrau zu erbringen.³⁵⁵ gelang es ihm, die jüdische Abkunft von Helene Scharff bis 1938 zu verschleiern. Erst nachdem die Nationalsozialisten selbst die Wahrheit über sie herausgefunden hatten, gab er schließlich am 7. Mai gegenüber der Reichskammer der bildenden Künste in Düsseldorf zu, er müsse annehmen, "daß seine Frau mütterlicherseits jüdischer Abstammung sei".³⁵⁶

Am 27. August forderte die Gestapo Berlin durch ein Telegramm ein erneutes Gutachten über Scharff von der Staatspolizeistelle Düsseldorf an, daß bis zum 8. September vorliegen sollte.³⁵⁷ Nachdem die Staatspolizeistelle Düsseldorf bei der NSDAP, Gauleitung Düsseldorf, Informationen über Scharffs Ausschluß aus der Partei eingeholt hatte,³⁵⁸ nannte sie der Gestapo Berlin am 1. September die bereits bekannten Vorbehalte gegen Scharff und gab an, er sei am 15. März 1938 aus der NSDAP ausgeschlossen worden, da seine Frau "die der katholischen Konfession angehört, nicht arischer Abstammung ist". Hinzugefügt wurde die Mitteilung, daß Scharff "sonstigen Gliederungen oder der NSDAP angeschlossenen Verbänden" nicht angehörte.³⁵⁹

1939

Da Scharff nicht bereit war, seine vorzeitige Pensionierung einzureichen, wurde durch eine Verfügung des Reichs- und Preußischen Ministers für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung vom 19. Januar 1939³⁶⁰ ein Untersuchungsverfahren gegen

ihn eingeleitet mit dem Ziel, ihn in den Ruhestand zu versetzen. Folgende Gründe für diese Absicht wurden genannt: Scharff sei in der Ausstellung *"Entartete Kunst"* mit Werken vertreten gewesen. Seine Kunst gelte als "entartet", da auch sein Gnadengesuch, von diesem Vorwurf freigesprochen zu werden, abgelehnt worden sei (s. o.). Zudem habe Scharff "auf kulturbolschewistischem Boden gestanden", denn er habe nicht nur 1918/19 eine Funktion im "Großen Künstlerrat" innegehabt, sondern sei auch Mitglied des "Roten Arbeiterausschusses"³⁶¹ gewesen. Darüberhinaus sei er ständiger Mitarbeiter der "expressionistischen Zeitschrift *Museum der Gegenwart* gewesen"³⁶² und "als ein besonderer Favorit der jüdischen, linksstehenden Kunsthändler geschildert"³⁶³ worden. Als weiterer Grund kam die jüdische Abstammung seiner Ehefrau hinzu.

Unter dem Druck des Untersuchungsverfahrens beantragte Scharff schließlich am 25. Februar seine Versetzung in den Ruhestand zum 1. April desselben Jahres. Er begründete den Antrag damit, daß er sich "infolge der Erlebnisse der letzten Jahre" in seiner "Gesundheit so zerrüttelt" fühle, daß er sich "außerstande sehen würde," seinen "Dienst wieder aufzunehmen".³⁶⁴ Offiziell wurde Scharff am 20. Juli 1939 durch den

³⁵⁵ Ebd., Bl. 138: Wiedergutmachungsbescheid vom Kultusminister Nordrhein-Westfalens, Düsseldorf, vom 26.7.1956 (Begründung).

³⁵⁶ Ebd., Bl. 64.

³⁵⁷ NWHSLAD, RW 58-42540, Bl. 12, zitiert nach J. A. Van Dyke, siehe Anm. 312.

³⁵⁸ NWHSLAD, RW 58-42540, Bl. 13, 14: Schreiben der NSDAP, Gauleitung Düsseldorf, Geupersonalamt, Hauptstelle: Polit. Beurteilung (gez. Gauhauptstelleneleiter), an die Gestapo, Staatspolizeistelle, Düsseldorf, vom 30.8.1938, zitiert nach J. A. Van Dyke, siehe Anm. 312.

³⁵⁹ NWHSLAD, RW 58-42540, Bl. 19: Schnellbrief der Gestapo, Staatspolizei Düsseldorf an das Geheime Staatspolizeiamt, Berlin, vom 1.9.1938, Vorgang: FS, Nr. 199 437 vom 27.8.38 - II F 3 - B, Nr. 23-338/38, zitiert nach J. A. Van Dyke, siehe Anm. 312.

³⁶⁰ Az.: Vc 1763, Z II a, NWHSLAD., Bestand: Regierung Düsseldorf, Nr. 55848, Teil II, Bl. 60: Verfügung, Nr. Vc 1763, Z IIa, des Reichs- und Preuß. Ministers für Wissenschaft,

Erziehung und Volksbildung vom 19.1.1939 (Bericht über die "bisherigen Ermittlungen" gegen Edwin Scharff).

³⁶¹ Ebd.: diese Anschuldigung war bereits 1933 von verschiedenen Seiten entkräftet worden. Daß die Nationalsozialisten die Richtigstellung ignorierten, verdeutlicht, daß sie Gründe gegen Scharff suchten und auch an Vorwänden gegen ihn festhielten.

³⁶² Ebd. Für diese Behauptung konnte keine Beleg gefunden werden. Sie ist wahrscheinlich unrichtig.

³⁶³ Ebd.: siehe Willrich 1937, S. 25: Abdruck einer Werbenzeige der Münchner Galerie Hans Goltz, in der auch Scharffs Name aufgeführt ist, mit folgender Unterschrift: "Zwei Reklameleisten des roten Handels". Ebd., S. 171, taucht Scharffs Name u. a. unter der Überschrift "Künstlergeschwader der führenden Kunsthandlungen des roten Systems" in Zusammenhang mit derselben Galerie auf.

³⁶⁴ Scharff, Düsseldorf, an den Reichs- und Preuß. Minister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung, Berlin, vom 25.2.1939, NWHSLAD., Bestand: Regierung Düsseldorf, Nr. 55848, Teil II, Bl. 60.

Regierungspräsidenten rückwirkend zum 1. April³⁶⁵ gemäß § 71 DBG (mangelnde politische Zuverlässigkeit)³⁶⁶ in den Ruhestand versetzt.

1940

Am 28. November 1940 wurde Edwin Scharff aus der Reichskammer der bildenden Künste ausgeschlossen³⁶⁷. Dies geschah aus den bekannten Gründen.³⁶⁸ Nach dem Ausschluß wurde er mit einem absoluten Arbeitsverbot belegt, dessen Einhaltung man kontrollierte.³⁶⁹

³⁶⁵ Ebd., Bl. 113: Schreiben der Kulturverwaltung, Personalabteilung, Hamburg, an die Landesregierung in Düsseldorf, vom 16.10.1946. Darin auch Angabe des Aktenzeichens K A 399 der Ruhestandsversetzung Scharffs.

³⁶⁶ Ebd., Bl. 142: Wiedergutmachungsbescheid vom Kultusminister Nordrhein-Westfalens, Düsseldorf, vom 26.7.1956 (Begründung).

³⁶⁷ Abschrift des Schreibens des Präsidenten der Reichskammer der bildenden Künste (gez. Ziegler, beglaubigt gez. Doemling), Berlin, an Edwin Scharff, Düsseldorf, vom 28.11.1940, Az.: IIB/NA 799/654 in: NWHSLAD, RW 58-42540, Bl. 23: "Nach dem Ergebnis meiner Überprüfung der in Ihren persönlichen Verhältnissen begründeten Tatsachen besitzen Sie nicht die erforderliche Zuverlässigkeit, an der Förderung deutscher Kultur in Verantwortung gegenüber Volk und Reich mitzuwirken." (Az.: IIB/NA 799/654) Damit sei er aus der Reichskammer der bildenden Künste ausgeschlossen, und ihm sei jede berufliche, auch nebenberufliche Tätigkeit auf dem Gebiet der bildenden Kunst untersagt. Zitiert nach J. A. Van Dyke, siehe Anm. 312.

³⁶⁸ Die Gründe waren: die jüdische Abstammung seiner Ehefrau, seine "politisch belastete" Vergangenheit bezüglich der Räterepublik, daß er als "einer der hervorragendsten Vertreter der kulturbolschewistischen Verfallskunst" galt und "48 seiner Werke [...] als entartete Kunst eingezogen" worden waren. Karteikarte der Reichskammer der bildenden Künste: Scharff, Edwin, im Berlin Document Center. Auch in: NWHSLAD, RW 58-42540, Bl. 1: Az. II P/Scharff: Schreiben der Gestapo Düsseldorf an die Gestapo Berlin vom 6.6.1941.

³⁶⁹ NWHSLAD, RW 58-42540, Nr. II P/Scharff: Schreiben der Gestapo Düsseldorf an die Gestapo Berlin vom 6.6.1941: Der Ausschluß Scharffs aus der Reichskammer der bildenden Künste "ist mit Berufsverbot verbunden", zitiert nach J. A. Van Dyke, siehe Anm. 312. Brief von Scharff, Düsseldorf, an Karl Caspar, Brannenburg, vom 19.11.1941: "[...] jegliche berufliche Tätigkeit ist mir verboten! und die Kammer hat bereits bei mir kontrollieren lassen ---!" (Karl Caspar - Maria Caspar-Filsler Archiv, München); siehe auch Wiedergutmachungsbescheid vom Kultusminister von Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, vom 26.7.1956 (Begründung), NWHSLAD, Bestand: Regierung Düsseldorf, Nr. 55848, Teil II, Bl. 140.

Diese Maßnahme bedeutete eine außerordentliche künstlerische und psychische Belastung für den Bildhauer. Seelischen Beistand erfuh er lediglich von seiner Familie sowie von wenigen Freunden, von denen hier nur Karl Caspar und der Pfarrer der Kirche in Marienthal und Förderer moderner Kirchenkunst Augustinus Winkelmann hervorgehoben seien.³⁷⁰ In dieser schweren Zeit suchte Scharff Halt in der katholischen Religion und Kirche, was nicht nur in seinem plastischen, sondern besonders auch in seinem zeichnerischen Werk Niederschlag fand.

Doch gab Scharff nicht auf. Am 24. Dezember reichte er bei dem Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda eine schriftliche Beschwerde gegen seinen Ausschluß aus der Reichskammer ein.³⁷¹

1941

Am 13. April wurde die Beschwerde zurückgewiesen. Sein totales Arbeitsverbot, das auch für nebenberufliche Tätigkeiten galt, sowie dessen Überwachung wurden dagegen noch einmal bekräftigt.³⁷² Das Arbeitsverbot brachte Scharff in eine schwere wirtschaftliche Notlage, die Pfarrer Winkelmann durch den mutigen Auftrag, für die Marienthaler Kirche einen *Taufstein* (Kat.-Nr. 219) und ein

³⁷⁰ Zeugnis davon gibt die Korrespondenz der beiden. Die Briefe Edwin Scharffs an den Pfarrer befinden sich in NWHSLAD, Aktenzeichen: RW 246, Bd. 43, 47, 63. Die an Scharff gerichteten Schreiben Winkelmanns sind im Eigentum der Erbgemeinschaft Scharff erhalten. Zu Winkelmanns Rolle als Förderer moderner Kirchenkunst siehe Romackers u. a. 1961.

³⁷¹ Dies geht aus dem Schreiben: Der Präsident der Reichskammer der bildenden Künste (gez. i. A. [...]) an die Gestapo, Staatspolizeistelle Düsseldorf, über den Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda [im folgenden: RMVAP], Berlin, vom 17.5.1941, NWHSLAD, RW 58-42540, Bl. 20, Az. IIB/NA 799/942 hervor. Darin heißt es mit Bezug auf das Aktenzeichen: BeKA 20132/24.12.40/92, daß die RMVAP am 13.4.1941 Scharffs Beschwerde gegen seinen Ausschluß aus der Reichskammer zurückgewiesen habe. Das Datum in dem genannten Aktenzeichen verweist m. E. auf das Datum von Scharffs Brief. In der Hoffnung auf Erfolg hatte er wohl bewußt das Datum des Heiligen Abends gewählt. Siehe Anm. 312.

³⁷² Ebd.; das Arbeitsverbot wurde mit § 29 der Ersten Durchführungsverordnung zum Reichskulturkammergesetz vom 1.11.1933 (RGB 1. J. S. 797) begründet. Zitiert nach J. A. Van Dyke, siehe Anm. 312.

Predigtstuhl (Kat.-Nr. 221) zu schaffen, zu mildern suchte. Scharff arbeitete also heimlich weiter.

1942

Durch die ungewöhnlich couragierte Künstlerhilfe von Dr. Kurt Herberts wurde auch Scharff unterstützt. Herberts hatte in seiner Wuppertaler Farbenfabrik eine "Forschungsgemeinschaft" eingerichtet, in der verfeimte Künstler offiziell maltechnische Probleme lösen und neue Lacke erproben sollten. Tatsächlich aber erhielten sie die Möglichkeit, hinter dieser Tarnung unbelastet zu arbeiten. Willi Baumeister, Gerhard Marcks, Georg Muche und Oskar Schlemmer waren ebenfalls und länger als Scharff "Mitarbeiter" des Maltechnikums.³⁷³ Aus der Tatsache, daß Scharff im Jahre 1942 mit Georg Muche in Wuppertal war³⁷⁴, läßt sich schließen, daß er in diesem Jahr bei Dr. Herberts gearbeitet hat.

Es entstand das *Bronze-Porträt* des Malers und langjährigen Freundes des Bildhauers. *Karl Caspar*³⁷⁵ ein Auftrag, mit dem Caspar Scharff vermutlich auch finanziell unterstützte.

Am 10. September entstand die Zeichnung einer *Sitzenden Frau mit erhobenen Armen*, auf deren Rückseite er am folgenden Tag vermerkte: "gezeichnet am Abend den 10. September 1942 / abends 11 - als der Fliegeralarm begann - / - vor dem grossen Angriff auf Düsseldorf - / um 11 1/2 fielen die ersten Bomben. / ES 11. Sept 1942".³⁷⁶

1943

Um Scharff künstlerisches Werk vor weiteren Luftangriffen sicher unterzubringen, hatte ihm Pfarrer Winkelmann die Möglichkeit vermittelt, seine gesamtes Werk in das an der niederländischen Grenze, nördlich von Münster, gelegene Wasserschloß *Haus Wohnung* bei Nienborg auszulagern.³⁷⁷

³⁷³ Siehe Muche 1961. S. 74; Arntz 1962. S. 44; vgl. Schlemmer 1958. S. 320; Herberts 1979. o. S.; Kat.-Ausst. Wuppertal 1986. S. 6-17.

³⁷⁴ Muche 1961. S. 74.

³⁷⁵ Konstanz. Museum. Leihgabe aus Privatbesitz.

³⁷⁶ Tusche. Feder, laviert auf grauem Papier. 388 x 281 mm. bez. u. r.: 19 ES 42. Erbgemeinschaft Scharff.

³⁷⁷ Dis läßt sich aus den Briefen Winkelmanns, Marienthal, an Scharff vom 27.3.1943 und vom 21.6.1943, Erbgemeinschaft Scharff, und dem von Scharff.

Am 12. Juni sollte der Transport stattfinden.³⁷⁸ In der Nacht zuvor brannte allerdings nach einem Bombenangriff auf die Stadt Düsseldorf das Haus, in dem Scharff wohnte³⁷⁹, vollständig aus, sein in einem Vorort gelegenen Atelier blieb jedoch fast unversehrt.³⁸⁰

Während die Ehefrau des Künstlers fernab des politischen Geschehens in Kampen auf Sylt lebte, verbrachte Scharff diese Bombennacht zusammen mit seiner Tochter in seinem Düsseldorfer Heim.³⁸¹ Dieses Ereignis dokumentierte Scharff in einer Zeichnung, die ihn und seine Tochter am folgenden Tag in den Trümmern ihres Hauses darstellt.³⁸²

Bei dem Bombenangriff oder bei der Bergung seiner Werke aus dem Keller seines Hauses scheint Edwin Scharff verwundet worden zu sein. Er fand danach zunächst bei Freunden seiner Frau in Düs-

Kampen/Sylt, an Winkelmann, vom 27. 6. 1943. NWHSLAD. RWN 246. Bd. 47. Bl. 37, ersehen. So gibt Scharff an. Bärn Oer habe ihm geschrieben, daß Haus Wohnung noch für seine Arbeiten reserviert sei. Auch Winkelmann bezog sich auf diesen Bärn und auf seine Korrespondenz mit ihm in dieser Angelegenheit. Aus Winkelmanns Schreiben vom 27.3.1943 geht auch hervor, daß für die Auslagerung in Haus Wohnung die Erlaubnis des Landrates erforderlich war und auch gegeben wurde. Nach dem Bombenangriff auf Düsseldorf vom 11./12. 6.1943 vermittelte Winkelmann Scharff auch noch einen alternativen Unterbringungsort für dessen Werke auf Schloß Raesfeld (Brief Winkelmanns vom 21.6.1943, Brief Scharffs vom 27.6.1943). Doch entschied sich Scharff für Haus Wohnung.

³⁷⁸ Brief Scharffs an A. Winkelmann vom 18.6.1943. NWHSLAD. RWN 246. Bd. 47. Bl. o. Nr., zwischen Bl. 38 und 39.

³⁷⁹ Scharffs Wohnung lag in dem Haus Viktoriastr. 23.

³⁸⁰ Brief Scharffs, Kampen/Sylt, an K. Caspar vom 28.6.1943. Karl Caspar - Maria Caspar-Pilsner - Archiv, München, darin heißt es: "Bei einem Angriff auf Düsseldorf in der Nacht vom 11.-12. Juni ist unser Haus bis in die Keller völlig niedergebrannt. Wir haben alles verloren - einige meiner Zeichnungen und den größten Teil der Bilder [...] konnte ich noch aus dem Keller retten. Was meine Frau und ich alles im Leben erschaffen haben, ist in Flammen aufgegangen - am schmerzlichsten ist mir meine Bibliothek von ca. 10.000 Bänden. Das Atelier - in der Vorstadt gelegen - ist im großen ganzen noch gut weggekommen und fast alles noch heil."

³⁸¹ Nach freundlicher Angabe von Frau Tetta Hirschfeld-Scharff, Zürich.

³⁸² Tusche. Feder, laviert, 503 x 325 mm. bez. u. r.: 12. Juni 1943 / 19 ES 43; siehe Kat.-Ausst. Neu-Ulm u. a. 1987/88. Kat.-Nr. 169.

seldorf-Benrath Unterkunft.³⁶³ Danach lebte er teils in Kampen auf Sylt bei seiner Frau, teils an verschiedenen Adressen in Düsseldorf.³⁶⁴

Aufgrund der schweren Zerstörung der Stadt konnte der Transport der Kunstwerke nach *Haus Wohnung* erst am 24. Juli nachgeholt werden.³⁶⁵ Während die Gemälde und Zeichnungen im dortigen Hauptgebäude untergebracht wurden, fanden die Skulpturen im Stallgebäude Platz.³⁶⁶ Am 3. November 1943 wurde bei dem zweiten großen Bombardement auf Düsseldorf dann auch sein Atelier zerstört.³⁶⁷

1944

Nachdem am 23. April auch Scharffs "neues kleines Atelier" zerbombt worden war, arbeitete er in der

"zerstörten Sakristei" der "gänzlich ausgebombten" St. Vinzenz-Kirche in Düsseldorf.³⁶⁸

1945

Kurz vor dem Ende des Zweiten Weltkrieges fand ein Anschlag einer SS-Truppe auf Scharffs im Stallgebäude von *Haus Wohnung* untergebrachte Plastiken statt. Zuerst zerstörte man Gipsmodelle, dann setzte man das Gebäude in Brand.³⁶⁹ Im September 1945 grub Scharff die Werke, die noch einigermaßen erhalten waren, aus den Trümmern aus.³⁷⁰ Die Arbeiten der Jahre 1934 bis 1944, die nur als Gipsmodelle existiert hatten – da der Bildhauer aufgrund des Arbeitsverbotes nicht in Bronze oder Stein arbeiten konnte – waren "alle völlig verlorengegangen".³⁷¹

Insgesamt wurden 48 Werke von Scharff durch die Nationalsozialisten konfisziert, zudem wurden während des Zweiten Weltkrieges etwa zehn weitere Plastiken zerstört.³⁷²

Die Ehefrau des Bildhauers überlebte die Zeit der nationalsozialistischen Verfolgung in Kampen auf Sylt. Scharff lebte in diesem und im folgenden Jahr entweder ebenfalls in Kampen, in Düsseldorf oder an verschiedenen Orten im Westfälischen: so auf *Schloß Gemen* bei Borcken, in Nienborg und auf *Schloß Raesfeld*.³⁷³

³⁶³ Brief Helene Scharffs, Kampen/Sylt, an Winkelmann vom 15.6.1943: "Scharff liegt bei Freunden von mir in Benrath, Haydnstr. 17 bei von Schoen. [...] Wie es im Atelier ist – schreiben m. Freunde – da Scharff noch nicht schreiben kann – weiß man noch nicht, da ein hineinkommen unmöglich ist – da auch keine Straßenbahn fährt, kein Telefon funktioniert. (...) Gerade die Nacht – wo am nächsten Tag der Möbelwagen abgehen sollte."

³⁶⁴ Dies geht aus den Absenderangaben in seinen Briefen an Winkelmann hervor, etwa: "Düsseldorf – Benrath, Haydnstr. 52" (9.7.1943, NWHSLAD, RWN 246, Bd. 47, Bl. 36); "Düsseldorf, Lindemannstr. 18, bei Gebhård" (22.7.1943, ebd., Bl. 35); "bei Beek, Düsseldorf-Schlageterstadt, v. der Pfordenstr. 1" (29.11.1943, ebd., Bl. 39). Seine Aufenthalte in Kampen, Sylt gehen sowohl aus Scharffs Briefen als auch aus den Postkarten Winkelmanns an Scharff hervor: Scharff an Winkelmann vom 27.6. (ebd., Bl. 37), 8.10. (ebd., Bl. 40) und 26.12.1943 (ebd., Bl. 57); Winkelmann an Scharff vom 30.6., 3.7. (Poststempel), 4.10. und 29.10.1943, Erbgemeinschaft Scharff.

³⁶⁵ Scharff, Düsseldorf-Benrath, an Winkelmann, vom 22. Juli 1943, NWHSLAD, RWN 246, Bd. 47, Bl. 35.

³⁶⁶ Zeichnung von Scharff, betitelt *Haus Wohnung, Nienborg*, 12.9.1945, Tusche, Feder auf Büttlen, Erbgemeinschaft Scharff, Inv.-Nr. 817, bez. rücks. u.: "in Haus Wohnung wurden 1943 (Sommer) meine Bilder und Zeichnungen untergebracht / die Plastiken im Stallgebäude".

³⁶⁷ Auf einer Briefkarte schrieb Scharff, Düsseldorf, an Winkelmann vom 29.11.1943: "[...] am 3. Nov. war der zweite grosse Angriff auf Düsseldorf. Ich wohnte 2 Tage im Parkhotel, dort habe ich die schreckliche Nacht mitgemacht – am anderen Morgen lag mein Atelier in Rauch und Trümmer. Dann hab ich versucht so viel wie möglich aus dem Schutt (3 meter hoch) zu retten. [...] Es ist auch kein Vergnügen immer fremd zu wohnen."

³⁶⁸ Brief Scharffs, Düsseldorf, an Winkelmann vom 17.5.1944, NWHSLAD, RWN, Bd. 47, Bl. 55.

³⁶⁹ Dies geht aus einem Brief Scharffs, Nienborg, an Emil und Ada Nolde vom 14.9.1945 (Stiftung Seebüll, Ada und Emil Nolde, abgedruckt in Kat.-Ausst. Neu-Ulm u. a. 1987/88, S. 230f.) hervor; vgl. auch Brief Scharffs, Düsseldorf, an Friedrich Ahlers-Hestermann, Hamburg, vom 28.9.1945, Staatsarchiv Hamburg, D 397, Bd. 3.

³⁷⁰ Brief Scharffs, Nienborg, an Winkelmann vom 7.9.1945: "Ich bin hier und gräbe Bronzen aus". NWHSLAD, RWN 246, Bd. 47, Bl. 75; die Plastiken sind im Nachlaß, Erbgemeinschaft Scharff, erhalten.

³⁷¹ Brief Scharffs, Nienborg, an Emil und Ada Nolde vom 14.9.1945 (Stiftung Seebüll, Ada und Emil Nolde, abgedruckt in Kat.-Ausst. Neu-Ulm u. a. 1987/88, S. 230f.); vgl. auch Brief Scharffs, Düsseldorf, an Friedrich Ahlers-Hestermann, Hamburg, vom 28.9.1945, Staatsarchiv Hamburg, D 397, Bd. 3.

³⁷² Sello 1956, S. 164.

³⁷³ Dies geht aus Briefen Scharffs an Winkelmann, NWHSLAD, RWN 246, Bd. 47, Bl. 74, 76v (Kampen), Bl. 68, 69, 84 (Düsseldorf), Lindemannstr. 18, bei Gebhård), Bl. 75 (Nienborg), Bl. 91 (Gemen), und aus Bildunterschriften zu Zeichnungen, Erbgemeinschaft Scharff, hervor.

Scharffs politischen Schwierigkeiten waren mit dem Ende der nationalsozialistischen Diktatur jedoch nicht vorüber. Da er Mitglied der NSDAP gewesen war, mußte er dem "Fachausschuß für die Ausschaltung von Nationalsozialisten" Bescheinigungen vorlegen, die ihn politisch entlasteten, sonst hätte er damit rechnen müssen, seinen Beruf zu erneut zu verlieren.³⁶⁴ Das von ihm vorgelegte Entlastungsmaterial³⁶⁵ fand die Anerkennung des Ausschusses.

Der neue Direktor der Landeskunstschule Hamburg, Friedrich Ahlers-Hestermann, trug neben Gerhard Marcks auch Edwin Scharff eine Professur und die Neueinrichtung einer Bildhauerklasse an.³⁶⁶ Da weder Scharff noch Marcks in der Lage waren, ihr Lehramt unverzüglich anzutreten, wurden sie in ihrem Amt zunächst von Martin Ruwoldt vertreten.³⁶⁷

In diesem Jahr intensivierte sich der freundschaftliche Kontakt Scharffs zu Emil Nolde, den er in diesem Jahr porträtierte.³⁶⁸

Es entstanden die ersten Entwürfe für die *Marienthaler Kirchentür* (Kat.-Nr. 247).

1946

Die erste Ausstellung, in der seit 1937 Werke von Scharff zu sehen waren, war die Schau *West Dutsche Kunst*, die vom 20. April bis zum 15. September im Stedelijk Museum in Amsterdam stattfand.

Am 1. Juli trat Scharff seine Professur an der Landeskunstschule in Hamburg an³⁶⁹, die er bis zu seinem Tode bekleidete. In den Jahren 1946 bis 1948 notierte die Bildhauerin und damalige Schülerin Scharffs, Ursula Querner, Korrekturanmerkungen ihres Lehrers, die später auszugsweise veröffentlicht wurden.⁴⁰⁰

Scharff modellierte das Bronzerelief *Hirten von Bethlehem* (Kat.-Nr. 231). Ein Exemplar gelangte 1955 im Rahmen der *Dankspende des Deutschen Volkes 1951* nach Rio de Janeiro und wurde dort als Denkmal aufgestellt (Kat.-Nr. 231.2.a).

³⁶⁴ Schreiben des Fachausschusses Nr. 7 für die Ausschaltung von Nationalsozialisten an Edwin Scharff. Anfang Oktober 1945; Brief Scharffs, Düsseldorf, an Winkelmann vom 17.10.1945, in dem er den Pfarrer um ein schriftliches Zeugnis bat: "Dr. Busley (Ministerialrat im Kultusministerium, d. V.) sagte mir jedoch dass ich Dich bitten soll, mir ein[e] Art Zeugnis auszustellen - in der Art dass Du meine Gesinnung gegen die Naci bestätigst. So lange wir uns kennen ist Dir ja bekannt, wie ich diese Naci beurteilte und einschätzte und auf welcher Seite ich war dass ich wo ich konnte passiven Widerstand leistete und aufklärte wo ich konnte.". NWHSIAD, RWN 246, Bd. 47, Bl. 88.

³⁶⁵ Vgl. Brief Scharff, Düsseldorf, an Winkelmann vom 22.10.1945: "Vielen Dank für Dein Zeugnis - das mir sehr helfen wird -", ebd., Bl. 82.

³⁶⁶ Ahlers-Hestermann 1948, S. 119. Die dort abgebildete Zeichnung *Das Bildhauer-Atelier am Feiertag*, 1946, von Alfred Mahlau, zeigt m. E. das Atelier der Bildhauerklasse Scharffs. Die bezüglich seiner Einstellung an der Landeskunstschule geführte Korrespondenz zwischen dem Direktor Ahlers-Hestermann und Scharff befindet sich im schriftlichen Nachlaß Friedrich Ahlers-Hestermanns, Staatsarchiv Hamburg, Az. D 397, Bd. 3.

³⁶⁷ Ahlers-Hestermann 1948, S. 119; Brief Scharffs an Ahlers-Hestermann vom 7.11.1945, Staatsarchiv Hamburg, D 397, Bd. 3.

³⁶⁸ Die Korrespondenz Scharffs an Nolde befindet sich in Stiftung Seebüll, Ada und Emil Nolde; der Text von Scharffs Grußkarte zu Noldes 78. Geburtstag vom 7.8.1945 sowie ein Brief des Bildhauers an Ada und Emil Nolde vom 14.9.1945 sind in Kat.-Ausst. Neu-Ulm u. a. 1987/88, S. 230f.

abgedruckt. *Porträt Emil Nolde*, ebd., Kat.-Nr. 59, Abb. 134. Güsse des Nolde-Porträts, Bronze, befinden sich in: Kunsthalle Hamburg; Kunsthalle Kiel; Stiftung Seebüll, Ada und Emil Nolde.

³⁶⁹ Schreiben der Kulturverwaltung, Personalabteilung, Hamburg, an die Regierung in Düsseldorf, vom 16.10.1946, NWHSIAD, Bestand: Regierung Düsseldorf, Nr. 55848, Teil II, Bl. 113.

⁴⁰⁰ Kat.-Ausst. Köln 1967, o. S.; Wallner 1971, S. 8-14; Scharff u. a. 1976, S. 19-24; Querner 1991, S. 83ff. (Korrekturanmerkungen im Nachlaß Ursula Querner, Privatbesitz, erhalten).

1947

Im November wurde in Hamburg die erste Retrospektiv-Ausstellung der Kunst Edwin Scharffs nach dem Zweiten Weltkrieg als Veranstaltung des Hamburger Kunstvereins in den Räumen der Galerie Bock gezeigt.⁴⁰¹ Zudem beteiligte er sich an der *Ausstellung Deutsche Kunst der Gegenwart* in Baden-Baden.

Es entstanden die Plastiken *Selene* (Kat.-Nr. 236) und *Quellnymphe* (Kat.-Nr. 237), und es erschienen zwei Bücher, die zwei wesentliche Aspekte des graphischen Schaffens dieses Künstlers beleuchteten: *Edwin Scharff. Pferde und Reiter* von Rolf Italiaander und *Edwin Scharff. Biblische Themen* von Klaus Leonhardi.⁴⁰²

In den späten 40er und frühen 50er Jahren erhielt Scharff zahlreiche Porträtaufträge, wie etwa in diesem Jahr den für das *Bildnis des Präsidenten der Hamburger Bürgerschaft Adolf Schönfelder*⁴⁰³.

1948

Es entstand das *Porträt* des Leiters der Universitäts-Frauenklinik Hamburg-Eppendorf, *Professor Dr. med. Theodor Heynemann*.⁴⁰⁴ Scharff nahm an der Ausstellung *Christliche Kunst der Gegenwart* in Köln teil.

1949

Er modellierte das Porträt des Professors für Englische Sprache und Kultur, *Dr. phil. Emil Wolff* für die Universität Hamburg⁴⁰⁵ und eine Medaille zum 50jährigen Bestehen der Lungenheilstätte Edmundothal-Siemerswalde⁴⁰⁶ bei Hamburg.

Neben seiner bereits genannten Mitgliedschaft in der *Preußischen Akademie der Künste* war Scharff auch Mitglied der *Bayerischen Akademie der Schö-*

*nen Künste*⁴⁰⁷, der *Hamburger Freien Akademie der Künste* und der *Hamburger Sezession*.

Der Hamburger Galerist Rudolf Hoffmann widmete Scharff eine Einzelausstellung *Farbige Zeichnungen*. Zudem wurden Werke von ihm in Ausstellungen in Zürich, München und Düsseldorf gezeigt.

1950

Die *Morienthaler Kirchentür* (Kat.-Nr. 247.2) wurde in der Bildgießerei Schmäke in Düsseldorf gegossen. Scharff modellierte das Relief *Ruth und Boas* (Kat.-Nr. 255) und den *Ersten Entwurf für ein Wahrzeichen für Hamburg* (Kat.-Nr. 264).

Er beteiligte sich an Ausstellungen in Hannover, München, Kiel, Rom, Düsseldorf und Hamburg.

1951

Es entstanden die Großplastik *Pandora* (Kat.-Nr. 263) und zwei posthum modellierte *Bildnisse des Kardinals Clemens August Graf von Galen*⁴⁰⁸, von denen das eine den dargestellten durch die Mitra als Bischof von Münster kennzeichnet.

Er war mit dem *Pferdetorso* (Kat.-Nr. 113.1) in der Ausstellung *expressionisme, werken uit de verzameling haubrich in het wallraf-richartz-museum te keulen* im Stedelijk Museum in Amsterdam vertreten und nahm an der ersten Ausstellung des *Deutschen Künstlerbundes 1950* in Berlin und an zwei Ausstellungen in Hannover teil.

1952

Edwin Scharff porträtierte den Bürgermeister von Hamburg-Altona, Max Brauer⁴⁰⁹.

Seine Werke waren in Ausstellungen in Frankfurt, Kaiserslautern, Dortmund, Hannover, Brüssel und Köln vertreten.

⁴⁰¹ Vgl. Tagebuchaufzeichnung Ursula Querners vom 22.11.1947, dem Tag der Ausstellungseröffnung, abgedruckt in Querner 1991, S. 85f.

⁴⁰² Italiaander, Rolf: *Edwin Scharff. Pferde und Reiter*. 23 Zeichnungen. Reinbek 1947; Leonhardi, Klaus: *Edwin Scharff. Biblische Themen*. Hamburg 1947.

⁴⁰³ 1947. Bronze. Hamburg, Rathaus.

⁴⁰⁴ Bronze. Universitäts-Frauenklinik Hamburg-Eppendorf.

⁴⁰⁵ Bronze. Universität Hamburg.

⁴⁰⁶ Ein Exemplar befindet sich in der Hamburger Kunsthalle.

⁴⁰⁷ Nachdem die *Bayerische Akademie der Schönen Künste* am 28. 2.1948 gegründet worden war, wurde Scharff "im November 1949 zum ordentlichen Mitglied der Abteilung 1, Bildende Kunst, gewählt." Nach freundlicher Angabe des Kunstreferenten der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, Herrn Werner Zinkand, München, vom 29.9.1993.

⁴⁰⁸ Porträts mit Mitra: Münster, Dom; Telgte, Heimathaus; Recklinghausen, Städtische Kunsthalle; Neu-Ulm, Edwin-Scharff-Museum; ohne Mitra: Münster, Kardinal von Galen - Stiftung.

⁴⁰⁹ Hamburg-Altona, Rathaus. Abb. in Sello 156, S. 125.

1953

Auf der Internationalen Gartenbau-Ausstellung in Hamburg⁴¹⁰ wurde sein *Modell für die Neugestaltung des Hamburger Jungfernstiegs* (Kat.-Nr. 269) dem Publikum vorgestellt. Das Projekt konnte jedoch nicht verwirklicht werden. Lediglich die den Entwurf beherrschende Stele mit der Gruppe der *Männer im Boot* wurde nach dem Tod des Künstlers in halber Größe (im Verhältnis zum geplanten Maß) in Hamburg an der Außenalster aufgestellt (Kat.-Nr. 274.2.a).

Für das Gebäude der Hamburger Gesundheitsbehörde schuf er das steinerne Wandrelief *Mutter mit Kindern und Lamm* (Kat.-Nr. 278). Im Rahmen eines Wettbewerbs entwarf er eine Medaille für die Bayerische Akademie der Schönen Künste (Kat.-Nr. 342), die jedoch nicht zur Ausführung gelangte.⁴¹¹

Er nahm an Ausstellungen in Hamburg, München, Antwerpen, Luzern, Düsseldorf und Oldenburg teil.

1954

Im September 1954 reiste Scharff zum zweiten Mal nach Spanien. Dort besuchte er u. a. die Städte: Tossa de Mar⁴¹², Lèrida⁴¹³, Alcalá⁴¹⁴, Madrid⁴¹⁵ und Avila⁴¹⁶.

Eine zweite, kleinere Bronzefassung des Reliefs *Mutter mit Kindern und Lamm* ging im Rahmen der *Dankspende des Deutschen Volkes 1951* nach Pretoria (Kat.-Nr. 279.2.a). Die Maximilian-

Gesellschaft, Hamburg gab das *Buch Tobie* mit zehn Holzschnitten von Edwin Scharff⁴¹⁷ heraus.

Er begann seine letzte Skulptur, der *Schaffende Mann* (Kat.-Nr. 286), die er allerdings im folgenden Jahr nicht mehr vollenden konnte.

Er beteiligte sich an Ausstellungen in Amsterdam, Frankfurt, München und Turin.

1955

Neun Tage nach einer Operation starb Edwin Scharff am 18. Mai.⁴¹⁸ Sein Grab befindet sich auf dem Hamburger Hauptfriedhof Ohlsdorf, nahe dem Eingang Hoheneichen. Die einander gegenüberliegenden Grabstätten des Künstlers und seiner Frau deckt je eine schlichte steinerne Grabplatte, die als Bronzerelief je ein von Scharff modelliertes *Kreuzifix* zeigt (Kat.-Nr. 288, 290).

Die künstlerische Situation Edwin Scharffs während seiner neunjährigen Schaffenszeit in Hamburg charakterisierte der damalige Kultursenator Hans Harder Biermann-Ratjen, der an der Berufung des Bildhauers an die Landeskunstschule Hamburg mitgewirkt hatte, in seiner Rede anlässlich der Trauerfeier für Edwin Scharff am 24. Mai 1955:

"Als ich ihn 1945 zu uns bringen durfte, da hoffte ich.[...] daß die Begegnung eines großen Künstlers und einer großen Stadt fruchtbar und voll großer Möglichkeiten sei. Diese Erwartung [...] hat sich im Zeitlichen nicht erfüllt. Kein Hauptwerk von seiner Hand ist in den Besitz der Stadt übergegangen, schöne Möglichkeiten blieben ungenutzt, und nicht ohne Bitterkeit sah Edwin Scharff sie vorübergehen, so groß und bewundernswert auch die Noblesse war, mit der er jeden Rückschlag ertrug. Nun aber gerade, als wir imstande waren, durch einen bedeutenden Auftrag - die Türen der St. Josephskirche - und durch späte Ehrungen diesen sonderbaren Bann endlich zu lösen, ist er vorzeitig von uns gegangen. [...] Noch am Morgen seines Todestages

⁴¹⁰ In seiner Ansprache zur Eröffnung der Ausstellung *Edwin Scharff und seine Schüler* am 2.9.1976 in Hamburg berichtete Fritz Fleer: "Im Rahmen der Iga 53 hat er [Edwin Scharff, d.v.] dann einen [...] Entwurf für die Neugestaltung des Jungfernstieges gemacht." (Typoskript, das mir Herr Fleer freundlicherweise für diese Arbeit zur Verfügung stellte).

⁴¹¹ Der diesbezügliche Schriftwechsel befindet sich in dem Archiv der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, München; siehe Text zu Kat.-Nr. 342.

⁴¹² Zeichnung Scharffs vom 13.9.1954, Erbengemeinschaft Scharff, Inv.-Nr. 881.

⁴¹³ Zeichnung vom 15.9.1954, Erbengemeinschaft Scharff, Inv.-Nr. 879.

⁴¹⁴ Zeichnung vom 16.9.1954, Erbengemeinschaft Scharff, Inv.-Nr. 989.

⁴¹⁵ Zeichnung vom 21.9.1954, Erbengemeinschaft Scharff, Inv.-Nr. 951.

⁴¹⁶ Zeichnung vom 26.9.1954, Erbengemeinschaft Scharff.

⁴¹⁷ *Das Buch Tobie*. In der Übertragung von Martin Luther. Bibelausgabe von 1546. Mit fünfzehn Holzschnitten von Edwin Scharff, geschnitten von Otto Rohse, gedruckt für die Maximilian-Gesellschaft in der Druckwerkstatt der Landeskunstschule in Hamburg von Richard Sichowsky, Hamburg 1954. Auflage: 750 Exemplare.

unterschrieb ich die Papiere, die einen neuen Anfang setzen sollten in seinem Verhältnis zu dieser von ihm trotz allem geliebten Stadt, ermächtigt dazu durch einen am Vorabend gefaßten einstimmigen Beschluß der Deputation der Kulturbehörde.⁴¹⁹

Auf Anregung der Tochter des Künstlers, Frau Tetta Hirschfeld-Scharff, stiftete der Senat der Freien- und Hansestadt Hamburg zum Andenken an den Bildhauer den *Edwin-Scharff-Preis*, der seit 1955 alljährlich einem in Hamburg lebenden Künstler (oder Künstlerin) verliehen wird. Werke von ihm wurde in Ausstellungen des *Deutschen Künstlerbundes* in Hannover und Baden-Baden, auf der *3e Biennale voor Beeldhouwkunst* in Antwerpen und auf der ersten *Dokumenta* in Kassel gezeigt.

Der künstlerische Nachlaß wurde bis 1975 in Hamburg, in der Kunsthalle und im Jenisch-Haus, aufbewahrt. Dann nahm ihn vorübergehend die Staatsgalerie Stuttgart auf. Seit dem Bau des Edwin-Scharff-Museums in Neu-Ulm im Jahre 1977 ist er zum Teil dort zu finden. Zum überwiegenden Teil befindet er sich noch im Eigentum der Erbengemeinschaft Scharff.

⁴¹⁸ Von der Operation berichtete mir freundlicherweise Frau Tetta Hirschfeld-Scharff, Zürich. Die Dauer der Krankheit gibt Biermann-Ratjen 1955, S. 9, an.

⁴¹⁹ Biermann-Ratjen 1955, S. 11f.

Figuren und Reliefs

1 Abb. 1
Männliche Figur, 1906

Bronze, H. ca. 50 cm
nicht erhalten; überliefert durch eine Fotografie
(siehe Lit.)

Lit.: Der *Aræret* 1921, Abb. S. 96

Bei dieser Figur handelt es sich um die erste Plastik des Künstlers. Sie uns lediglich durch eine Abbildung überliefert (siehe Lit.), die zudem nur die Rückansicht des Werkes zeigt. Danach läßt sich das Aussehen der männlichen Gestalt folgendermaßen darstellen: Auf einer Plinthe mit nahezu rechteckiger Grundfläche und abgerundeten Kanten steht ein männlicher Akt in aufrechter Haltung mit gestreckten Beinen. Die Füße setzen in leichtem Abstand nebeneinander auf der Plinthe auf, wobei der linke ein wenig vorgestellt ist. Die verschränkten Arme sind über und vor den geneigten Kopf gehoben. Bis zur Hüfte hinauf ist die Figur aus der Senkrechten heraus leicht nach rechts gekippt. Die leichte Linksdrehung des Oberkörpers fängt er diese Neigung nicht vollständig auf, so daß die Plastik in labiler Pose zu stehen scheint. Der Eindruck von Labilität wird durch die unausgewogenen Proportionen (Rumpf, Arme und Kopf erscheinen als zu groß für die Beine) und die Verlagerung des Schwerpunktes in den Arm-Kopf-Bereich noch gesteigert. Die Proportionierung des schlanken Körpers, die Herausarbeitung der Muskeln und besonders die Modellierung der Körperformen in Verbindung mit einer nahezu vibrierenden Oberfläche lassen die Plastik als von Rodins männlichen Aktfiguren (etwa *Das eiserne Zeitalter*, 1877, Bronze; *Johannes der Täufer*, 1878-80, Bronze, Rückansicht in Kat.-Ausst. Rodin 1986/87, Abb. 37; *L'Homme qui marche*, um 1900, Bronze, Rückansicht ebd., Abb. 95; oder *Balzac*,

kleinere Studie, Rückansicht ebd., Abb. 77) inspiriert erscheinen.

Im Jahre 1909 griff Scharff das hier dargestellte Motiv in dem Gemälde *Stehender männlicher Rückenakt* (Öl auf Leinwand, 209 x 61 cm, Neu-Ulm, Edwin-Scharff-Museum, Dauerleihgabe der Erbgemeinschaft Scharff) erneut auf und entwickelte es folgendermaßen weiter: Im Unterschied zu der Plastik ist die gemalte Figur in leichter Schrittstellung gegeben, der Oberkörper ist stärker nach links, der Kopf vorgeneigt, die Arme sind vor der Brust verschränkt, die Körperformen erscheinen voluminöser und die Proportionen natürlicher, wodurch die Darstellung insgesamt an Überzeugungskraft gewinnt.

2 Abb. 2
Kniende, um 1912

rötliche Terrakotta, 17,2 x 14,2 x 14 cm
bez. unter dem l. Fuß: Nachlaß-Nr. T 20 mit Nachlaßstempel, unter dem r. Fuß: Nachlaßstempel Erbgemeinschaft Scharff

Feiner Riß in Hüftenhöhe rücks. an der linken Seite, schwarze Flecken am linken Oberarm und Schulterblatt, horizontaler Riß innen am rechten Unterschenkel. Ausbruch unterhalb des rechten Knies.

Plastische Skizze einer knienden weiblichen Aktfigur. Dabei setzen der rechte Unterschenkel und der linke Fuß ohne Sockel oder Plinthe direkt auf der Stellfläche auf. Die für Scharffs Oeuvre untypisch weit in den Raum greifende Geste des linken Armes und Beines verleihen der Darstellung eine gewisse Lebendigkeit. Die Modellierung ist summarisch, Details sind nicht näher ausgeführt. Im Verhältnis zu dem eher zierlichen Rumpf wirken die Gliedmaßen zu massig. Insgesamt stehen die Proportionen dieser Figur denen der im Jahre 1912 in Paris entstandenen *Liegenden* (Kat.-Nr. 3) nahe, doch weisen Haltung und Körperformen der *Knienden* nicht deren Ausgewogenheit auf. Komposition und Modellierung zeigen noch nicht die Sicherheit, mit der die nachfolgenden Werke geschaffen wurden (siehe Kat.-Nr. 3-7). Diese Beobachtungen legen den Schluß nahe, daß die *Kniende* wohl kurz vor der

Liegenden entstanden ist und somit zu den ersten erhaltenen Plastiken des Künstlers zählt.

Die Haltung der Figur wurde möglicherweise von Michelangelos *Cupido* (London, Victoria and Albert Museum) angeregt, denn beiden ist die Haltung der Beine sowie die des aufgestützten rechten und des im Bogen in den Raum greifenden linken Armes gemeinsam.

3 Liegende, 1912

Zwei Fassungen

3.1 Liegende, 1912

rötlich-graue Terrakotta, 11,7 x 16,5 x 7,7 cm
bez. am Kopfende der Plinthe: Monogr. ES, an der Unterseite: Nachlaß-Nr. T 5
Erbengemeinschaft Scharff

Längliches Stück an der rechten Seite des Sockels herausgebrochen; Beschädigungen des Sockelrandes vor dem rechten Fuß, unterhalb der rechten Hand und des rechten Knies; am Kopf, an der linken Brust, dem linken Unterarm und dem linken Oberschenkel bis zum Knie geschwärzt.

Ausst.: Hamburg 1976, Kat.-Nr. 67; Augsburg 1977, Kat.-Nr. 67

Lit.: Scharff u. a. 1976, Abb. 4

Modell für Kat.-Nr. 3.2

3.2 Liegende, 1912

Bronze, 11 x 16,5 x 7,5 cm
bez. am Kopfende der Plinthe: Monogr. ES, von innen mit weißer Farbe: Monogr. ES Paris / 1912
Zürich, Privatbesitz, Geschenk des Künstlers

Dunkel patiniert; kriegsbedingte Brandschäden: Patina an einigen Stellen abgeplatzt, dort rötlich-braune Verfärbungen; in den Vertiefungen grün oxidiert.

Ausst.: Berlin 1923, Kat.-Nr. 32; Hamburg u. a. 1956/57, Kat.-Nr. 3; Hannover u. a. 1962/63, Kat.-Nr. 3; Neu-Ulm u. a. 1987/88, Kat.-Nr. 2, Abb. 89

Lit.: Sello 1956, S. 165, Abb. S. 34; Grzimek 1969, S. 161, Abb. S. 296

Die in Paris entstandene Figur zeigt einen in entspannter Haltung, halb auf dem Rücken, halb auf der Seite liegenden weiblichen Akt. Die Art der Modellierung erinnert an Plastiken von Henri Matisse, wie etwa die beiden Bronzen *Liegender Frauenakt*, 1907, und *Zwei Negerinnen*, 1908.

4 Sitzende, um 1912

Terrakotta, Kleinformat
Verbleib unbekannt, vormals Sammlung Maria Ziegler; überliefert durch eine Fotografie in Privatbesitz

Die *Sitzende* ist lediglich durch eine Fotografie überliefert, die von der Malerin Maria Ziegler, der Jugendfreundin Edwin Scharffs, aufgenommen wurde. Nach der Beschriftung auf dem Foto ist Frau Ziegler auch die Eigentümerin der Plastik gewesen.

Da das Werk nicht im Original vorliegt, sei eine kurze Beschreibung, soweit sie sich aus dem Aufnahme ergeben kann, angeführt: In leicht gebeugter Haltung sitzt ein weiblicher Akt auf einem abstrakt gebildeten Sockel mit abgerundeten Kanten, der in eine leicht gewölbte Plinthe von ovalem Grundriß übergeht. Das linke Bein ist vorgestreckt, das rechte angewinkelt. Der rechte Arm ruht locker auf dem rechten Oberschenkel, während der linke Arm so vor die Brust gehoben ist, daß die linke Hand die rechte Schulter berührt. Der kugelförmige Kopf mit dem nicht näher angegebenen, doch wie streng zurückgekämmt wirkenden, glatten Haar ist nach links gewandt. Vom Gesicht sind nur die Augen und die Nase angedeutet. Aufgrund der Gegenbewegung der Gliedmaßen und durch die spontan wirkende Drehung des Kopfes entsteht der Eindruck lebendiger, spannungsvoller Bewegtheit und die fülligen, weichen Körperformen verleihen der Gestalt sinnliche Anmut.

Da keine Datierung überliefert ist, kann nur der Vergleich mit anderen Arbeiten des Künstlers Aufschluß über eine mögliche Entstehungszeit geben. Dabei zeigt sich, daß die *Sitzende* stilistisch der *Kleinen Sitzenden* von 1914 (Kat.-Nr. 22) nahe steht. In beiden Fällen handelt es sich wohl um

Abb. 4

Abb. 3

etwa gleich große Figuren, die auf gleichartigen Sockeln sitzen, das linke Bein vorstrecken, den rechten Unterarm auf den rechten Oberschenkel legen und den Kopf nach links wenden. Doch bedeutsamer für die Datierung ist die Tatsache, daß ihre Körperproportionen und die gerundeten Volumina der Gliedmaßen große Übereinstimmungen aufweisen. Unterschiedlich ist jedoch die Behandlung sowohl der Gesichter als auch der Körperoberflächen. Während sie bei der *Sitzenden*, 1914, durch Glättung eine gewisse Stilisierung erfahren, rückt die *Sitzende* mit ihrer im ursprünglichen Modellierungszustand belassenen, lebhafteren Oberflächenstruktur und den deutlicheren Gesichtszügen eher in die Nähe der *Liegenden*, 1912 (Kat.-Nr. 3). Vermutlich ist also die *Sitzende* vor der *Kleinen Sitzenden* entstanden, die ihrerseits als deren Weiterentwicklung betrachtet werden kann.

5 Abb. 5
Junger Athlet, um 1912

rötlich-graue Terrakotta, 22 x 8,7 x 8,3 cm
bez. an der Unterseite: Nachlaß-Nr. T 14 mit
Nachlaßstempel
Erbengemeinschaft Scharff

Länglicher weißer Fleck am linken Oberarm.
Ausst.: Neu-Ulm u. a. 1987/88, Kat.-Nr. 3

Entwurf für Kat.-Nr. 7 (siehe dortigen Text)

6
**Modell für den *Jungen Athleten* im
Verhältnis 1:2, um 1912**

Gips (?)
nicht erhalten, überliefert in einer Atelieraufnahme
aus dem Jahre 1922 in Privatbesitz (siehe Lit.)
Lit.: Abb. in Kat.-Ausst. Neu-Ulm u. a. 1987/88, S. 17

Modell für Kat.-Nr. 7

7 Abb. 6
**Junger Athlet (Grosse männliche Figur, Der
Athlet), 1912/13**

Drei Fassungen

7.1
Junger Athlet (Große männliche Figur), 1912/13
Gips
nicht erhalten, überliefert in zwei Fotografien im
Nachlaß und in Privatbesitz

Ausst.: München 1919, Caspari, Kat.-Nr. 7 mit Abb. (Große
männliche Figur, 1912/13); Berlin 1923, Kat.-Nr. 4

Werkmodell für Kat.-Nr. 7.2

7.2
Junger Athlet (Große männliche Figur), 1912/13
Steinguß 1913, H. 190 cm
Bis zum 8. Juli 1937 Städtische Kunsthalle Mann-
heim, Schenkung des Herrn S. Falk 1921, von den
Nationalsozialisten konfisziert und zerstört

Ausst.: Dresden 1920, Kat.-Nr. 1; Berlin 1927, Frühjahrs-
Ausst. Sport, Kat.-Nr. 200, Abb. 180

Lit.: Storck 1919, S. 385; Das Kunstblatt 1919, S. 238; Pfister
1919, S. 800, Abb. 2; Schumann 1920, S. 430, Abb. S. 435;
Roths 1920, S. 34; Die Bildenden Künste 1921, S. 152;
Pfister 1920, Abb. o. S. (Große männliche Figur); Kat.-Slg.
Mannheim 1928, S. 28, Nr. 296; Kuhn 1922, S. 131, Abb. 56;
Roh 1962, S. 211f. (Provenienz), S. 213; Thieme - Becker
1935, S. 584; Vollmer 1958, S. 174

Zum Thema Steinguß: Lexikon der Kunst 1977, S. 668;
Salzmann 1976, S. 117ff

Bei Steinguß handelt es sich um ein spätgotisches
Verfahren, das besonders in West- und Süd-
deutschland sowie in Böhmen zum Gießen von
Plastiken angewandt wurde. Die Technik bot dem
Künstler zum einen die Möglichkeit individueller
Farbgestaltung seiner Figuren, zum anderen
gestattete ihm das hierbei verwendete, im Vergleich
zu Marmor und Bronze preiswerte Material, trotz
begrenzter finanzieller Möglichkeiten, haltbare
großplastische Werke zu schaffen. Scharff ist wohl
durch den ebenfalls in Paris lebenden Wilhelm
Lehmbruck, der seit 1910 zusammen mit
Constantin Brancusi diese Technik wiederbelebt und
mit ihr wie auch mit dem Zementguß experimen-

tiert hatte, auf dieses Material aufmerksam gemacht worden.

7.3

Junger Athlet (Große männliche Figur, Der Athlet), 1913

Bronze auf Basaltsockel

Figur: 189 x 64 x 55 cm

bez. auf der Plinthe: Edwin Scharff / 1913 / Paris Gießstempel an der Plinthe unterhalb des I. Fusses: A. BISCHOFF / BRONCEGIESSEREI / DÜSSELDORF - OBERKASSEL

Sockel, um 1931: 75 x 102 cm (Durchmesser)

Neu-Ulm, Edwin-Scharff-Museum, **Figur:** Depositum der Bayerischen Landesstiftung, angekauft von der Erbgemeinschaft Scharff, **Sockel:** Erbgemeinschaft Scharff

Ausst.: Hamburg u. a. 1956/57, Kat.-Nr. 4 (Karlsruhe, Düsseldorf, Kat.-Nr. 3 mit Abb.); Köln 1967, Kat.-Nr. 1; Hamburg 1976, Kat.-Nr. 65; Augsburg 1977, Kat.-Nr. 28; Neu-Ulm u. a. 1987/88, Kat.-Nr. 4, Abb. 90

Lit.: Hentzen 1956, S. 4; Ders. 1957, S. 164; Zahn 1958, S. 137; Sello 1956, S. 165, Abb. S. 38f.; Kat.-Slg. Stuttgart 1968, Inv.-Nr. PL 68 (Leihgabe Frau Tetta Hirschfeld 1957); Grzimek 1969, S. 161, 163; Scharff u. a. 1976, Abb. 11; Kat.-Slg. Neu-Ulm 1979, Nr. 2 mit Abb.; Ohm - Bauer 1984, Abb. S. 97; Finckh 1987, S. 189f.; Lammert 1988, S. 16

Bei diesem Werk handelt es sich um die erste Großplastik Edwin Scharffs. Sie entstand während seines zweiten Pariser Aufenthaltes, 1912/13. Dargestellt ist ein männlicher Akt, der in aufrechter Haltung mit vorgestelltem rechten Bein auf einer nahezu ovalen Plinthe steht. Da das Gewicht gleichmäßig auf beiden Beinen ruht, scheint die Figur, trotz der Schrittstellung, dem Standort verhaftet zu sein. Die Arme sind am leicht angewinkelt am Rumpf hinabgeführt, der im Verhältnis zum Körper kleine Kopf ist ein wenig nach rechts gewandt. Somit ist die Plastik in eine geschlossene Silhouette eingebunden. Der Körper weist einen klaren tektonischen Aufbau mit für einen Athleten charakteristischen, deutlich gekennzeichneten Muskelpartien auf. So entstand eine Rundplastik, die zugleich Kraft und Ruhe ausstrahlt. Heute präsentiert sich uns die Figur auf

einem um 1931 entstandenen Granitsockel, dessen Aussehen eine Mischform aus ägyptischem Palmen- und Blütenkapitel bildet, und der die Gestalt auf eine dem Betrachter auch im übertragenen Sinne höhere Ebene entrückt. Die Form des Sockels wurde in mehreren Zeichnungen: Skizzen und Studien (Erbgemeinschaft Scharff) vorbereitet, von denen eine mit "19 ES 31" signiert und datiert ist. Eine wohl Mitte der dreißiger Jahren entstandene Fotografie zeigt die Bronze in einem nicht näher identifizierten Ausstellungsraum auf diesem Sockel, der seinerseits mit Hilfe einiger Holzstücke so über dem darunter befindlichen Quader gehoben wurde, daß er zu schweben scheint. Die Datierung der Ausstellung ergibt sich aus dem 1934 entstandenen, in Zweiten Weltkrieg zerstörten Relief *Frauen* (Kat.-Nr. 178), das auf der Fotografie im Hintergrund zu sehen ist.

Sowohl die Haltung als auch die Modellierung des Körpers verweisen auf Jünglingsstatuen der griechischen Klassik, wie etwa auf den um 440 v. Chr. entstandenen *Doryphoros* des Polyklet, die zu studieren er im Louvre Gelegenheit hatte. Die zurückhaltendere Modellierung der Muskeln, die erhobene Haltung des Kopfes und die stilisierte Wiedergabe des Gesichtes sind jedoch eher auf spätarchaische Skulpturen - etwa auf den um 490-480 v. Chr. entstandenen *Kritias-Knaben* (Athen, Akropolis-Museum) - zurückzuführen. Als weitere und dem *Jungen Athleten* noch näherstehende Anregung ist die Marmorskulptur *Jugendlicher Mann*, 1883/84, von Adolf von Hildebrand zu sehen (auf diesen Zusammenhang wies Finckh zum ersten Mal hin, siehe Lit.). Sowohl das Standmotiv als auch die Haltung des rechten Armes und die Körpermodellierung weisen bei beiden Figuren starke Gemeinsamkeiten auf. Doch darf nicht vergessen werden, daß auch Hildebrands Jünglingsdarstellung auf Skulpturen der griechischen Klassik basiert. Der Ansicht Finckhs, der *Junge Athlet* suche "motivisch Rodins *Saint Jean-Baptiste prêchant* [...], - die Schrittstellung und der pendelnde linke Arm verweisen auf dieses Vorbild -, mit dem *stehenden männlichen Akt* Adolf von Hildebrands von 1883 [...] zu verbinden" (siehe Lit.), kann hier jedoch nicht zugestimmt werden. Denn weder das Schrittmotiv mit dem leicht einwärts gedrehten rechten Bein noch die Haltung des linken

Armes und die der linken Hand mit dem nach außen weisenden Ellenbogen und den zum Boden gerichteten Zeigefinger wurden von Scharff übernommen.

Ogleich er sich wohl von den genannten Vorbildern inspirieren ließ, ging er doch über jene hinaus, indem er die einzelnen Körperpartien zu klar definierten Formeinheiten zusammenfaßte und mit linienartigen Furchen konturierte. In dieser Art der Körperstilisierung klingt eine erste Auseinandersetzung des Künstlers mit dem Kubismus an, die sich in den folgenden Jahren noch verstärken sollte. So kommt auch in der Darstellung des glatten, ovalen Hauptes mit dem großflächigen Gesicht und den stark vereinfachten, linienhaft konturierten Angaben von Augen, Nase und Mund die neue Kunstauffassung zum Ausdruck.

Die Tatsachen daß der Kopf den Körperproportionen nicht angepaßt ist und im Verhältnis zu ihnen zu klein wirkt, irritierte die Zeitgenossen, wie etwa Schumanns Kritik in seiner Rezension der Sommerausstellung der Künstlervereinigung Dresden, 1920, belegt. Dort heißt es: "Die männliche Figur von Edwin Scharff erscheint wie ein echter fester Kanon der menschlichen Gestalt, nur ist der Kopf merkwürdig klein und ausdruckslos." (siehe Lit.). Die Kombination von voluminösem Körper und kleinem Haupt ist jedoch für Scharffs Oeuvre typisch, und drückt die Betonung des Körper als des Hauptausdrucksträgers der Plastik, dem der Kopf untergeordnet wird, aus. Auf die Darstellung von Kopf und Gesicht als Träger künstlerischen Ausdrucks konzentrierte Scharff sich dagegen in seinen zahlreichen Bildnissen, die parallel zu seinem figürlichen Werk entstanden.

Das Werk wurde in zahlreichen Zeichnungen (Erbengemeinschaft Scharff, Privatbesitz und zwei Exemplare: Städtische Kunsthalle Mannheim) vorbereitet. An plastischen Modellen zu dem *Jungen Athleten* ist lediglich ein Bozzetto im Nachlaß erhalten (Kat.-Nr. 5). Zudem ist ein (Gips?)Modell im Größenverhältnis 1:2 (Kat.-Nr. 6) im Hintergrund einer Atelieraufnahme aus dem Jahre 1922 erkennbar. Bei dem Bozzetto handelt es sich um einen Vorentwurf, in dem sowohl die Körperhaltung als auch die Form der Plinthe bereits in den Grundzügen angelegt sind. Folgende Unterschiede lassen sich jedoch zwischen ihm und

der Endfassung aufzeigen: Der Entwurf weist rückwärtig eine oberschenkelhohe, sich nach oben hin verjüngende, abstrakt gebildete Stütze auf, wie sie auch bei anderen Werken des Künstlers bis 1919 immer wieder zu finden ist (siehe etwa Kat.-Nr. 16, 21, 31, 35, 36). Dieses Element mag darauf hinweisen, daß Scharff ursprünglich geplant hatte, den *Jungen Athleten* in Marmor auszuführen, denn dann ist ein solcher Halt von statischer Notwendigkeit. In den Endausführungen in Steinguß und Bronze wurde allerdings auf die nun nicht mehr nötige Stütze zugunsten größerer Klarheit und Realitätsnähe verzichtet. Im Gegensatz zu den großformatigen Arbeiten ist der linke Unterarm im Bozzetto in Taillenhöhe angehoben, ein Merkmal, das auf die oben genannte Skulptur Hildebrands verweisen könnte. So entsteht eine gewisse Betonung der Horizontalen, die in der nach innen angewinkelten rechten Hand eine kompositorische Entsprechung findet. In den Großfassungen – wie auch bereits in dem halbhoher Modell – führt die rechte Hand dagegen den Bogen des rechten Armes fort und korrespondiert formal, mit der auf etwa gleicher Ebene befindlichen linken Hand. Zudem ist im Entwurf der Kopf weit vorgestreckt, ein Merkmal, das bereits in der Fassung in halber Größe korrigiert erscheint. Insgesamt zeigt die kleine Figur also noch nicht die kompositorische Ausgewogenheit des *Jungen Athleten* und ist deshalb als vor ihm entstandener Entwurf anzusehen.

8 Sitzende Frau, 1913

Abb. 7

Drei Fassungen

8.1 Sitzende Frau, 1913

Terrakotta, 37,5 x 20 x 21,8 cm
bez. mit Nachlaß-Nr. T 67 und Nachlaßstempel
Erbengemeinschaft Scharff

Im Krieg stark beschädigt, teilweise restauriert. Die Figur ist zweimal durchgebrochen; rücks. fehlt die untere Hälfte des Sockels; von dort verläuft eine Bruchnaht quer über die Beine der Figur; eine weitere Bruchnaht in der Taille; Kratzer und kleinere Ausbrüche an der Oberfläche.

Sitzende Frau, 1913

Terrakotta, H. ca. 15 cm

bez. rücks. am Sockel: Monogr. ES 1913

nicht erhalten; überliefert durch Abb. (siehe Lit.)

Lit.: Der Ararat 1921. Abb. S. 100 (Rückansicht, dat. 1914)

Die oben genannte Abbildung, deren fotografische Vorlage im Nachlaß (Erbengemeinschaft Scharff) erhalten ist, bildet die einzige Dokumentation der Figur. Auf ihr ist die Datierung "1913" deutlich sichtbar. Da die Plastik lediglich in Rückansicht dargestellt ist, ist ihre Gesamthaltung nur unvollständig zu rekonstruieren: Auf einer unebenen, erdbodenartigen Plinthe sitzt ein weiblicher Akt. Sein linkes Bein ist angewinkelt und mit dem Knie leicht nach links geneigt. Die Haltung des rechten Beines läßt sich nicht erkennen. Der linke Arm ist in Schulterhöhe mit schrägem Schnitt torsiert, während die Figur sich mit dem gestreckt nach hinten geführten rechten Arm abzustützen scheint. Bei leichter Neigung ist der kleine Kopf etwas nach rechts gedreht. Das ein geschlossenes Volumen bildende Haar ist im Nacken zu einem Zopf zusammengefaßt. Trotz der in nahezu maskuliner Weise muskulös wirkenden Körperformen, weisen ihre Volumina als solche einen weiblichen Charakter auf. Obgleich es im allgemeinen ungewöhnlich ist, eine Plastik durch ihre Rückansicht zu präsentieren, wählte Scharff diesen Blickwinkel hier zum zweiten Mal (vgl. Kat.-Nr. 1); und auch in diesem Fall vermittelt diese Ansicht einen individuell gewählten und prägnanten Eindruck.

Ausst.: München 1919. Caspari. Kat.-Nr. 12; Berlin 1923. Kat.-Nr. 13, 14 (Replik von Nr. 13)

Lit.: Pfister 1920. Abb. o. S.; Sello 1956. S. 165. Abb. S. 43. dat. 1919 (die Abb. ist mit der in Pfister 1920 identisch)

Vorstudie zur *Parze* (Kat.-Nr. 106)

8.2

Sitzende Frau, 1913

Gips, 37,3 x 20,2 x 21,5 cm

bez. mit Nachlaß-Nr. G 132

Erbengemeinschaft Scharff

Werkmodell für Kat.-Nr. 8.3

8.3

Sitzende Frau, 1913

Bronze, 36,5 x 20 x 20,5 cm

bez. rücks. l. am Sockel: Monogr. ES; Gießerstempel

rücks. r. am Sockel: SCHMAKE DÜSSELDORF (im Kreis um stilisierten Schmelztiegel)

Guß: 1977

Neu-Ulm, Edwin-Scharff-Museum, Dauerleihgabe der Erbengemeinschaft Scharff

Dunkle Patina, in den Vertiefungen grün-weißlich oxydiert; Gußnähte sichtbar.

Lit.: Kat.-Slg. Neu-Ulm 1979. Kat.-Nr. 15 mit Abb.

Diese Figur ist der erste Torso im plastischen Werk des Künstlers. Dargestellt ist ein mit überkreuzten Beinen und vorgebeugtem Oberkörper auf einem felsartigen Sockel sitzender weiblicher Akt. Die Arme sind unterhalb der Armkugeln torsiert. Besonders in der Gestaltung des Körpers, d. h. in dem Verhältnis der Hüfte-Bauch-Partie zum Oberkörper, in der die Taille markierenden Furche sowie in der Form der Brüste und Armstümpfe ist die Anregung durch Wilhelm Lehmbrucks Frauen- und Mädchendarstellungen (*Kleiner weiblicher Torso* 1910/11, *Mädchen, sich umwendend* 1913/14, *Torso der Sinnenden*, 1913/14, *Mädchen-torso, sich umwendend*, 1913/14; Duisburg, Wilhelm-Lehmbruck-Museum) erkennbar. Doch hat Scharff die Anregungen in seine eigene, unterschiedener volumenbetonte Formensprache transponiert.

10
Umarmung, 1913

Zwei Fassungen

10.1

Umarmung, 1913

hellgraue Terrakotta, rötlich-gelblich getönt, 15,5 x 8,5 x 7,1 cm

bez. mit Nachlaß-Nr. T 9

Neu-Ulm, Edwin-Scharff-Museum, Leihgabe der Erbgemeinschaft Scharff

Einige Ausbrüche am unteren Sockelrand, wobei zumindest der Ausbruch unter dem rechten Bein der linken Figur schon auf einer zeitgenössischen Aufnahme erkennbar ist.

Ausst.: Hamburg 1976, Kat.-Nr. 71; Augsburg 1977, Kat.-Nr. 61; Neu-Ulm u. a. 1987/88, Kat.-Nr. 7, Abb. 28

Lit.: Scharff u. a. 1976, Abb. 7; Kat.-Slg. Neu-Ulm 1979, Kat.-Nr. 3 mit Abb.

Siehe Kat.-Nr. 10.2

10.2

Umarmung, 1913

Bronze, Höhe etwa 15 cm

im Nachlaß nicht erhalten; überliefert durch Abb. (siehe Lit.)

Lit.: Der Ararat 1921, Abb. S. 97; Kat.-Ausst. Neu-Ulm u. a. 1987/88, Abb. S. 28

Dargestellt sind zwei einander zugeneigte weibliche Torsi. Durch das Fortlassen von Details und das Torsieren der Arme und Füße richtet Scharff unser Augenmerk auf das für die Aussage der Gruppe Wesentliche und steigert auf diese Weise deren Ausdruckskraft. Auch kann sich der Betrachter so auf die wichtigsten Formzusammenhänge in der Komposition konzentrieren. Zarte, leicht asymmetrisch verschobene und gegenläufige Bewegungsschwünge verleihen der Gruppe in Verbindung mit den torsierten Beinen – es fehlt der Fußpunkt – eine gewisse Schwerelosigkeit, die noch die Harmonie, Anmut und Sinnlichkeit der jugendlichen Körper unterstreicht.

Abb. 9

11

Frau mit erhobenem Arm, 1913

Bronze, zwei Güsse

bez. rücks. auf der Plinthe: Monogr. ES 1913

11.a

48 x 18,9 x 17,3 cm

bez. an der Unterseite: Nachlaß-Nr. B 27, zwei Schildchen von innen: *Düsseldorf, Würtl. Staatsgalerie: Inv.Nr. PL 74*

Erbgemeinschaft Scharff, war zeitweise in Stuttgart, Württembergische Staatsgalerie, deponiert

Dunkel patiniert; an beiden Seiten der Figur sowie vorn und hinten an den Beinen Gußnähte erkennbar; kriegsbedingte Brandschäden: vorn im Haar und unter der linken Achsel raue Stelle in der Oberfläche, einige rote, weiße und grüne Flecken.

Ausst.: Berlin 1923, Kat.-Nr. 3; Wiesbaden 1917, Kat.-Nr. 273; München 1919, Caspöri, Kat.-Nr. 3; Hamburg u. a. 1956/57, Kat.-Nr. 6 (Karlsruhe 1956, Düsseldorf 1957, Kat.-Nr. 5); Hannover u. a. 1962/63, Kat.-Nr. 6; Winterthur 1964, Kat.-Nr. 6; Köln 1967, Kat.-Nr. 3; Hamburg 1976, Kat.-Nr. 48; Augsburg 1977, Kat.-Nr. 11; Neu-Ulm u. a. 1987/88, Kat.-Nr. 6, Abb. 91

Lit.: Sello 1956, S. 165, Abb. S. 36

11.b

48 x 18 x 17,1 cm

Gießerstempel r. am Plinthenrand: SCHWAKE-GUSS / DÜSSELDORF 1

1959 gegossen für das Stuttgarter Kunstkabinett

Roman Norbert Ketterer

Erbgemeinschaft Scharff

Lit.: Kat.-Aukt. Ketterer 1959, Kat.-Nr. 845

Dargestellt ist ein in leichter Schrittstellung auf runden Plinthe stehender weiblicher Akt. Bei nach rechts geneigten Oberkörper ist der linke Arm angehoben und im spitzen Winkel vor das nach links geneigte Gesicht gehoben. Der rechte Arm ist dagegen unterhalb des Schultergelenkes mit nahezu waagerechtem Schnitt torsiert. Die Figur läßt folgende künstlerische Einflüsse erkennen: Neben der an Maillols Frauengestalten erinnernde Fülle der Körpervolumina ist besonders die Nähe zu Lehmbrucks Plastiken zu nennen. So hat Lehmbruck in derselben Weise die Arme seiner Figuren torsiert (vgl. *Mädchen, sich umwendend*, 1913/14,

Mädchentorso, sich umwendend, 1913/14 und *Torso der Sinnenden*, 1913/14, Duisburg, Wilhelm-Lehmbruck-Museum), d. h. die waagerechten Schnitte so angesetzt, daß die Schnittflächen nicht sichtbar und die Schnittkanten als strukturierende "Linien" an der Harmonie des Aufbaus beteiligt sind. Zudem lassen sich Ähnlichkeiten zwischen der Bauchpartie dieser Figur und der von Lehmbrucks *Kninden*, 1911 (Duisburg, Wilhelm-Lehmbruck-Museum), feststellen. Scharff hat Lehmbruck sehr verehrt und sogar einen Torso der *Großen Sinnenden* in seinem Besitz gehabt (Erbengemeinschaft Scharff). In den fließenden Formen, den sparsam gesetzten "Trennungslinien" kündigt sich bereits Scharffs weich-fließender Stil der späteren Jahre an (siehe Kat.-Nr. 142, 264).

12
Bogenschützen, 1913

Relief, zwei Fassungen

Abb. 11

12.1
Bogenschützen, 1913
Gips, 51,5 x 43,8 cm
Erbengemeinschaft Scharff

Abguß von Bronze 1959; Werkmodell für Kat.-Nr. 12.2.c

12.2
Bogenschützen, 1913
Bronze, vier Güsse
bez. u. r.: 19 Monogr. ES 13
Ausst.: Berlin 1923, Kat.-Nr. 34

12.2.a
45 x 39 cm
bez. rücks.: Nachlaß-Nr. B 46
Erbengemeinschaft Scharff

Dunkel patiniert, an einigen Stellen grünlich oxydiert.

12.2.b
44 x 38,7 cm
bez. rücks. o. l.: NACHLASS / E. SCHARFF / B 205
Erbengemeinschaft Scharff

Dunkel patiniert, an einigen Stellen weißlich oder grün oxydiert; am rechten Bein der liegenden und an der rechten Brust der stehenden Frau Palino abgerieben; rücks. kriegsbedingte Brandschäden.

12.2.c
44 x 38 cm
Gießer: H. Schmäke, Düsseldorf, Guß: 1959
Schweiz, Privatbesitz

12.2.d
45 x 39 cm
Erbengemeinschaft Scharff

Ausst.: München 1919, Caspari, Kat.-Nr. 4; München 1921, Kat.-Nr. 171 (dat. 1919); Homburg u. a. 1956/57, Kat.-Nr. 5 (Karlsruhe 1956, Düsseldorf 1957, Kat.-Nr. 4); Hannover u. a. 1962/63, Kat.-Nr. 5; Winterthur 1964, Kat.-Nr. 5; München 1963, Kat.-Nr. 1146; Köln 1967, Kat.-Nr. 2; Köln 1974, Kat.-Nr. 236; Homburg 1976, Kat.-Nr. 56; Augsburg 1977, Kat.-Nr. 19; Neu-Ulm 1987/88, Kat.-Nr. 8, Abb. 93

Lit.: Sello 1956, S. 165, Abb. S. 31; Grzimek 1965, Abb. S. 31; Grzimek 1969, S. 161; Jörgens-Lendrum 1991, S. 86 mit Abb. 1, S. 97, Anm. 6

Die Figuren sind in der gleichen Weise modelliert wie die *Tanzenden Frauen* (Kat.-Nr. 19); auch sie scheinen sich nur flüchtig aus dem Grund zu erheben. Diese an impressionistische Gemälde erinnernde Darstellungsweise verleiht dem Werk eine ausgesprochen malerische Wirkung. In diesem Relief greift Scharff das von ihm auch in dem Gemälde *Bedende mit Bogenschützen*, 1913 (Abb. in Kat.-Ausst. Neu-Ulm u. a. 1987/88, S. 163) und in Zeichnungen ausgeführte Thema: Frauen mit Bogenschützen auf, in dem die jungen Frauen sich dem Betrachter in ihrer Schönheit eher passiv präsentieren, während die männlichen Figuren in dynamischer, sportlicher Betätigung dargestellt sind.

Das Motiv wurde jedoch in den beiden Werken unterschiedlich interpretiert. Bei dem Gemälde wird unser Augenmerk auf die monumentale, in ein spitzes Dreieck eingebundene Gruppe der beiden Frauen im Vordergrund gelenkt, die, isoliert von der Szene im Hintergrund, auf den Betrachter bezogen ist. Die vier Bogenschützen sind in unterschiedlichen Posen in diagonalen Richtung von links nach oben rechts räumlich gestaffelt. Sie

weisen eine weniger starke Präsenz auf als die durch ihre Plastizität hervorgehobenen Frauengestalten.

In dem Relief dagegen kommen andere Kompositionskriterien zum tragen. Zum einen erscheint die Gruppe der Bogenschützen um eine Figur auf drei reduziert, zum anderen wurden die beiden weiblichen Aktfiguren voneinander getrennt und in eine liegende und stehende Position gebracht. Sie sind so entlang des unteren und rechten Reliefrandes placiert, daß sie die Schützen rahmen. So bilden sie einen starken horizontalen und vertikalen Akzent, doch leitet ihre Arm und Kopfhaltung den Blick des Betrachters zu der Gruppe der drei in einer Reihe zum linken Reliefrand ausgerichteten, laufenden Bogenschützen. Während die Komposition des Gemäldes die räumliche Distanz der beiden Gruppen betont, werden sie in dem Relief zu einer auf die Relieffläche bezogene Einheit zusammengebunden.

13
Stehende Frau, 1913

zwei Fassungen

13.1
Stehende Frau, 1913

Tonmodell nicht erhalten; überliefert durch Fotografien im Nachlaß

Siehe Text zu Kat.-Nr. 37

13.2
Stehende Frau (Stehende weibliche Figur), 1913

Bronze

Verbleib nicht nachgewiesen; überliefert durch Abb. (siehe Lit.)

Ausst.: München 1919, Caspari. Kat.-Nr. 9 (Stehende Frau, 1913, Bronze, ohne Abb.); Berlin 1923, Kat.-Nr. 10

Lit.: Pfister 1919, S. 801, Abb. 4 (Stehende Frau, 1913); ders. 1920, Abb. o. S. (Stehende Frau, 1913); Sello 1956, S. 165, Abb. 37 (fälschlich: Stehende Frau, 1912; die Texte zu Abb. 35 und 37 sind verwechselt)

Siehe Text zu Kat.-Nr. 37

Abb. 12

14
Frauentorso, 1913

Bronze

Ausst.: München 1919, Caspari. Kat.-Nr. 10

Die Figur konnte nicht näher identifiziert werden, eventuell ist sie mit Kat.-Nr. 15 identisch.

15
Weiblicher Torso, 1913

Bronze, H. 45 cm

Ausst.: Berlin 1923, Kat.-Nr. 11

Diese Plastik konnte nicht näher identifiziert werden, eventuell ist sie mit Kat.-Nr. 14 identisch.

16
Badende Frau, 1913

zwei Fassungen

16.1
Badende Frau, 1913

Terrakotta, H. ca. 45 cm

nicht erhalten; überliefert durch Abb. (siehe Lit.)

Ausst.: Wiesbaden 1917, Kat.-Nr. 278; Caspari. München, Kat.-Nr. 11

Lit.: Pfister 1920, Abb. o. S.

16.2
Badende Frau, 1913

Gips

Verbleib nicht nachweisbar

Ausst.: München 1914, Kat.-Nr. 154

Lediglich die Terrakottafassung der *Badenden Frau* ist durch eine Abbildung bei Pfister, 1920, überliefert, die zudem nur einer Dreiviertelrückansicht nach rechts zeigt. Aus der Aufnahme läßt sich ersehen, daß ein weiblicher Akt dargestellt ist, der sich gegen eine nach oben hin spitz zulaufende, abstrakt gebildete Stütze lehnt, die nach unten hin in eine Plinthe mit runder oder ovaler Grundfläche

Abb. 13

übergeht. Das gestreckte rechte Bein scheint in Knöchelhöhe in der Plinthe zu verschwinden, während der linke Fuß, bei angewinkeltem linken Bein, weitgehend sichtbar ist. Auf diese Weise mag die Assoziation an die Füße umspielendes Wasser geweckt werden.

Der Aufbau der Figur weist die für Scharffs Kunst um 1913 typischen gerundeten Formen auf, die durch sparsam gesetzte Furchen konturiert sind. Die glatte Oberflächenbehandlung von Körper, Haar und Sockel vereinheitlicht die Elemente und verbindet sie zu einem geschlossenen Ganzen. Aus dieser Plastik entwickelte Scharff im folgenden Jahr durch Torsierung des rechten Armes und der Beine die *Badende (Stehende)* (Kat.-Nr. 17).

17
Badende (Stehende), 1914

Abb. 14

Drei Fassungen

17.1
Badende (Stehende), 1914

Terrakotta

nicht erhalten; überliefert durch eine Fotografie im Nachlaß, die auch bei Pfister abgebildet ist (siehe Lit.)

Ausst.: Berlin 1923, Kat.-Nr. 12

Lit.: Pfister 1919, S. 801, Abb. 5; ders. 1920, Abb. o. S.

17.2
Badende (Stehende), 1914

Gips, 44,7 x 16,5 x 19,5 cm

bez. rücks. l. am Sockel: Edwin / Scharff / 1914
Erbengemeinschaft Scharff

17.3
Badende (Stehende), 1914

Bronze, vier Güsse

bez. rücks. l. am Sockel: Edwin / Scharff / 1914

17.3.a

44,5 x 16,5 x 19,5 cm

bez. an der Unterseite: Nachlaß-Nr. B 32

Erbengemeinschaft Scharff

Ausst.: Hannover u. a. 1962/63, Kat.-Nr. 4; Winterthur 1964, Kat.-Nr. 4; Neu-Ulm u. a. 1987/88, Kat.-Nr. 9, Abb. 27, 96

Lit.: Sello 1956, S. 165, Abb. S. 35 (fälschlich: Stehende, 1919; Die Texte zu Abb. 35 und 37 sind verwechselt)

17.3.b

Gießer: H. Schmäke, Düsseldorf, 1959 gegossen für das Stuttgarter Kunstkabinett Roman Norbert Ketterer

Privatbesitz, angekauft aus dem Stuttgarter Kunstkabinett Roman Norbert Ketterer

Hell patiniert.

Lit.: Kat.-Aukt. Ketterer 1961, Kat.-Nr. 450

17.3.c

44 x 16,5 x 18 cm

Gießerstempel rücks. u. am Sockel: SCHMÄKE / DÜSSELDORF (im Kreis um stilisierten Schmelzriegel), Guß 1977

Neu-Ulm, Edwin-Scharff-Museum, Dauerleihgabe der Erbengemeinschaft Scharff

Ausst.: Kat.-Ausst. Nimwegen u. a. 1990/91, Kat.-Nr. 20 (Badende) mit Abb.

Lit.: Kat.-Slg. Neu-Ulm 1979, Kat.-Nr. 10 mit Abb.; Jörgens-Lendrum 1991, S. 88, 97, Anm. 12

17.3.d

44,3 x 19,9 x 19,9 cm

bei der Datierung ist die 4 nicht lesbar

Gießer: H. Schmäke, Düsseldorf, Guß 1980, patiniert von dem Bildhauer und Schüler Edwin Scharffs, Manfred Sihle-Wissel
Privatbesitz

Dunkle Patina; die Figur ist bewußt fleckig patiniert, um so an die Bronzen Scharffs, die im Zweiten Weltkrieg dem Feuer ausgesetzt waren, zu erinnern.

Die Figur wird von Sello, 1956 (siehe Lit.), als *Stehende*, von Pfister, 1920 (siehe Lit.), als *Badende* benannt. Da Pfisters Monographie nur wenige Jahre nach Entstehung der Plastik erschien, Sellos Buch aber erst nach dem Tod des Künstlers – wobei allerdings die Vorbereitung zu dieser Publikation teilweise noch zu Lebzeiten Scharffs und unter seiner Mitarbeit geleistet worden war – ist Pfisters Titel wohl als der authentische anzusehen, während

der zweite – sicher ebenfalls auf den Künstler selbst zurückgehende – Name eine inhaltliche Interpretation der Figur bildet. Pfister gibt die Datierung der Terrakotta korrekt mit 1913 an. Dieses Datum stimmt mit der handschriftlichen Datierung des Künstlers auf dem Passepartout eines von ihm selbst aufgenommenen Fotos der Figur überein. Somit wurde die Terrakottafassung 1913 geschaffen, während Gips und Bronze, deutlich mit 1914 datiert, im folgenden Jahr entstanden sind.

Die Plastik ist aus der 1913 geschaffenen Plastik *Badende Frau* (Kat.-Nr.16) entwickelt worden. Dafür torsierte Scharff von einen deren rechten Arm unterhalb des Schultergelenkes. Dort, wo der Arm den Körper berührte, sind die Bruchstellen belassen worden: an der rechten Seite des Oberkörpers unterhalb des Armstumpfes, an der rechten Hüfte und von dort in diagonaler Richtung nach links hinab bis oberhalb des rechten Knies, wo die Hand placiert war. Zudem wurden die Beine in Knöchelhöhe torsiert, so daß die Figur jetzt mit den Beinstämpfen unmittelbar auf der Standfläche aufsetzt.

Auch den Sockel hat der Künstler neu gestaltet. Zwischen linkem Bein und Stütze schuf er eine bis zur halben Wade hinaufreichende Verbindung, die eine organische Einheit mit der Stütze bildet. In Anlehnung an die Bruchstellen am Körper der Figur wurde der Sockel hinten und an den Seiten so beschneiden, daß seine Oberfläche die Struktur der Torsierungsstellen aufgreift und auf diese Weise der Sockel in die Gesamtästhetik der Plastik mit einbezogen wird.

Das Fehlen des rechten Armes läßt den Blick stärker als bei der *Badenden Frau* auf den Rumpf frei. So treten die Schlankheit der Taille und der sehr tief liegende Beinansatz deutlicher zutage. Zudem erfahren die Proportionierung der Körperteile sowie die Körperdrehung der Figur eine Klärung. An optischer Bedeutung gewinnt nun auch der linke, auf den Rücken gewinkelte Arm, da er die Bewegung des linken Beines aufgreift und unseren Blick um die Figur herumführt. Ihm folgt die geschwungene Linie, die sich vom Kopf über die linke Schulter, den linken Arm entlang bis über die rechte Seite des Sockels hinab zieht. Sie beschreibt eine die Plastik umrundende, kreisförmige

Bewegung. Die *Badende* hat also keine Hauptansicht und ist nur durch die Beachtung aller Seiten in ihrer Komplexität vollständig erfassbar. Die Beinhaltung, der tief herabgezogene Beinansatz, die Proportionen von Beinen und Oberkörper, die klar umgrenzte Taille, die runden Brüste sowie die leichte Neigung des Kopfes zeigen Gemeinsamkeiten mit Wilhelm Lehmbrucks *Mädchen, sich umwendend* 1913/14 (Salzmann 1981, S. 69, Abb. 56). Doch weist die Figur Scharffs nicht die starke Stilisierung, die geometrische Klarheit und die distanzierende Glätte der Arbeit von Lehmbruck auf, vielmehr ist Scharffs Gestaltungskanon organischer; eine Form scheint aus der anderen zu erwachsen, die Oberfläche wirkt lebendiger modelliert. Die *Badende* vermittelt keine kühle Distanz, sondern spricht den Betrachter durch ihre sinnliche Ausstrahlung direkt an.

18 Abb.15 Mädchentorso (Weiblicher Torso), 1913/14

Zwei Fassungen

18.1 Mädchentorso (Weiblicher Torso), 1913/14

Gips

nicht erhalten; überliefert durch Abb. (siehe Lit.)

Ausst.: München 1914. Kat.-Nr. 155 (Weiblicher Torso, Gips)

Lit.: Deutsche Kunst und Dekoration 1914. Abb. S. 345

18.2 Mädchentorso (Weiblicher Torso), 1913/14

Steinguß

nicht erhalten; überliefert durch Abb. (siehe Lit.)

Ausst.: München 1919. Cespari. Kat.-Nr. 13; Darmstadt 1919. Kat.-Nr. 302; Baden-Baden 1921. Kat.-Nr. 239; Berlin 1923. Kat.-Nr. 5

Lit.: Rohe 1914. S. 26; Deutsche Kunst und Dekoration 1919. Abb. S. 204

Der weibliche Akt setzt mit seinen oberhalb der Knie torsierten Beinen auf einer kreisförmigen, oben abgerundeten Plinthe auf. Beide Arme sind unterhalb der Schulterkugeln schräg torsiert. Geprägt wurde der Torso vermutlich von den Arbeiten zweier Künstler: Aristide Maillol und

Wilhelm Lehmbruck. Besonders nahe steht dieser Darstellung Maillols im Jahre 1900 entstandener *Torso* (Stuttgart, Galerie Valentini), denn er weist eine fast identische Torsierung von Armen und Beinen sowie eine ähnliche Modellierung des Körpers und seiner Oberfläche auf. Auch Details, wie etwa die Gestaltung der Beinansätze, des Schambereichs oder des Bauchnabels zeigen große Übereinstimmungen. Doch ist die stilistische Nähe zu Lehmbrucks Werk, etwa zu dem *Weiblichen Torso* 1910, oder der *Knienden* 1911, ebenfalls unverkennbar. Dies gilt insbesondere für die Proportionen, d. h. die Überlängung der Körperteile und deren formale Vereinfachung sowie für die Wahl des Materials, Steinguß, deren Wiederentdeckung für den Bereich der Plastik auf Lehmbruck und Brancusi zurückgeht (vgl. Kat.-Nr. 7.2). 1914 würdigt Rohe die Arbeit mit folgenden Worten: "[...] sein *weiblicher Torso* ist zweifellos voll starken Naturgefühls und auf der anderen Seite doch wieder so entfernt von einem stillen Naturalismus, daß er in seiner primitiven Kraft ruhig geschätzten Stücken alter Plastik zur Seite gestellt werden kann. Dazu kommt die so sehr beseelte Modellierung des Kopfes." (siehe Lit.).

19.2.a

19,8 x 14,1 cm

Gießer: H. Noack, Berlin-Friedenau

Privatbesitz, aus der Sammlung Maria Ziegler

Ausst.: Neu-Ulm u. a. 1987/88. Kat.-Nr. 11. Abb. 94

19.2.b

19,9 x 13,6 cm

Gießer: H. Noack, Berlin-Friedenau

Zürich, Privatbesitz, Geschenk des Künstlers

Ausst.: München 1919. Caspari. Kat.-Nr. 5 (Tanzende Frauen. 1913); Hamburg u. a. 1956/57. Kat.-Nr. 2; Karlsruhe 1956. Düsseldorf 1957. Kat.-Nr. 2; Hannover u. a. 1962/63. Kat.-Nr. 2; Winterthur 1964. Kat.-Nr. 2

Lit.: Sello 1956. S. 165 (dat. 1912). Abb. S. 32; Grzimek 1969. S. 161

19.2.c

19 x 13,5 cm

Gießer: H. Schmäke, Düsseldorf, Guß 1977

Neu-Ulm, Edwin-Scharff-Museum, Dauerleihgabe der Erbgemeinschaft Scharff

Lit.: Kat.-Slg. Neu-Ulm 1979. Kat.-Nr. 1 mit Abb. (dat. 1912)

Das Relief bildet ein hochformatiges Rechteck, dessen unregelmäßig gewellte Kanten und abgerundete Ecken den Eindruck von Spontaneität vermitteln. Fast die gesamte Höhe des Reliefs wird von zwei tanzende weibliche Aktfiguren ausgefüllt, die auf diese Weise die ungeteilte Aufmerksamkeit des Betrachters erhalten. Sie scheinen sich in schwingvollem Tanze zu drehen, wobei die linke Frau der rechten zu folgen scheint. Obgleich beide Figuren in einem völlig anderen Bewegungsmoment festgehalten sind, sind sie doch durch ihre Körperhaltung aufeinander bezogen und ergänzen sich: sie tanzen miteinander. Da die Tänzerinnen in unterschiedlicher Ansicht und Körperdrehung gezeigt sind, entsteht der Eindruck einer kreisförmigen Bewegung. Die im Flachrelief ausgeführten Figuren treten mit zarten, geschwungenen Konturen aus dem Grund hervor, scheinen jedoch teilweise wieder in ihm zu verschwinden, ein Verfahren, das die Momenthaftigkeit der Darstellung betont. So sind bis auf den rechten Fuß der rechten Frau keine Füße, Unterarme oder Hände angegeben. Die vielfach nur mehr angedeutete Körpermodellierung unterstützt die Anmut der jungen Gestalten.

19

Abb. 16

Tanzende Frauen (Zwei tanzende Frauen),
1913 ODER 1914

Relief, zwei Fassungen

19.1

Tanzende Frauen (Zwei tanzende Frauen), 1913 oder
1914

Gips, 19,9 x 14 cm

Erbgemeinschaft Scharff

Posthumer Abguß von Bronze; Werkmodell für Kat.-
Nr. 19.2.c

19.2

Tanzende Frauen (Zwei tanzende Frauen), 1913 oder
1914

Bronze, drei Güsse

bez. u. l.: Monogr. ES

Im Jahre 1913 kam das Motiv bereits in dem Gemälde *Plastische Studie* zur Darstellung (Abb. in Kat.-Ausst. Neu-Ulm 1987/88, S. 162; die ursprüngliche Datierung des Bildes, 1913, änderte der Künstler nachträglich in 1912. Auf diese Zeitangabe geht wohl auch die von Sello – und ihm folgend, die der Bearbeiter des Kat.-Slg. Neu-Ulm 1979 – genannte Datierung 1912 zurück). Dort erscheint jedoch links neben der Zweiergruppe eine weitere Frauengestalt, auf die der Künstler in der Relieffassung zugunsten größerer Dichte der Komposition verzichtet hat. Wahrscheinlich entstand das Relief ebenfalls im Jahre 1913. Dafür spricht die in dem Katalog der Edwin Scharff-Ausstellung in der Galerie Caspari genannte Datierung, die, da sie so kurze Zeit nach der Entstehung erfolgte, wohl korrekt ist. Für einen Entstehungstermin im Jahre 1914 spricht eine Zeichnung desselben Motivs, das durch seine Spontaneität wie eine Vorzeichnung zu dem Relief wirkt und die Jahreszahl 1914 trägt.

20
Sitzendes Mädchen, 1914

Bronze
bez. rücks. am Sockel (senkrecht): 1914 [?] / Edwin Scharff
nicht erhalten bzw. nachweisbar; überliefert durch Fotografien im Nachlaß und Abb. (siehe Lit.)
Lit.: Der Ararat 1921, Abb. S. 98

Die Figur ist lediglich durch Fotografien im Nachlaß und eine publizierte Abbildung dokumentiert. Eines der erhaltenen Fotos zeigt das Werk in Vorder-, eines in Rückansicht. Zwar sind Material und Datierung aus den Aufnahmen nicht eindeutig ablesbar, doch vermitteln sie zumindest einen Eindruck des Werkes. Nach den Aufnahmen läßt es sich folgendermaßen darstellen: Auf einem durch seine grobe Modellierung an einen Felsen erinnernden Sockel sitzt ein weiblicher Akt, der in Schulterhöhe torsiert ist. Die leicht angewinkelten Beine sind in fast paralleler Haltung grazios nach rechts geführt. Ob der linke Fuß von dem rechten verdeckt wird oder im Sockel verschwindet, ist aus dem Foto nicht ersichtlich. Die Hüftpartie ist

zurück-, der Oberkörper leicht vorgeneigt. Die Proportionen mit den kräftigen in schwellenden, sinnlich wirkenden Volumina modellierten Beinen und dem im Verhältnis zu ihnen schlanken Rumpf stimmen mit denen der *Bedenden* (Kat.-Nr. 17) überein. Aus den unregelmäßigen Kanten der Torsierung läßt sich schließen, daß diese beim – noch feuchten – Tonmodell durch Abbrechen des Materials erreicht wurde. Das Fehlen von Armen, Hals und Kopf als einem optischen Gegengewicht zu den Beinen, rückt diese in den Mittelpunkt der Betrachtung. Sowohl die Art der Torsierung als auch zahlreiche grobgeblässenen Partien der Oberfläche (besonders am Sockel) lassen die Plastik skizzenhaft erscheinen und verleihen ihr so Direktheit und Frische.

Deutlich sind auf dem Sockel Signatur und Datierung erkennbar, wobei die 4 nicht ganz klar lesbar ist. Interessant ist die Form der Signatur, zeigt sie doch den gesamten Namenszug *Edwin Scharff* ist in runder Schreibschrift. Denn in späteren Jahren signierte der Künstler seine Skulpturen nicht mehr mit vollem Namen, sondern nur noch mit dem Monogramm ES. Zwar taucht in seiner späteren Schaffenszeit hin und wieder im zeichnerischen Oeuvre der ganze Namen auf, doch weist die Schrift dann ausgeprägtere Züge auf.

Abb. 17

21
Schreitender Jüngling (Jüngling, Herkules),
1914

zwei Fassungen

21.1
Schreitender Jüngling (Jüngling, Herkules), 1914
Gips
nicht erhalten; überliefert durch Abb. (siehe Ausst., Lit.)

Ausst.: München 1914, Kat.-Nr. 153 mit Abb. S. 22; Wiesbaden 1917, Kat.-Nr. 281

Lit.: Bahr 1916, Abb. nach S. 152 ("Herkules"); Bahr 1920, Abb. nach S. 112 ("Herkules")

Schreitender Jüngling (Jüngling), 1914

Terrakotta nicht erhalten; überliefert durch Abb. (siehe Lit.) und Fotos im Nachlaß

Ausst.: München 1919. Caspari. Kat.-Nr. 14

Lit.: Pfister 1920. Abb. o. S.; Das Kunstblatt 1918. Abb. S. 263

Beide Fassungen sind lediglich durch zeitgenössische Fotos und Abbildungen (siehe Ausst., Lit.) dokumentiert. Der Titel *Schreitender Jüngling* ist in der Literatur für beide überliefert. Scharff selbst nannte das Werk auf einer Fotografie (Erbengemeinschaft Scharff) *Jüngling 1914*, und Hermann Bahr bildete es in den 1916 und 1920 erschienenen Ausgaben seines Buches *Expressionismus* unter dem Namen *Herkules* ab.

Die Plastik zeigt einen männlichen Akt in raumgreifender Schrittstellung auf runder Plinthe. An der Rückseite reicht eine sich nach oben hin verjüngende Stütze bis zum Gesäß hinauf, die nach vorn hin gerundet, nach hinten hin abgeflacht ist. Das Hauptgewicht der Figur ruht auf dem vorgestellten linken Bein, während das auswärts gedrehte rechte so neben und hinter der Stütze steht, daß der rechte Fuß lediglich mit der Spitze am Plinthenrand aufsetzt. Der gestreckte Rumpf ist in Schrittrichtung gedreht, der Oberkörper leicht nach links geneigt, wobei die in halber Oberarmlänge mit glatten Schnitten torsierten Armstümpfe in diagonaler Richtung nach rechts vorn oben und nach links hinten hinab geführt sind. Der Kopf scheint in seine Drehung nach rechts der Ausrichtung des rechten Armstumpfes zu folgen.

Aufgrund der Torsierung läßt sich das Bewegungsmotiv der Figur inhaltlich nicht eindeutig bestimmen. Vergleicht man das Werk aber mit den Bogenschützen auf dem 1913 in Paris entstandenen Gemälde *Bedende mit Bogenschützen* (Abb. in Kat.-Ausst. Neu-Ulm 1987/88, S. 163), so lassen sich folgende Übereinstimmungen in der Haltung des *Schreitenden Jünglings* und der des dritten Schützen aufzeigen, der in der gleichen, wenn auch seitenverkehrten Körperhaltung gegeben ist: Gemeinsam ist ihnen die Schrittstellung, der zur Seite geneigter Oberkörper, ein nach oben gestreckter Arm, um den Bogen zu halten sowie ein um den Bogen zu spannen gesenkter, angewinkelter

Arm und das auf ein imaginäres Ziel gerichtete Gesicht. Somit liegt der Schluß nahe, daß auch die Plastik einen Bogenschützen darstellen soll. Da jedoch keine Vorstudien erhalten sind, die diese Interpretation bestätigen könnten, vielmehr die Figur wohl von Anfang an als Torso konzipiert worden war, und der Künstler für das Werk einen Titel allgemeinen Inhaltes wählte, sollte die genannte Assoziation nicht zu sehr im Vordergrund der Betrachtung stehen. Denn durch die Torsierung der Arme wird die tatsächliche Aktion des Schreitenden verunklärt und verallgemeinert, die Armstümpfe werden zu einem formalen Element im Gesamtzusammenhang des Körpers. Dieser ist in Haltung, Aufbau und Formensprache darauf ausgerichtet, Kraft, Energie und besonders Dynamik auszudrücken. Ein Vergleich der beiden Fassungen des Schreitenden Jünglings läßt erkennen, das in der zweiten Fassung die Oberfläche von Figur und Sockel geglättet erscheint und die Plinthe nicht mehr abgerundet sondern in Übereinstimmung mit den klaren, linienhaften Konturen der Körperformen scharfkantig begrenzt ist.

22

Abb. 19

Kleine Sitzende, 1914

Zwei Fassungen

22.1

Kleine Sitzende, 1914

Gips mit Schellacküberzug, vier Güsse bez. rücks. I. am Sockel: Monogr. ES 1914
Erbengemeinschaft Scharff

Werkmodell für Bronze

22.1.a

16,9 x 18,8 x 11,3 cm

Oberfläche rundherum beschädigt; Kanten abgestoßen; Gußnähte sichtbar.

22.1.b

16,6 x 18,9 x 11,1 cm

22.1.c

17 x 18,7 x 8,4 cm

linker Unterarm und Ellenbogen sowie rechter Fuß fehlen; Figur in der Taille und am rechten Ellenbogen durchgebrochen und wieder zusammengeklebt; Ausbruch an der Bruchnaht rücks. am rechten Oberarm; Abschürfungen an der gesamten Oberfläche.

22.1.d

16,5 x 18,3 x 11 cm

Unschärf in der Wiedergabe der Details.

Posthumer Abguß von Kat.-Nr. 22.2.e

22.2

Kleine Sitzende, 1914

Bronze, sechs Güsse bekannt

bez. rücks. u. l. am Sockel: Monogr. ES 1914

Lit.: Flemming 1956. S. 12. Abb. S. 13; Sello 1956. S. 165. Abb. S. 41

22.2.a

17 x 18 x 8,4 cm

Museum am Ostwall, Dortmund. Inv.-Nr. A 60/57; 1948 Museum für Kunst und Kulturgeschichte Dortmund; übernommen 1958

Der Guß wirkt bestoßen und rauh.

Ausst.: Dortmund 1952. Kat.-Nr. 67 mit Abb.; Dortmund 1958. Kat.-Nr. 392; Neu-Ulm u. a. 1987/88. Kat.-Nr. 12. Abb. 97

Lit.: Kat.-Slg. Dortmund 1958. Kat.-Nr. 392 (Sitzende); Kat.-Slg. Dortmund 1984. S. 219 (Sitzende weibliche Figur 1914)

22.2.b

17,5 x 18 cm

Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Inv. Nr. P 122

Dunkel patiniert, in den Vertiefungen grünlich oxidiert.

Ausst.: Hannover u. a. 1962/63. Kat.-Nr. 7; Winterthur 1964. Kat.-Nr. 7

22.2.c

16,8 x 18,5 x 11,5 cm

Heidelberg, Privatbesitz

Ausst.: Heidelberg 1962. Kat.-Nr. 176

22.2.d

16,2 x 18,6 x 9,3 cm

Hamburg, Privatbesitz

22.2.e

16,7 x 18,4 x 10 cm

bez. mit Nachlaß-Nr. B 61

Neu-Ulm, Edwin-Scharff-Museum, Leihgabe der Erbgemeinschaft Scharff, seit 1991 Zürich, Erbgemeinschaft Scharff

Kriegsbedingte Brandschäden

Ausst.: Hamburg, Karlsruhe 1956. Düsseldorf 1957. Kat.-Nr. 7; bis 1957 auch in Ulm. München. Stuttgart. Pforzheim. Kat.-Nr. 5; Hamburg 1976. Kat.-Nr. 49. Augsburg 1977. Kat.-Nr. 12

Lit.: Scharff u. a. 1976. Abb. 6

22.2.f

16,7 x 18 x 10 cm

Gießer: H. Schmäke, Düsseldorf, Guß 1977

Neu-Ulm, Edwin-Scharff-Museum, Dauerleihgabe der Erbgemeinschaft Scharff, seit 1991 Zürich, Erbgemeinschaft Scharff

Lit.: Kat.-Slg. Neu-Ulm 1979. Kat.-Nr. 7 mit Abb.; Ohm - Bauer 1984. Abb. S. 91

Ein weiblicher Akt ruht in entspannter Haltung auf einem abstrakt gebildeten Sockel, der hinten zu einem Sitz erhöht und mit seinen gerundeten Formen und der nahezu ovalen Grundfläche ganz auf die Figur abgestimmt ist. Wie auch sonst verzichtete Scharff bei dieser Plastik auf die Ausführung von Details zugunsten eines klaren, auf die wichtigsten Formen konzentrierten Gesamteindrucks. Er fügte sinnlich gerundete Volumina in schwingenden und sanft fließenden Formen aneinander und konturierte sie nur an den wichtigsten Trennstellen auf sparsame Weise. Die matt-glänzende Oberfläche zeigt eine zarte Strukturierung. An der linken Hand und am linken Fuß verschmelzen Figur und Sockel zu einer Einheit. Sowohl die entspannt wirkende Pose, die harmonische Proportionierung als auch die Großzügigkeit der Formsprache und der geschlossenen Silhouette verleihen der *Kleinen Sitzenden* Anmut und Sinnlichkeit.

Sitzende Frau, 1915

Terrakotta, H. ca. 40–50 cm

nicht erhalten; überliefert durch Abb. (siehe Ausst., Lit.)

Ausst.: München 1915, Kat.-Nr. 48; München 1916, Neue Secession, Kat.-Nr. 148 mit Abb.; Wiesbaden 1917, Kat.-Nr. 278; München 1919, Caspari, Kat.-Nr. 17; Darmstadt 1920, Kat.-Nr. 586

Lit.: Pfister 1920, 2 Abb. o. S.

Nach den Abbildungen (siehe Lit.) ergibt sich folgende Beschreibung: Dargestellt ist ein junger weiblicher Akt, der mit im Schoß zusammengelegten Händen auf einem baumstumpffartigen Sockel sitzt. Die Beine sind leicht angewinkelt nach vorn geführt. Während zwischen den Knien ein schmaler Zwischenraum erkennbar ist, setzen die Füße dicht nebeneinander auf dem Grund auf. So wird die Strenge der fast parallelen Beinhaltung zugunsten einer entspannteren Wirkung gemildert. Der weit zurückgelehnte Oberkörper bildet zusammen mit dem vorgestreckten Hals und dem leicht gesenkten Kopf einen in die Tiefe schwingenden Bogen, wobei die Geschlossenheit der Komposition durch die eng am Körper anliegenden Arme noch betont wird. Die Sitzhaltung greift in ihren Grundzügen Merkmale vorangegangener Plastiken aus den Jahren 1912–14 (siehe Kat.-Nr. 4, 8, 9, 20) auf. Ebenso wie jene Werke modellierte der Künstler auch diese Figur aus gerundeten Körperformen, die teils fließend ineinander übergehen, teils klar begrenzt erscheinen. In den Formenkanon ist auch der kleine Kopf mit den nur angedeuteten Gesichtszügen und der dreifach gegliederten, fülligen Frisur mit einbezogen. Auffällig ist, daß Scharff sich, trotz starker Stilisierung im Ganzen, in der Darstellung einiger Partien, etwa im Bereich der Brüste, der Taille, des Bauches und Gesäßes, einen gewissen Realismus mit hineinspielen läßt. Durch diesen Kontrast entsteht eine unmittelbar wirkende Lebendigkeit, die die sinnliche Ausstrahlung der Figur steigert.

Sitzende Frau, Skizze, 1915

Bronze

Die Figur konnte nicht näher identifiziert werden; überliefert in einer Katalogangabe

Ausst.: München 1919, Caspari, Kat.-Nr. 18

Stehende Frau, Skizze, 1915

Terrakotta

Die Plastik konnte nicht näher identifiziert werden; überliefert in einer Katalogangabe

Ausst.: München 1919, Caspari, Kat.-Nr. 19

Sitzende Frau, 1917

Terrakotta, H. 46 cm

Die Figur konnte nicht näher identifiziert werden; überliefert in einer Katalogangabe

Ausst.: Berlin 1923, Kat.-Nr. 18

Sich anlehrende weibliche Figur, 1917

Terrakotta, H. 54 cm

Ausst.: Berlin 1923, Kat.-Nr. 19

Die Plastik konnte nicht näher identifiziert werden; überliefert in einer Katalogangabe

Weiblicher Torso, 1917

zwei Fassungen

28.1**Weiblicher Torso, 1917**

Terrakotta, H. 40 cm

nicht erhalten; überliefert durch Abb. (siehe Lit.)

Ausst.: München 1919, Caspari. Kat.-Nr. 20; Berlin 1923, Kat.-Nr. 47

Lit.: Pfister 1920, Abb. o. S.

28.2**Weiblicher Torso, 1917**

Gips

nicht erhalten

Ausst.: Wiesbaden 1917, Kat.-Nr. 280

Die Abbildung bei Pfister (siehe Lit. unter Kat.-Nr. 28.1) läßt folgende Beschreibung zu: Ein stehender weiblicher Akt ist in leichter Schrittstellung mit vorgestelltem linken Bein gegeben, wobei seine aufrechte Haltung keinerlei Drehung zeigt, selbst der Blick scheint – obgleich die Gesichtszüge nur angedeutet sind – gemäß der Körperachse geradeaus gerichtet zu sein. Die Arme sind in halber Oberarmlänge, die Beine in Kniehöhe torsiert, wobei die Schnitte der nach hinten geführten Armstümpfe und der des rechten Beines schräg angesetzt sind, während das linke Bein wie abgebrochen wirkt; ein Gegensatz, der die Torsierung insgesamt interessanter gestaltet.

Vergleicht man die Plastik mit der *Weiblichen Figur* (Kat.-Nr. 29), so lassen sich folgende Gemeinsamkeiten feststellen: Die Körperhaltung des Torso (soweit die Glieder erhalten sind) gleicht der der *Weiblichen Figur*. Auch die Proportionen und die Körperformen stimmen weitgehend überein, und sogar Details wie die gratartige Nase, die Modellierung und Konturierung der Brüste und die des rechten Armansatzes (wegen der schlechten Qualität der Fotos kaum zu erkennen), die Markierung der Scham und des Bauches sowie die konkave Bildung der Knie sind beiden gemeinsam. Unterschiedlich ist die Länge des Brustkorbes; er ist bei dem Torso kürzer als bei der *Weiblichen*

Figur. Auch sind die den Rippen- und Nabelbereich der ganzfigurigen Plastik modellierenden Einwölbungen und konturierenden Grate bei dem Torso nicht vorhanden, bzw. (in der Nabelgegend) nur angedeutet. Die obere Begrenzung der Scham steigt beim Torso nach links hin an, während sie bei der *Weiblichen Figur*, dem Kontrapost entsprechend, nach links hin abfällt.

Aus diesen Beobachtungen läßt sich schließen, daß es sich bei dem *Weiblichen Torso* um eine Vorstufe zu der *Weiblichen Figur* handelte. Dennoch ist er als Werk mit eigener Aussage anzusehen, da Scharff in ihm das Sein, nicht die Handlung einer Figur beschrieb.

Aufgrund der erhaben wirkenden Schlichtheit der zurückhaltenden Formensprache sowie der Wiedergabe eines Zustandes erinnert diese Arbeit an archaische Göttinnenstatuen. Die Tatsache, daß es sich bei Scharffs Plastik um einen Torso handelt, unterstützt die Assoziation antiker, nur fragmentarisch erhaltener Bildwerke. Die schlanken, in der Hüftpartie, im Oberkörper und am Hals sogar überlängten Formen gehen auf Lehmbrucks Kunst (*Sinnende*, 1913, *Torso der Sinnenden*, 1913/14) zurück.

Weibliche Figur, 1917

Gips, wohl lebensgroß

nicht erhalten; überliefert durch Abb. (siehe Ausst.)

Ausst.: München 1917, Kat.-Nr. 170 mit Abb.

Anhand der Abbildung (siehe Ausst.) stellt sich die Figur folgendermaßen dar: In aufrechter Haltung steht ein weiblicher Akt auf einem Sockel mit quadratischer Grundfläche. Beide Beine sind gestreckt, wobei das linke einen Schritt vorgestellt ist. Die Tatsache, daß beide Fußsohlen auf dem Sockel aufsetzen, verleiht der Figur eine besondere Standfestigkeit und läßt sie ihrem Standort verhaftet erscheinen. Trotz des leichten Kontraposts scheint das Körpergewicht auf beiden Beinen zu lasten. Die im stumpfen Winkel hinter den Rücken geführten Arme bilden ein optisches Gegengewicht zu dem leicht vorgeneigten Oberkörper und dem vorgestellten linken Bein. Dieser Vorwärtsbewegung des

Oberkörpers folgt der geradeausgerichtete Kopf. Vom Gesicht ist lediglich die Nase in knappen Zügen, als scharfer Grat, markiert. Das Haar fällt im massigen Bogen in den Nacken. Obgleich die Plastik mit ihrer Arm- und Beinhaltung in den sie umgebenden Raum ausgreift, entsteht keine Dynamik, der klare, geschlossene Umriß vermittelt vielmehr den Eindruck statuarischer Ruhe. Die gespannte, unnatürlich wirkende Haltung der Frau erinnert an die Haltung stehender Tänzerinnen, wie sie etwa bei Degas zu finden sind (*Tänzerin in Ruhestellung*, um 1882–95, und *Tänzerin in Ruhestellung*, 1881). Dieser Vergleich sowie die für Tänzerinnen des klassischen Balletts typischen Merkmale: aufrechte Haltung, durchgedrückte Knie und auswärts gerichtete Fußspitzen legen die Interpretation des Werkes als Tänzerin nahe, zumal Scharff dieses Thema auch in anderen Werken, den Reliefs *Tanzende Frauen* (Kat.-Nr. 19) und *Zwei Tänzerinnen und ein Faustkämpfer* (Kat.-Nr. 121) behandelt hat.

Bei der *Weiblichen Figur* entwickelte Scharff eine Formensprache, die aufgrund der scharfkantigen, die Volumina konturierenden Grate in Orientierung an kubistische Prinzipien stilisiert erscheint.

30 Zwei Aktfiguren, um 1917

grau-gelbliche Terrakotta, H. ca. 18 cm
Erbengemeinschaft Scharff

Während des Zweiten Weltkrieges zerbrochen, nur fragmentarisch wieder zusammengesetzt. Es fehlen die Füße der oberen Figur, die Beine der unteren und Teile des Sockels.

Das Werk zeigt zwei hintereinander placierte Aktfiguren, von denen die hintere mit gegrätscht angewinkelten Beinen auf einem schmalen, hohen, abstrakt gebildeten Sockel sitzt. Direkt vor ihr, jedoch auf einer tieferen Ebene, befindet sich der zweite Akt. Er scheint zwischen den Beinen des Ersteren zu sitzen oder zu stehen. Da die Beine dieser Figur bereits ab der Oberschenkelhöhe fehlen, läßt sich deren Haltung nur schwer festlegen. Als hilfreich erweist sich dabei jedoch eine Federzeichnung aus dem Jahre 1917 (Stuttgart, Staatsgalerie, Inv.-Nr. C 46/120, sign. und dat. u. l.). Sie zeigt das gleiche

Motiv in einer der Plastik entsprechenden Formensprache. In Anlehnung an die Zeichnung ist das rechte Bein der vorderen Figur wohl ursprünglich leicht angewinkelt und das linke vermutlich vorgestreckt gewesen. Die starke Stilisierung bewirkt einen Verzicht auf geschlechtsspezifische Merkmale, so daß sich das Geschlecht der Figuren nicht eindeutig erkennen läßt. Diese Tatsache legt den Schluß nahe, daß es dem Künstler nicht in erster Linie auf die eindeutige Darstellung von Mann oder Frau ankam, sondern er vielmehr darauf bedacht war, in dieser plastischen Skizze lediglich eine allgemeine räumliche und formale Beziehung zweier Figuren zueinander darzustellen. Formale Fragen, wie die nach Art und Grad der Stilisierung scheinen im Vordergrund von Konzeptes gestanden zu haben. In Anlehnung an die oben genannte Zeichnung ist die Plastik wohl ebenfalls um 1917 entstanden.

31 Grosse weibliche Figur (Weibliche Figur), 1917/18

Stein, H. ca. 180 cm
während des Zweiten Weltkrieges vernichtet; überliefert durch Abb. (siehe Ausst. und Lit.)

Ausst.: München 1918, Kat.-Nr. 157 mit Abb.; München 1919, Caspari, Kat.-Nr. 21

Lit.: Die Plastik 1918, S. 28; Deutsche Kunst und Dekoration 1918, Abb. S. 306; Wolf 1918, S. 432; ders. 1919, S. 404; Pfister 1919, S. 800, Abb. 3; ders. 1920, Abb. o. S.; Brinkmann 1921, Abb. S. 3; Das Kunstblatt 1921, Abb. S. 241

Auf einer runden, rückseitig abgeflachten Plinthe steht eine weibliche Aktfigur in anmutiger Haltung im Kontrapost, wobei das rechte Bein als Standbein gestreckt, das linke als Spielbein leicht angewinkelt ist. Von vorn gesehen bilden die Beine eine Diagonale von unten links nach oben rechts, die sich in der kegelförmigen Stütze, welche sich hinter dem linken und neben dem rechten Bein befindet und der Figur zusätzlichen Halt gibt, fortsetzt und in dem Hüftschwung des vorgeschobenen Beckens nach rechts ihren Kulminationspunkt findet. Sie wird von dem überlängten Abdomen, dem kurzen, aufrechten Oberkörper und dem leicht geneigten Haupt optisch wieder aufgefangen. Der rechte Arm in stumpfem

Abb. 24

Winkel so weit hinter den Rücken geführt, daß die rechte Hand ihren Platz in waagerechter Haltung vor dem linken, entlang des Rumpfes hinabgeführten Unterarm findet. Somit bilden die Hände einen rechten Winkel, der die diagonale Ausrichtung des Unterkörpers konterkariert und den Hüftschwung ausbalanciert. Aufgebaut ist die Skulptur zum Teil aus stereometrischen Körpern, die durch linienartige Furchen und Grate voneinander getrennt sind. Die Gesamtoberfläche ist geglättet. Insgesamt erreicht der Künstler in dieser Figur, trotz der manieristischen Proportionen, ein Höchstmaß an formaler Ausgewogenheit.

32 **Abb.25**
Sitzende Frau (Helene Ritscher), 1918

Drei Fassungen

32.1
Sitzende Frau (Helene Ritscher), 1918
Terrakotta, 24,2 x 9,8 x 17,5 cm
Erbengemeinschaft Scharff

Im Zweiten Weltkrieges in mehrere Teile zerbrochen; nach partieller Restaurierung durch den Künstler stellt sich das Werk als Fragment dar: Es fehlen der rechte Arm sowie die hintere untere Hälfte der Figur und des Sitzes. Die vorhandenen Teile sind stark beschädigt.

32.2
Sitzende Frau (Helene Ritscher), 1918
Gips, zwei Güsse
bez. rücks. am Sockel: Monogr. ES

32.2.a
24,4 x 9,6 x 17,4 cm
Erbengemeinschaft Scharff

Das Stück weist starke, kriegsbedingte Beschädigungen auf: großes Loch im Rücken. Ausbruch am Sockelrand rücks. u. l. langer, waagerechter Riß in Brusthöhe; ein weiterer Riß verläuft in Gesäßhöhe von hinten um die rechte Seite der Figur. Die gesamte Oberfläche ist aufgequollen und weist Ausbrüche, besonders an Brust und rechtem Arm auf; Gesicht stark zerstört.

Werkmodell für Kat.-Nr. 32.3.a

32.2.b
24,7 x 9,7 x 17,1 cm
Erbengemeinschaft Scharff

Abguß von Kat.-Nr. 32.3.a, Werkmodell für Kat.-Nr. 32.3.b

32.3
Sitzende Frau (Helene Ritscher), 1918
Bronze, zwei Güsse
bez. rücks. am Sockel: 19 Monogr. ES 18

32.3.a
24,5 x 9,5 x 17 cm
bez. mit Nachlaß-Nr. B 66
Erbengemeinschaft Scharff

Dunkel patiniert; kriegsbedingte Brandschäden in der dunklen Patina, die an vielen Stellen abgeplatzt ist, der darunter befindliche Grund erscheint rötlich verfärbt. Vertiefungen hell.

Ausst.: Hamburg 1956, Kat.-Nr. 12; Stuttgart 1956 (bis 1957 auch in Karlsruhe, Pforzheim und Ulm), Kat.-Nr. 8; Düsseldorf 1957, Kat.-Nr. 10 mit Abb.; Hamburg 1976, Kat.-Nr. 50; Augsburg 1977, Kat.-Nr. 13; Neu-Ulm u. a. 1987/88, Kat.-Nr. 19, Abb. 104

Lit.: Der Ararat 1921, Abb. S. 101; Appel 1946-49, S. 15; Poley 1954, S. 75; Sello 1956, S. 165, Abb. S. 51; Scharff u. a. 1976, Abb. 9

32.3.b
24 x 9,5 x 16,9 cm
Gießstempel rücks. u. r. am Sockel: SCHMAKE
DÜSSELDORF (im Kreis um stilisierten Schmelztiegel), Guß 1977
Neu-Ulm, Edwin-Scharff-Museum, Dauerleihgabe der Erbengemeinschaft Scharff, seit 1991 Zürich, Erbengemeinschaft Scharff

Dunkel patiniert.

Lit.: Kat.-Slg. Neu-Ulm 1979, Kat.-Nr. 14 mit Abb.

Nach den Angaben von Appel und Poley zeigt diese Plastik die spätere Frau des Künstlers in einem langen, faltenreichen, "ziegelroten" (Poley 1954, S. 75) Abendkleid. Das Werk entstand spontan, als Scharff eines Abends Helene Ritscher in diesem Kleid sitzen sah: "... da saß meine Frau abends im Gesellschaftskleid, und da fing ich an" (Appel 1946-49, S. 15). In der Genauigkeit, mit der

Haltung, Gesichtszüge und Frisur gegeben sind, kommt das Momenthafte der Darstellung zum Ausdruck. Andererseits geht Scharff über die Wiedergabe einer Situation hinaus, indem er mit Hilfe von das Typische betonenden Stilisierungen die Aussage des Werkes verallgemeinert.

Über die vom Künstler gedachte Präsentation geben drei, leider undatierte Fotografien im Nachlaß Auskunft. Die erste zeigt die Terrakotta auf einem circa 5 cm hohen rechteckigen Sockel, dessen Oberseite an jeder Seite etwa 2 cm breiter ist als die Grundfläche der Plastik. Die zweite zeigt die Gipsfassung auf einen Quader gleichen Materials, der seitlich etwas schmaler, dafür aber länger als die Grundfläche der Figur ist. Der Ausrichtung in die Tiefe wird von dem darunterliegenden, kürzeren Gipswürfel eine Betonung der Breite entgegengesetzt. Dieser Sockelaufbau verleiht dem Werk eine gewisse Leichtigkeit, läßt es aber auch distanzierter erscheinen und trägt so zu seiner Erhöhung (im übertragene Sinne) bei.

Auf der dritten, wohl 1948 entstandenen Aufnahme (die auf der Rückseite des Fotos angegebene Inv.-Nr. des Fotografen: 63/1948 legt diese Datierung nahe) sehen wir die Bronze (Kat.-Nr. 32.3.a) auf einem Gipssockel, der wohl 1933 (siehe Kat.-Nr. 172) entstanden und im Nachlaß erhalten ist. Er erhebt sich über einer längsrechteckigen Grundfläche. Während die Seitenflächen senkrecht aufsteigen, sind die Vorder- und Rückseite nach oben hin konkav vorgewölbt. Diesen Wölbungen werden jeweils von einer Stufe, die an der Vorderseite etwas unterhalb der Mitte und an der Rückseite etwas tiefer liegt, unterbrochen. Die Stufen beeinflussen den Grad der Wölbung derart, daß diese hinten steiler erscheint als vorn. So entsteht an der Vorderseite eine dynamische Aufwärtsbewegung, die den Blick des Betrachters zur Plastik hinaufführt. Oberhalb der Wölbungen strebt der Sockel abakusartig auf und bildet an seiner Oberseite eine lange, rechteckige Fläche, die größer ist als die Grundfläche der Figur. Die glatten Seitenflächen tragen zarte Basreliefs. Gezeigt sind rechts: eine *Mutter mit Kind* und links: *Mann, an ein Pferd gelehnt*. Zusammen bilden die Darstellungen eine Familie, mit der ohne Zweifel einerseits Helene Ritscher in ihrer (späteren) Mutterrolle, andererseits der Künstler

selbst, der ein leidenschaftlicher Reiter war, gemeint sind.

33

Abb. 26

Weibliche Figur ohne Arme, 1918

Zwei Fassungen

33.1

Weibliche Figur ohne Arme, 1918

rötliche Terrakotta, gegossen, 54 x 16,7 x 21 cm bez. rücks. am Sockel; Monogr. ES; von innen: Edwin / Scharff; mit Nachlaß-Nr. T 45 und Nachlaß-Stempel

Erbengemeinschaft Scharff

Kriegsbedingte Brandflecken; Ausbruch an der linken oberen Ecke des Sockels; zwei Fehlstellen im Guß an der Rückseite des Sockels unten links.

Ausst.: München 1919, Casperi. Kat.-Nr. 26; Darmstadt 1920, Kat.-Nr. 589 mit Abb.; Neu-Ulm u. a. 1987/88, Kat.-Nr. 17, Abb. 31. 81

Lit.: Pfister 1919, Abb. o. S. (Weibliche Figur ohne Arme, 1918)

33.2

Weibliche Figur ohne Arme, 1918

Bronze, zwei Güsse, 53 x 14,5 x 20,4 cm

33.2.a

Gießerstempel rücks. u. l. am Sockel: SCHWÄKE-GUSS / DÜSSELDORF 1; 1964 gegossen für das Stuttgarter Kunstkabinett Roman Norbert Ketterer
Erbengemeinschaft Scharff

Dunkel, matt glänzend poliert, einige Oxidationsflecken; ruhige Oberfläche an rechter Schulter, Brust, Oberarm und an den Seiten der Beine.

Ausst.: Köln 1967, Kat.-Nr. 7; Hamburg 1976, Kat.-Nr. 55; Augsburg 1977, Kat.-Nr. 18; München 1919, Kat.-Nr. 773 mit Abb. S. 160; München 1988

33.2.b

Gießer: H. Schmäke, Düsseldorf, Guß um 1980
Berlin, Georg-Kolbe-Museum

Dargestellt ist eine weibliche Aktfigur, deren Arme in Oberarmhöhe torsiert sind. Sie ist, halb stehend, halb sitzend gegen eine hochrechteckige, abstrakt gebildete Stütze gelehnt. Die Körperformen sind – besonders am Oberkörper – durch scharfe Grate bzw. Furchen gegeneinander abgesetzt. Die Übergänge an den Beinen verlaufen fließender, wobei die Unterschenkel sogar miteinander zu verschmelzen scheinen. Die Plastik weist mit ihrer sich stereometrischen Körpern annähernden Formensprache eine Affinität zu frühen Werken Alexander Archipenkos auf (*Blue Dancer*, 1913). Der hier benutzte Titel, *Weibliche Figur ohne Arme*, geht auf die Angabe bei Pfister 1919 (siehe Lit.) zurück. Beide Bronzefassungen wurden nach der Terrakotta (Kat.-Nr. 33.1) gegossen.

34

Abb. 27

Sitzende Frau (Sitzender Frauentorso?), 1918

drei Fassungen

34.1

Sitzende Frau (Sitzender Frauentorso?), 1918

Terrakotta, 45 x 20 x 20 cm

Verbleib unbekannt, bzw. nicht nachgewiesen

Ausst.: München 1919, Casperi, Kat.-Nr. 29 mit Abb.; Berlin 1923, Kat.-Nr. 20 (Sitzender Frauentorso)

Lit.: Der Cicerone 1919, Abb. S. 804, Nr. 8 (dat. 1918); Popp 1924, S. 75, 78, Abb. S. 84; Wolfredt 1924, S. 133; Sello 1956, S. 165, Abb. S. 42; Flemming 1957, S. 246 mit Abb.; Grzimek 1969, S. 164

34.2

Sitzende Frau, 1918

Gips mit Schellacküberzug, 47 x 19,5 x 17,5 cm

bez. rücks. am Sockel; Monogr. ES 1918

Erbengemeinschaft Scharff

Der braune Schellackanstrich ist fleckig abgeplatzt.

Werkmodell für Kat.-Nr. 34.3

34.3

Sitzende Frau, 1918

Bronze, zwei posthume Güsse, 45 x 20 x 20 cm

bez. rücks. u. r.: Monogr. ES 1918

Gießer: Schmäke, Düsseldorf

34.3.a

Gießerstempel neben der Signatur: SCHMÄKE-GUSS / DÜSSELDORF 1

Duisburg, Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Inv.-Nr. 1125/1227, Stiftung der Erbgemeinschaft Scharff 1964

Dunkel patiniert, einige helle Oxydationsflecken; weiße Farbstriche an allen Seiten unten am Sockelrand.

Ausst.: Hannover u. a. 1962/63, Kat.-Nr. 12; Winterthur 1964, Kat.-Nr. 12; Duisburg 1976, Kat.-Nr. 121 mit Abb.; Duisburg 1981/82, Kat.-Nr. 193a, Abb. S. 178; Neu-Ulm u. a. 1987/88, Kat.-Nr. 18, Abb. 102

Lit.: Kat.-Slg. Duisburg 1964, S. 25; Kat.-Slg. Duisburg 1978, S. 143 mit Abb.; Selzmann 1981, S. 353, Abb. 460, S. 305

34.3.b

Erbengemeinschaft Scharff

Dunkel patiniert, am Nacken rötlich verfarbt; helle Tropfspuren rechts auf dem Rücken; an der Stirn schimmert die Bronze durch, teilweise grün-weißlich oxydiert.

Ein weiblicher Akt, dessen Arme unterhalb der Schultergelenke torsiert sind, sitzt auf einem gestuften Sockel, der mit seinen glatten Seiten und scharfen Kanten einen klaren Kontrast zu den stark stilisierten, gerundeten Körperformen der Figur bildet, zugleich aber mit dem streng tektonischen Aufbau des Torsos korrespondiert. Das Werk ist eines der wenigen erhaltenen Plastiken Scharffs, in dem der Einfluss, den der französische Kubismus seit 1914 nicht nur auf sein malerisches und zeichnerisches Oeuvre, sondern auch auf sein bildhauerisches Schaffen ausübte, besonders deutlich zum Ausdruck kommt. Dagegen kommt in der Modellierung des Rumpfes Scharffs Kenntnis von Lehmbrucks Bildwerken, etwa die des *Torsos der Sinnenden* (Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg) zum Tragen.

35
Schreitender Mann (Grosser schreitender Mann), 1918

zwei Fassungen

35.1
Schreitender Mann (Großer schreitender Mann), 1918

Terrakotta, H. ca. 185 cm
nicht erhalten; überliefert durch Fotografien im Nachlaß

Ausst.: München 1919, Kat.-Nr. 117; Berlin 1923, Kat.-Nr. 1
Lit.: Wolfradt 1919, S. 254; Kat.-Ausst. München 1979, S. 583, Nr. 774, Abb. der Vorderansicht (Terrakotta, H. ca. 185 cm);
Finckh 1987, S. 189; Lämmert 1988, S. 15-18, 42

35.2
Schreitender Mann, 1918

Gips
nicht erhalten; überliefert durch Lit.

Lit.: Die Bildenden Künste 1921, S. 152

Die in einer Terrakotta- und einer Gipsfassung ausgeführte Plastik greift das in dem 1914 entstandenen *Schreitenden Jüngling* (Kat.-Nr. 21) dargestellte Motiv wieder auf. Aus den drei im Nachlaß des Künstlers erhaltenen Fotografien (Erbengemeinschaft Scharff) läßt sich ersehen, daß sich die männliche Aktfigur über einer profilierten, quaderförmigen und an der linken vorderen Ecke gestuften Sockelplatte erhebt. Die Figur ist in Schrittstellung gegeben, wobei der Bereich zwischen den Beinen von einer Stütze ausgefüllt ist. Der Oberkörper ist - der Schrittrichtung des vorge-streckten linken Beines folgend - leicht nach links gedreht und geneigt. Der rechte Fuß ist im rechten Winkel abgespreizt und greift somit die Ausrichtung der Schultern auf. Die Arme sind bereits an den Schultern torsiert, um den vertikal emporsteigenden Formenfluß nicht zu stören. Abschluß und kompositionelles Gegengewicht erhält dieser durch den zurückgelehnten Kopf, dessen ovale Form an Werke Brancusis (etwa die *Muse*, 1912, The S. R. Guggenheim Museum, New York) erinnert. Ebenso wie der *Schreitende Jüngling* ist auch der *Schreitende Mann* in einen leichten Bogen eingeschrieben, die Gestaltung des Körpers

ist ganz auf die Betonung des vertikal emporsteigenden Formenflusses konzentriert.

Auch bei dieser Figur mag Scharff zunächst von dem Bild eines Bogenschützen ausgegangen sein, das er dann jedoch durch die Torsierung der Arme so verallgemeinerte, daß es nun nicht mehr im Vordergrund der Betrachtung steht. Durch die Reduktion der Körperformen zu abstrakten Volumina entsteht eine Vergeistigung des Ausdrucks, die Scharff erst wieder im Spätwerk, etwa bei der Pandora (Kat.-Nr. 264) erreichte.

Die Plastik ist nur durch drei Fotos im Nachlaß des Künstlers dokumentiert. Eines davon trägt von Scharffs Hand die Datierung 1918. Seine Tochter fügte nachträglich die Titel- und Materialangaben *Grosser, schreitender Mann, Terrakotta* hinzu. Da das Werk in der Literatur (siehe Ausst. und Lit.) allerdings lediglich als *Schreitender Mann* bezeichnet wurde, sind oben beide Titel aufgeführt worden. Doch sollte diese Plastik nicht mit der Figur *Großer schreitender Mann*, (Kat.-Nr. 36.1.2) verwechselt werden. Ob die abgebildete Aktfigur tatsächlich aus Terrakotta gefertigt war, ist nach der Fotografie schwer zu beurteilen. Es kann sich bei dem Material auch um Gips mit Schellacküberzug handeln, denn daß eine Fassung in Gips existierte, ergibt sich aus ihrer Erwähnung in der Zeitschrift *Die Bildenden Künste* (siehe Lit.). Die Materialangabe *Terrakotta* in dem Katalog München 1979 (siehe Lit.) geht vermutlich auf die Aussage der Erben des Künstlers und somit auf die genannte Fotobeschriftung zurück. Vielleicht hat es auch zwei Fassungen, eine in Terrakotta und eine in Gips gegeben.

Zudem war es diese Plastik und nicht, wie Finckh 1987, S. 191, meinte, der *Große schreitende Mann* (Kat.-Nr. 36) an die Scharff in Bezug auf Beinhal-tung, Torsierung und Form der Mittelstütze anknüpfte, als er 1940 den kleinformatigen *Schreitenden Jüngling* (Kat.-Nr. 209) schuf.

36

Abb. 29

Grosser schreitender Mann, 1918/19

zwei Fassungen

36.1

Großer schreitender Mann, 1918/19

Gips

nicht erhalten; überliefert durch Fotografien im Nachlaß (Erbengemeinschaft Scharff)

Ausst.: München 1919. Caspari. Kat.-Nr. 28

Modell für Kat.-Nr. 36.2

36.2

Großer schreitender Mann (Mann), 1919

Stein, lebensgroß

nicht erhalten; überliefert durch Abb. (siehe Lit.)

Lit.: Pfister 1919, Abb. 6. S. 802; Rothes 1920, S. 32, 34; Pfister 1920, Abb. o. S.; Kuhn 1921, Abb. S. 52; Küppers 1922, Abb. 261

Das Werk bildet eine Weiterentwicklung des *Schreitenden Mannes*, 1918 (Kat.-Nr. 35). Auf einem abstrakt gebildeten, unregelmäßig gestuften Sockel steht ein männlicher Akt in ebenfalls weit ausladender Schrittstellung, wobei das Hauptgewicht des Körpers auf dem vorgestreckten linken Bein ruht. Bei leichter Linksdrehung ist der Oberkörper ein wenig vor- und nach links geneigt. Die seitlich in Schulterhöhe angehobenen Arme sind gleichmäßig in halber Oberarmlänge torsiert, während der in den Nacken gehobene Kopf leicht nach rechts gewandt ist. Stärker als die beiden anderen Jünglingsdarstellungen ist der Körper dieser Figur in einen nach links verlaufenden Bogen eingeschrieben, wodurch der Eindruck von vorwärts treibender Dynamik noch verstärkt wird.

Die voluminösen Formen sind zu strömometrischen Körpern stilisiert, wobei die einzelnen Körperteile durch akzentsetzende Furchen und Grate voneinander getrennt und rhythmisiert wurden. Etwa an den Kniekehlen, oberhalb des Gesäßes, an der Brust und an den Schultern schließen sie sich zu Dreiecksformen zusammen. Der Torso ist in ein Netz von parallelen und sich kreuzenden Linien eingeschrieben, weshalb, neben den geschlossenen

Volumina, auch die linienhaften Grate und Furchen ein die Komposition prägendes Element bilden.

Da Haltung und Bewegungsmotiv starke Gemeinsamkeiten mit Rodins *Apollo zertritt den Drachen Python* (Abb. in: Gantner 1953, T. 29) aufweisen, könne es für Scharff als Inspirationsquelle für dieses Werk gedient haben. Während Apollon jedoch eindeutig als Bogenschütze ausgeführt ist, verallgemeinert bei Scharffs Plastik die Torsierung der Arme die Aussage so sehr, daß unser Hauptaugenmerk auf das Schreitmotiv gelenkt wird, das jedoch durch die Stütze und den emporgehobenen Kopf konterkariert wird.

Neun Jahre vor Scharffs *Großen schreitenden Mann* schuf Raymond Duchamp-Villon den in ausladendem Schritt voraneilenden *Torse de jeune homme* (Abb. in: Kat.-Ausst. Paris 1963, S. 13), dessen Arme ebenfalls torsiert sind. Obgleich die gesamte Haltung des Torsos noch kraftvoller und zielgerichteter auf die Vorwärtsbewegung ausgerichtet ist, mag er Scharff zu jener Figur inspiriert haben.

Die Plastik ist in zwei Abbildungen dokumentiert, von denen die eine das Werk in einer Dreiviertelvorderansicht nach links zeigt und nur einmal veröffentlicht wurde (Kuhn 1921, Abb. S. 52). In der anderen Aufnahme sieht man die Plastik dagegen in einer Dreiviertelrückansicht nach rechts. Dem ungewöhnlichen Blickwinkel dieser Fotografie ist es wohl zu verdanken, daß sie häufiger publiziert wurde als die erstgenannte.

37

Abb. 30

Stehende Frau, 1919

zwei Fassungen

Die Darstellung ist identisch mit Kat.-Nr. 13.

37.1

Stehende Frau, 1919

Gips, gelblich getönt, 55 x 26,5 x 24,3 cm bez. vorn auf der Plinthe: Edwin Scharff / 1919 Erbengemeinschaft Scharff Abguß von Kat.-Nr. 37.2.a

37.2

Stehende Frau. 1913/19

Bronze

bez. vorn auf der Plinthe: Edwin Scharff / 1919

Siehe Kat.-Nr. 13

37.2.a

H. 57 cm

1955 in Nachlaß-Liste: Nachlaß-Nr. B 28

Verbleib nicht nachgewiesen, Erbgemeinschaft Scharff?

Nach der Abbildung bei Sello (S. 37) zu urteilen, weist die Polina kriegsbedingte Brandbeschädigungen auf: Abplatzungen und Verfärbungen.

Ausst.: Hamburg u. a. 1956/57, Kat.-Nr. 15; Karlsruhe 1956, Düsseldorf 1956, Kat.-Nr. 9; Hannover u. a. 1962/63, Kat.-Nr. 11; Winterthur 1964, Kat.-Nr. 11; Köln 1967, Kat.-Nr. 5

Lit.: Sello 1956, S. 165, Abb. S. 37 (die Bildunterschriften zu Abb. 35 und 37 sind vertauscht, deshalb fälschlich dat. 1912); Lexikon der Kunst 1977, S. 334 (dat. 1912)

37.2.b

55 x 26,5 x 24,3 cm

Erbgemeinschaft Scharff

Dunkel patiniert; helle Tropfspuren an Rücken, linker Gesäßhälfte und linker Hand.

Ausst.: Neu-Ulm u. a. 1987/88, Kat.-Nr. 23, Abb. 106

Über einer Plinthe mit annähernd ovaler Grundfläche erhebt sich ein aufrecht stehender weiblicher Akt, der sich mit dem Gesäß gegen eine schritthohe, baumartige Stütze lehnt. Die Figur ist aus kräftigen, gerundeten Volumina aufgebaut, die einerseits organisch ineinanderfließen, andererseits klar konturiert und durch kurze, meist geschwungene Grate oder Furchen voneinander getrennt sind.

Die Datierung der *Stehenden Frau* wirft einige Fragen auf, wird sie doch von Pfister in beiden Publikationen (siehe Kat.-Nr. 13) mit 1913 angegeben. Dagegen weisen das erhaltene Gipsmodell sowie die Bronze das Datum 1919 auf. Leider lassen die Abbildungen bei Pfister die Datierung auf der Plinthe nicht erkennen. Doch kann eine zeitgenössische Fotografie des nicht erhaltenen Tonmodells (Kat.-Nr. 13) bei der Klärung behilflich sein. Auf diesem Foto sieht man nämlich deutlich, daß die

Plinthe zwischen den Füßen eine andere Signatur - "19 [...]" darunter das Monogramm ES - trägt als die erhaltene Gips- und Bronzefassung. Aus dieser Tatsache läßt sich schließen, daß es wohl zwei Bronzezüge gab, von denen der eine, dessen Signatur mit der des Tonmodells übereinstimmte, 1913 gegossen und bei Pfister abgebildet wurde, während der andere Guß, dieses Exemplar, 1919 entstand. Über den Verbleib des frühen Gusses ist der Verfasserin jedoch nichts bekannt. Die unterschiedlichen Signaturen sprechen dafür, daß Scharff 1919, als er das Werk noch einmal gießen ließ, es auch neu signierte und die Datierung aktualisierte. Darüberhinaus verweisen alle stilkritischen Merkmale: der Aufbau und die noch etwas steife Haltung der Figur, ihre Proportionen, das maskenartige Gesicht, die Frisur und die eher additive Zusammenstellung von Figur und Sockel auf eine Entstehung im Jahre 1913. Auch steht die Darstellung formal dem *Jungen Athleten* (Kat.-Nr. 7) nahe. Als Scharff die weibliche Figur modellierte, stand er noch am Anfang seines Schaffens; er war in gewisser Weise noch stärker dem Vorbild der Natur verhaftet. Erst mit den folgenden Plastiken entwickelte der Künstler eine größere Freiheit und verfeinerte den für ihn typischen Stil.

38

Abb. 31

Ilona (Sitzende Gewandfigur), 1919

zwei Fassungen (?) in Terrakotta

38.a

Terrakotta, Höhe etwa 19 cm

nicht erhalten, bzw. Verbleib nicht nachgewiesen; überliefert durch eine Fotografie im Nachlaß und Abb. (siehe Lit.)

Lit.: Der Ararat 1921, Abb. S. 103

Dem Foto nach zu urteilen, scheint es sich bei der Plastik um eine nicht bemalte Fassung von Kat.-Nr. 38.b zu handeln, oder es zeigt Kat.-Nr. 38.b vor der Bemalung.

38.b

Terrakotta, gegossen, farbig engobiert, 19,3 x 6,5 x 7,3 cm

bez. rücks. am Sockel: Monogr. ES; von innen: Ilona; Gießersign. innen l.: M. A.
Erbengemeinschaft Scharff

Bemalung: helles Inkrust. rotbraunes Haar, hellblaues Kleid mit rotbraunen Säumen, dunkelgrauer Sockel; Ausbruch am Sockelrand hinten rechts.

Ausst.: Hamburg 1956. Kat.-Nr. 10; Neu-Ulm u. a. 1987/88. Kat.-Nr. 20. Abb. 80

Lit.: Sello 1956. S. 165. Abb. S. 44

Neben den verschiedenen Fassungen von *Pferd auf Lase* (Kat.-Nr. 49.a-e) ist diese Figur die einzige Plastik, die Scharff mehrfarbig faßte. Andere Arbeiten weisen lediglich eine die Gesamtoberfläche überziehende Tönung oder Färbung auf. Wie die Bezeichnung *Ilona* besagt, ist hier die Frau des Künstlers dargestellt. Dennoch vermittelt das Werk aufgrund der fehlenden Gesichtszüge eine über alles Porträthafte hinausreichende allgemeine Aussage. Die Formsprache weist Stilisierungen auf, die von den Werken verschiedener zeitgenössischer Künstler inspiriert zu sein scheinen. So sind etwa die kurzen, tiefen Faltschwünge des Gewandes in einem Rhythmus angeordnet, der an die 1912 entstandenen Gemälde von Juan Gris (etwa *Stilleben mit Blumen*, New York, Museum of modern Art) denken läßt. Die ruhige Gestaltung des Oberkörpers zeigt dagegen Anklänge an Archipenkos *Female Nude*, 1911-12, und an *Lehmbrucks Mädchen, sich umwendend* aus dem Zeitraum 1913/14 (Duisburg, Wilhelm-Lehmbruck-Museum).

39

Badende, 1919

Terrakotta, gegossen

bez. rücks. am Sockel: Monogr. ES; Gießersign. innen: M. A.

39.a

19,8 x 6,7 x 9,2 cm

bez. innen: Nachlaß-Nr. T 32 mit Nachlaßstempel

Abb. 32

Neu-Ulm, Edwin-Scharff-Museum, Leihgabe der
Erbengemeinschaft Scharff, seit 1991 Zürich,
Erbengemeinschaft Scharff

Kriegsbedingte Beschädigungen: Figur am Hals und in Hüfthöhe zerbrochen und nachträglich geklebt; der untere Bruch verläuft unterhalb der rechten Hand, aber durch das linke Handgelenk; beide Bruchnähte deutlich sichtbar; mehrere kleine Ausbrüche am unteren Sockelrand; Tönung an vielen Stellen abgestoßen.

Ausst.: Hamburg 1976. Kat.-Nr. 70; Augsburg 1977. Kat.-Nr. 60; Neu-Ulm u. a. 1987/88. Kat.-Nr. 23a. Abb. 82

Lit.: Der Aræret 1921. Abb. S. 102; Scharff u. a. 1976. Abb. 16; Kat.-Slg. Neu-Ulm 1979. Nr. 17 mit Abb.

39.b

rötliche Terrakotta, gelblich getönt, 17,2 x 6,7 x 9 cm

bez. innen: Nachlaß-Nr. T 31 mit Nachlaßstempel
Erbengemeinschaft Scharff

Kriegsbedingte Beschädigungen: Kopf, Hals und rechte Hand abgebrochen; Fußnähte, besonders an den Beinen, deutlich sichtbar.

39.c

Badende, 1919

graue Terrakotta, rötlich getönt, 20,7 x 7 x 9,2 cm

bez. innen: Nachlaß-Nr. T 27 mit 2 Nachlaßstempeln

Erbengemeinschaft Scharff

Lit.: Jörgens-Lendrum 1991. S. 88. 97. Anm. 13

39.d

Badende, 1919

1958 in Besitz von Professor Max Unold

Ausst.: München, Kunstverein 1958. Kat.-Nr. 220 mit Abb.;
München 1961. Kat.-Nr. 88 mit Abb.

Dargestellt ist ein junger weiblicher Akt, der von einer erhöhten Erdstufe vorsichtig, wie ins Wasser, hinabsteigt. Die Datierung folgt der in der Literatur (siehe Ausst., Lit.) übereinstimmend angegebenen Entstehungszeit 1919. Dafür spricht auch die auf kubistischen Prinzipien beruhende Gliederung der Komposition.

Sitzende, um 1919

rötliche Terrakotta, 24 x 10,6 x 11 cm
bez. an der Unterseite: Nachlaß-Nr. T 34 mit
Nachlaßstempel

Neu-Ulm, Edwin-Scharff-Museum, Leihgabe der
Erbengemeinschaft Scharff

Ausst.: Hamburg 1976, Kat.-Nr. 72; Augsburg 1977, Kat.-Nr.
62

Lit.: Kat.-Slg. Neu-Ulm 1979, Kat.-Nr. 8 mit Abb.

Gezeigt ist ein sitzender weiblicher Akt, dessen
Arme unterhalb der Schulterkugeln torsiert sind.
Wahrscheinlich handelt es sich bei diesem Werk um
die erste Fixierung einer Formvorstellung, die dann
in der *Sitzenden* (Kat.-Nr. 41) in leicht verän-
deter Form weiterentwickelt wurde und zu der Ge-
stalt der *Sitzenden* (Kat.-Nr. 42) führte. Obgleich
Unterschiede in der Beinhaltung, der Oberkörper-
drehung und der Kopfhaltung vorhanden sind, las-
sen der Gesamteindruck der Haltung sowie die Ge-
meinsamkeiten in Bezug auf die Proportionen und
die Sockelform diese Plastik doch in einer Reihe
mit den beiden oben genannten erscheinen.

Sitzende, um 1919

rötliche Terrakotta, gegossen, grau-gelb getönt,
25,5 x 12,7 x 13 cm

bez. rücks. am Sockel: Monogr. ES; an der Unter-
seite: Nachlaß-Nr. T 7 mit Nachlaßstempel

Neu-Ulm, Edwin-Scharff-Museum, Leihgabe der
Erbengemeinschaft Scharff, seit 1991 Zürich,
Erbengemeinschaft Scharff

*Gußnähte deutlich, etwa an den Seiten der Figur, erkennbar;
Farbe entlang der äußeren Gußnaht am rechten
Unterschenkel abgerieben; Oberfläche an mehreren Stellen
abgeplatzt: rechts am Sockel, an einer Stelle im Gesicht oben
links und am linken Armstumpf.*

Ausst.: Hamburg 1976, Kat.-Nr. 75; Augsburg 1977, Kat.-Nr.
65 (Stehende, um 1913); Neu-Ulm u. a. 1987/88, Kat.-Nr.
21, Abb. 101

Lit.: Scharff u. a. 1976, Abb. 5 (Stehende, um 1913-1914);
Kat.-Slg. Neu-Ulm 1979, Kat.-Nr. 4 mit Abb.

Gezeigt ist ein sitzender weiblichen Akt, dessen
Arme unterhalb der Schulterkugeln torsiert sind.
Was die Datierung betrifft, so kann die Plastik
nicht, wie in der Literatur angegeben, zwischen
1913 und 1914 entstanden sein, denn ihre
Körperformen sind im Vergleich zu den Arbeiten
aus jener Zeit gestreckter, die Übergänge
fließender, die Akzentuierung sparsamer. Daher ist
ihre Entstehung wohl eher in der Zeit um 1919 zu
datieren. Die Körperhaltung weist dagegen starke
Gemeinsamkeiten mit der der 1919 geschaffenen
Sitzenden (Kat.-Nr. 42) auf. Die leicht
gegrätschten, angewinkelten Beine, die
zurückgeführte Hüfte, der bei nach links gedrehtem
Oberkörper nach rechts geneigte Kopf sowie die
Haltung der Armstümpfe und die Art der Torsierung
lassen dieses Exemplar als Studie zu jener Figur
erscheinen. Übereinstimmungen weisen beide zudem
in Bezug auf ihre Proportionierung und Model-
lierung auf. Das Werk scheint aus der ebenfalls
nicht datierten Terrakotta-Skizze *Sitzende* (Kat.-
Nr. 40) entwickelt worden zu sein. Somit bildet sie
die Vermittlung zwischen der ersten Ideenfixierung
in der Skizze und der größeren Fassung.

Sitzende, 1919

rötliche Terrakotta, 27,5 x 11,7 x 11,5 cm

bez. rücks. l. am Sockel: Monogr. ES 1919; an der
Unterseite: Nachlaß-Nr. T 33

Erbengemeinschaft Scharff

Ausst.: Hannover u. a. 1962/63, Kat.-Nr. 14 (Stehende,
1919); Winterthur 1964, Kat.-Nr. 14 (Stehende, 1919)

Lit.: Sello 1956, S. 166, Abb. S. 68

Dargestellt ist ein weiblicher Torso, der auf einem
sich nach oben hin verjüngenden Sockel sitzt. Beide
Arme sind in halber Oberarmlänge torsiert.
Während der rechte Armstumpf am Körper anliegt,
weist der leicht abgespreizte linke nach hinten. In
ihrer Komposition beschreibt die Figur sowohl von
der Seite als auch von vorn gesehen eine S-
förmige Schwingung, die ihr eine gewisse erotische
Ausstrahlung verleiht. Typisch für Scharffs
Plastiken aus dieser Zeit ist der tectonische
Aufbau, doch sind bei dieser Figur die Übergänge

weicher verschliffen als bei früheren Arbeiten, so daß die Körperformen organischer erscheinen. Besonders an den Bein- und Rückenpartien wird eine Hinwendung zu einer naturnäheren Modellierung spürbar. Die Vorderseite des Oberkörpers weist dagegen noch konstruktiv-kubistische Züge auf.

43
Sitzende Frau, um 1919

Abb. 36

Terrakotta, 13 x 14,5 x 6,8 cm
bez. rücks. an der Plinthe: Monogr. ES; an der Unterseite: Monogr. ES, Nachlaß-Nr. T 10 mit 2 Nachlaßstempeln
Neu-Ulm, Edwin-Scharff-Museum, Leihgabe der Erbgemeinschaft Scharff

Riß unter dem rechten Ellenbogen.

Lit.: Kat.-Slg. Neu-Ulm 1979. Kat.-Nr. 9 mit Abb.

Entwurf zu Kat.-Nr. 44 (siehe dortigen Text)

44
Sitzende Frau, 1919

Abb. 37

Gips, mittleres Format
Verbleib unbekannt, wohl während der NS-Zeit vernichtet; überliefert durch Abb. (siehe Lit.) und Fotografien im Nachlaß

Lit.: Deutsche Kunst und Dekoration 1924. Abb. S. 135

Aus den erhaltenen Fotografien läßt sich ersehen, daß eine auf dem Boden aufrecht sitzende junge Frau, das angewinkelte rechte Bein gegen das vorgestreckte linke gelehnt, sich mit der linken Hand auf der Plinthe abzustützen scheint, während ihr rechter Unterarm waagrecht unterhalb ihrer Brüste ruht. Die geschlossene Blockhaftigkeit der Figur legt die Vermutung nahe, daß es sich bei ihr um ein Modell für eine Steinskulptur handeln könnte.

Ein Entwurf zu dieser Plastik ist im Nachlaß erhalten (Kat.-Nr. 43). In ihm ist die Körperhaltung bereits angelegt, doch sind folgende Unterschiede festzustellen: Der im Entwurf geigte Kopf läßt die

Figur in sich gekehrt erscheinen, während diese Fassung mit ihrem erhobenen Gesicht Kontakt zum Betrachter aufzunehmen scheint. Die linke Hand des Modells weist, im Gegensatz zur Gipsfassung, in natürlicher Weise nach hinten. Der rechte Unterarm ruht in diagonaler Richtung unter der Brust, und die rechte Hand umfaßt die linke Brust von unten. Diese, der Armhaltung einen Sinn gebende Aktion der Hand ist in der späteren Fassung zugunsten einer stärkeren Geometrisierung – Arm und Hand liegen nun auf einer horizontalen Ebene – verändert worden. Dadurch wird allerdings der Grund für die Position des rechten Armes verunklärt, bzw. auf eine formale Komponente reduziert. Darüberhinaus ist beim Bozzetto das Haar lediglich zu einem einfachen und nicht, wie in der Gipsfassung, zu einem doppelten Knoten zusammengefaßt. Die Studie vermittelt den Eindruck spontaner Lebendigkeit, die in dieser Fassung zugunsten einer strengeren Komposition und dem damit verbundenen Ausdruck zeitloser Ruhe aufgegeben wurde.

45
Liebespaar, um 1919

Abb. 38

gelbliche Terrakotta, 24,5 x 10,7 x 13 cm
bez. rücks. am Sockel: Monogr. ES; an der Unterseite: Nachlaß-Nr. T 22 mit zwei Nachlaßstempeln
Erbgemeinshaft Scharff

Rissige Oberfläche

Ein Liebespaar sitzt nebeneinander, der Mann links, seine kleinere Partnerin rechts, auf einem schmalen, abstrakt gebildeten Sockel, dessen abgerundete Seiten sich nach oben hin verjüngen. Das Werk ist skizzenhaft modelliert. In Proportionen, Körperformen und Sockel steht es den 1919 entstandenen Plastiken *Sitzende* (Kat.-Nr. 41) und *Sitzende Frau* (Kat.-Nr. 43) nahe. Zudem ähnelt das Monogramm in seinen gleichmäßigen Rundungen dem der *Sitzenden* (Kat.-Nr. 41). Diese Gemeinsamkeiten sprechen für eine Datierung der Gruppe in die Zeit um 1919. In dem Bozzetto kündigt sich bereits die Marmorgruppe *Pastorale* (Kat.-Nr. 203) an.

46
Pferd, 1919

Terrakotta, gegossen, zwei Güsse

46.a
37,5 x 34,2 x 17,2 cm
Erbengemeinschaft Scharff

Während des Zweiten Weltkrieges in mehrere Teile zerbrochen, mit Gips, Holz und Papier restauriert; hinten fehlen ein großes Stück des Sockels und die Schweifspitze; beide Ohren abgebrochen; großflächiger Ausbruch an der linken Seite des Kopfes; insgesamt Abschürfungen an der Oberfläche.

46.b
37 x 30,7 x 14,8 cm
Erbengemeinschaft Scharff

Während des Zweiten Weltkrieges schwer beschädigt; Bruchstücke wieder zusammengesetzt und innen mit Gips verstärkt; Werk dennoch nur fragmentarisch erhalten; Kopf und obere Hälfte der Mähne weitgehend dunkel verbrannt.

Siehe Text zu Kat.-Nr. 47

47
Pferd, 1919

drei Fassungen

47.1
Pferd, 1919

rötliche Terrakotta, gegossen, drei Güsse bekannt
bez. unter dem Schweif: Monogr. ES; dat. rücks. l. am Sockel: 1919

Ausst.: Berlin 1923. Kat.-Nr. 48. Kat.-Nr. 51. 52: Replik von Kat.-Nr. 48

Lit.: Der Ararat 1921. Abb. S. 104

47.1.a
19 x 17,5 x 3,2 cm
bez. von innen: Nachlaß-Nr. T 3
Erbengemeinschaft Scharff

Terrakotta auf dem Rücken dunkel verfarbt; senkrechter Riß an der linken Sockelseite vor dem Grat; einige kleine Ausbrüche am unteren Sockelrand; umlaufende Gußnaht sichtbar.

Abb. 39

Ausst.: Neu-Ulm u. a. 1987/88. Kat.-Nr. 22. Abb. 105

47.1.b
19 x 17 x 3 cm
Bern, ehemals Sammlung Felix Klee. Inv.-Nr.: 3161,
Geschenk des Künstlers an Paul Klee

47.1.c
Berlin, Privatbesitz

47.2
Pferd, 1919
Gips, vier Güsse
19 x 18,2 x 8,2 cm
bez. rücks. unter dem Schweif: Monogr. ES; dat.
rücks. l. am Sockel: 1919
Erbengemeinschaft Scharff

Die Güsse wurden von Kat.-Nr. 47.3.a als Werkmodelle für Bronze abgenommen.

Abb. 40

47.3
Pferd, 1919
Bronze, fünf Güsse bekannt
bez. rücks. unter dem Schweif: Monogr. ES; dat.
rücks. l. am Sockel: 1919

47.3.a
19,4 x 18,3 x 8,3 cm
bez. von innen: Aufkleber mit Nachlaß-Nr. B 63,
Nachlaßstempel; weiterer Aufkleber: Kiste 19
Sonnenbühl, Privatbesitz, erworben 1985 aus dem
Auktionshaus Dörling, Hamburg, aus dem Nachlaß
von Herrn Kipp, aus dem Nachlaß Scharff
(Erbengemeinschaft)

Schwarz poliert, am Sockel grün oxydiert.

Ausst.: Berlin 1923. Kat.-Nr. 33; Homburg u. a. 1956/57.
Kat.-Nr. 18; Karlsruhe, Düsseldorf 1956/57. Kat.-Nr. 11;
Hannover u. a. 1962/63. Kat.-Nr. 13; Winterthur 1964. Kat.-
Nr. 13; Köln 1967. Kat.-Nr. 9; Homburg 1976. Kat.-Nr. 54;
Augsburg 1977. Kat.-Nr. 17; Bremen 1977. Kat.-Nr. 32. Abb.
12

Lit.: Sello 1956. S. 165, Abb. S. 48; Scharff u. a. 1976. Abb.
12; Kat.-Aukt. Dörling 1985. Kat.-Nr. 6195 mit Abb.

47.3.b

18,5 x 16,8 x 7,9 cm

Gießerstempel vorn an der Unterseite: GUSS SCHMÄKE DÜSSELDORF; posthumer Guß aus den 50er Jahren

Erbengemeinschaft Scharff

Ausst.: München 1988; München 1988/89

47.3.c

18,8 x 17 x 8,1 cm

Gießerstempel vorn u. l.: GUSS SCHMÄKE DÜSSELDORF; posthumer Guß aus den 50er Jahren; an der Unterkante eingeritzt: 1 NS (=

1. Nachguß Scharff)

Erbengemeinschaft Scharff

Glänzend dunkel patiniert; blasig-poröse Oberfläche; Konturen etwas unscharf; die Dotierung ist nur schwach lesbar.

47.3.d

18,5 x 16,8 x 7,9 cm

Guß 1977. Gießer: H. Schmäche Düsseldorf

Neu-Ulm, Edwin-Scharff-Museum, Dauerleihgabe der Erbengemeinschaft Scharff

Lit.: Kat.-Slg. Neu-Ulm 1979. Kat.-Nr. 6 mit Abb.

47.3.e

Guß 1983

Erbengemeinschaft Scharff

Kat.-Nr. 46 und 47 zeigen jeweils ein stehendes Pferd mit hochgeworfenem Kopf und gebogenem Schweif. Der Bereich zwischen Bauch und Beinen ist plastisch ausgefüllt.

Folgende Unterschiede lassen sich zwischen den beiden Tieren aufzeigen: Die Proportionen sind insofern unterschiedlich, als der Rumpf des Pferdes (Kat.-Nr. 46) länger ist als der des Tieres (Kat.-Nr. 47), bei dem ersteren Hals und Brustpartie kräftiger ausgebildet sind und die rechte Vorder- und Hinterhand etwas weiter in den Raum ausgreifen. Während die rechte Vorderhand des Pferdes (Kat.-Nr. 46) in leichtem Bogen angehoben ist, ist die des Pferdes (Kat.-Nr. 47) gestreckt aufgestellt. Die Sockelzone von Kat.-Nr. 46 bildet auf beiden Seiten eine leicht konvex gebogene Fläche die die untere Hälfte des Rumpfes verdeckt, dagegen setzt der Sockel von Kat.-Nr. 47 unterhalb

des Rumpfes an und formt an beiden Seiten zwei konkave Flächen, die etwa in der Mitte in einem fast vertikalen Grat zusammenlaufen, der links nach vorn, recht nach hinten gebogen ist. Diese Sockelgestaltung bildet einen interessanten Kontrast zu den gerundeten Volumina der Tieres. Zudem lassen sich an der Sockeloberfläche des ersteren Tieres vertikal verlaufende Strukturen finden, die vermutlich als Hinweis darauf zu deuten sind, daß die Plastik als Entwurf für eine Steinskulptur gedacht war und die Sockelzone dann bossiert belassen werden sollte. Für diese These spricht auch die blockhafte Geschlossenheit des Werkes. Der Kopf von Kat.-Nr. 46 ist kleiner und weist geschwungener Formen auf als Kat.-Nr. 47. Er ist verhaltener bis in die Waagerechte gehoben, während der Kopf von Kat.-Nr. 47 etwas höher gehoben ist, was dem Pferd mehr Unbändigkeit verleiht.

Insgesamt sind die Proportionen von Kat.-Nr. 47 ausgewogener als die von Kat.-Nr. 46, die Volumina sind stärker stilisiert und weisen eine vom Kubismus inspirierte Formensprache auf. Beide Tiere drücken Kraft und (durch den hochgeworfenen Kopf) ungebändigtes Temperament aus. Die Haltung der Pferde wird etwa sechs Jahre später in dem *Pferdetorso* des *Denkmals der Pferde* (Kat.-Nr. 113.1) und dem Porzellanpferd (Kat.-Nr. 130) aufgegriffen und so variiert, daß jeweils eine andere Aussage vermittelt wird.

48

Reiter, um 1919

Abb. 41

Terrakotta, 14,3 x 13 x 5,2 cm

bez. unter dem Schweif: Monogr. ES, darunter: Scharff

Erbengemeinschaft Scharff

Beide Füße des Reiters sind abgebrochen.

Ein männlicher Torso sitzt auf einem Pferd, das den 1919 entstandenen Tieren (Kat.-Nr. 46 und 47) nahesteht. Der Bereich zwischen den Pferdebeinen ist wie bei jenen plastisch geschlossen. Die Gruppe ist skizzenhaft modelliert. Eine zeitgenössische Fotografie zeigt sie auf demselben an Vorder- und Rückseite unregelmäßig gestuften Sockel, der auch

für die Plastiken (Kat.-Nr. 50 und 51) benutzt worden ist. Diese Art der Aufstellung assoziiert eine monumentale Wirkung und legt den Schluß nahe, es handele sich bei diesem Bozzetto um einen Entwurf für ein Reiterdenkmal.

49
Pferd auf Dose, 1920

Abb. 42

gegossene Terrakotta, sechs Güsse
Gießersign. am Dosenboden: M. A.

Ausst.: Berlin 1923, Kat.-Nr. 61 (dat. 1920). 62

Lit.: Lexikon der Kunst 1977, S. 334

49.a
Schwarze Terrakotta, farbig engobiert, 19,7 x 11,5 x
7,4 cm
Erbengemeinschaft Scharff

Terrakotta durch reduzierten Brand schwarz verfärbt; helle Flecken gleichmäßig auf Oberfläche verteilt; an der Dose Reste einer engobierten Bemalung erkennbar; Gußnaht an der Vorderseite sichtbar; einige senkrechte Risse am Holz; Deckelboden von unten gerissen; langer Querriss an Rückseite der Dose, dort Material verzogen.

Ausst.: Hamburg 1976, Kat.-Nr. 66; Augsburg 1977, Kat.-Nr. 56

Lit.: Scharff u. a. 1976, Abb. S. 8

49.b
Schwarze Terrakotta
Privatbesitz

Die Terrakotta durch reduzierten Brand schwarz verfärbt.

49.c
rötliche Terrakotta, weiß und rot engobiert, 21 x
11,2 x 7 cm
bez. am Dosenboden: Monogr. ES
Erbengemeinschaft Scharff

Rechte vordere Ecke des Deckels abgebrochen und wieder angeklebt; zwei kleine Ausbrüche am vorderen Deckelrand, ein Ausbruch rechts am Holz.

Ausst.: Bremen 1977, Kat.-Nr. 31

Lit.: Sello 1956, S. 165, Abb. S. 45

49.d
rötliche Terrakotta, farbig engobiert, 20,1 x 12 x
7,8 cm

bez. am Dosenboden von innen: Monogr. ES ; Gießersign.: M. A. /München; Nachlaß-Nr. in die Mitte des Dosenbodens eingeritzt: T 47 mit Nachlaßstempel; eingeritzt in den Deckelboden: 4; bez. mit Bleistift: Kiste 12, Nachlaßstempel
Erbengemeinschaft Scharff

Pferd: grau, hellblau, rotbraun engobiert; Dose: weiß, rotbraun, schwarz; Gußnaht an Pferd und Dose sichtbar; rechte hintere Ecke des Deckels abgebrochen; Horarriß in Längsrichtung durch Mitte des Dosenbodens.

Ausst.: Hamburg u. a. 1956/57, Kat.-Nr. 9; Hannover u. a. 1962/63, Kat.-Nr. 8; Winterthur 1964, Kat.-Nr. 8; Neu-Ulm u. a. 1987/88, Kat.-Nr. 13, Abb. 79

49.e
rötliche Terrakotta, farbig engobiert, 20,3 x 11,7 x
7,7 cm
bez. innen und u. am Deckelboden: Monogr. ES ;
Nachlaß-Nr. T 48 mit Nachlaßstempel
Neu-Ulm, Edwin-Scharff-Museum, Leihgabe der
Erbengemeinschaft Scharff

Pferd: schwarz (reduzierter Brand), rot engobiert; an der Dose Reste einer blauen Bemalung; kriegsbedingte Brandschäden.

Lit.: Kat.-Slg. Neu-Ulm 1979, Nr. 5 mit Abb.

49.f
14,9 x 12,7 x 7,7 cm
bez. u. am Dosenboden: Monogr. ES
Erbengemeinschaft Scharff

Kriegsbedingte Beschädigungen: Kopf und Hals des Pferdes fehlen; linkes hinteres Bein der Dose abgebrochen und wieder angeklebt. Ausbrüche an den beiden oberen linken Ecken der Dose; Pferd und Deckel schwarz. Um die Dose herum läuft ein breiter hellblauer Streifen, der in der Mitte von einem schmalen schwarzen überlagert ist, so daß der Eindruck entsteht, es handele sich um drei Streifen.

Alle Güsse sind unterschiedlich bemalt, wodurch jeder zu einem Einzelstück wird. Zu diesem Werk angeregt wurde Scharff vermutlich durch böotische, mit Pferden geschmückte und bemalte Terrakotta-Pyxen aus dem 6. und 7. Jahrhundert v. Chr. (siehe z. B. *Kriegswagen*, 7. Jh. v. Chr., Athen, Nationalmuseum). Die antiken Pferde zeigen einen ähnli-

chen stilisierten Aufbau, doch ist Scharffs Tier viel feiner und organischer modelliert. Die Haltung mit den vor- und zurückgestreckten Beinen ist allerdings vergleichbar, auch im Antikenmuseum in Berlin, befindet sich ein *Böotisches Kästchen mit Pferdedarstellungen* (frühes 6. Jh. v. Chr., Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz), das verdeutlicht, daß Scharff solch ein Stück als Vorbild für seine Dose gewählt haben könnte. Jenes Kästchen stellt sich als ein nach unten hin trapezförmig verjüngter Quader mit rechteckiger Deckelplatte dar und es steht ebenfalls auf vier Füßen mit abgerundeten Innenkanten. Die geometrisch-figürliche Bemalung der zitierten Beispiele erfuhr bei Scharff jedoch eine Reduzierung auf quer umlaufende Streifen.

50 Abb. 43
Drei Männer im Boot, um 1919/20

Terrakotta, Kleinformat
nicht erhalten; überliefert durch eine Fotografie im Nachlaß

Drei männliche, an den Armen torsierte Aktfiguren sind hintereinander in einem attributiv-kleinen Boot dargestellt. Dabei sind die beiden vorderen stehend und die dritte sitzend gegeben. Die erste Gestalt scheint, soweit man es auf dem Foto erkennen kann, in ihrer Haltung früheren Jünglingsdarstellungen (Kat.-Nr. 21, 35, 36) nahezustehen. Die erhaltene Fotografie zeigt die Gruppe auf dem gestuften Sockel, auf dem auch die zwischen 1919 und 1922 entstandenen *Bozzetti Reiter* (Kat.-Nr. 48), *Weibliche Figur* (Kat.-Nr. 52), und die beiden *Liebespaare* (Kat.-Nr. 71, 79) aufgenommen wurden. Der so entstehende Eindruck von Monumentalität läßt das Werk als Entwurf für ein Denkmal erscheinen. Etwa dreißig Jahre später, 1950, griff Scharff, als er an den Entwürfen zu einem Wahrzeichen für Hamburg arbeitete, auf diese Komposition zurück (vgl. Kat.-Nr. 272, 273, 274).

51 Abb. 44
Weibliche Figur, um 1920

grau-gelbliche Terrakotta, 20 x 7,4 x 5,9 cm
bez. an der Plinthe: Monogr. ES; an der Unterseite: Nachlaß-Nr. T 23 mit zwei Nachlaßstempeln
Neu-Ulm, Edwin-Scharff-Museum, Leihgabe der Erbgemeinschaft Scharff

Austrüche vorn und an der Plinthe sowie an den Falten des Tuches; Stücke teilweise wieder angeklebt.

Ausst.: Hamburg 1976, Kat.-Nr. 73; Augsburg 1977, Kat.-Nr. 63; Neu-Ulm u. a. 1987/88, Kat.-Nr. 27, Abb. 107

Lit.: Kat.-Slg. Neu-Ulm 1979, Kat.-Nr. 22 mit Abb.

Entwurf für Kat.-Nr. 53 (siehe dortigen Text)

52 Abb. 45
Weibliche Figur, um 1920

Gips, unterlebensgroß
nicht erhalten; überliefert durch Fotografien im Nachlaß

Modell für Kat.-Nr. 53 (siehe dortigen Text)

53 Abb. 46
Weibliche Figur (Grosse weibliche Figur), 1920

zwei Fassungen

53.1 Abb. 46
Weibliche Figur (Große weibliche Figur), 1920

Terrakotta, etwa lebensgroß
nicht erhalten; überliefert durch Fotografien im Nachlaß und in der Staatsgalerie Stuttgart

Ausst.: Berlin 1923, Kat.-Nr. 2; Stuttgart 1924, Kat.-Nr. 232

Lit.: Kat.-Ausst. Neu-Ulm u. a. 1987/88, Abb. S. 33

53.2 Abb. 47
Weibliche Figur, 1920

Stein (Steinguß?), überlebensgroß
nicht erhalten; überliefert durch eine Fotografie (siehe Lit.)

Dargestellt ist ein stehender weiblicher Akt, dessen Arme in Schulterhöhe torsiert sind. Ein Faltenbündel ist vor dem rechten Bein drapiert. Die Entwicklung der Plastik dokumentiert sich in einem erhaltenen Bozzetto (Kat.-Nr. 51), in einem nicht erhaltenen Modell, dessen Größe wohl dreiviertel des Formates der überlebensgroßen Figur betrug (Kat.-Nr. 52) und in der etwa lebensgroßen Terrakotta-Fassung (Kat.-Nr. 53.1). In der Skizze (Kat.-Nr. 51) sind bereits die wesentlichen Merkmale angelegt: Die Körperhaltung, die Torsierung der Arme und die Draperie mit dem steil abfallenden Faltenwurf. Diese befindet sich aber, im Gegensatz zu den folgenden Fassungen, nicht so eindeutig vor dem rechten Bein sondern eher zwischen ihnen. Auf diese Weise bleiben beide Extremitäten bis zu den Füßen sichtbar. Die Figur steht auf einem ausladenden Sockel, der weder von dem Modell noch von den beiden großen Fassungen in dieser Form übernommen wurde. Der Kopf ist, wie bei dem Gipsmodell (Kat.-Nr. 52), nach rechts gedreht. Die großformatigen Arbeiten weisen diese Drehung nicht mehr auf.

Eine zeitgenössische Fotografie im Nachlaß gibt Aufschluß darüber, wie sich der Künstler die Präsentation der Plastik vorstellte: Sie zeigt den Bozzetto auf einem langen, breiten Sockel, der vorn zweifach und hinten dreifach gestuft ist. (vgl. auch Kat.-Nr. 48, 50). Seine Höhe beträgt etwa ein Drittel der Figurenhöhe. Die Aufnahme macht deutlich, daß Scharff das Werk von Anfang an als großformatigen Torso konzipiert hatte, denn bereits dieser Entwurf weist – und das macht das Foto eindringlich klar –, trotz ihres kleinen Formats, eine auf die Endfassung verweisende Monumentalität auf.

Das Modell (Kat.-Nr. 52) weist folgende Unterschiede zu den großformatigen Ausführungen auf: Insgesamt erscheint die dargestellte Frau schlanker. Einige Körperpartien, wie etwa der Bereich zwischen Brust und Taille, Schultern, Hals und Kopf sind länger. Auch ist der Kopf, wie schon im Entwurf (Kat.-Nr. 51), zur rechten Seite gedreht und verleiht so der Ansicht von rechts größere Bedeutung. Daß neben der Vorderansicht die rechte

Seite als wichtigste Schauseite verstanden werden muß, beweist die sorgfältige Ausarbeitung der halbrunden, gestaffelten Falten, die das rechte Knie und den rechten Unterschenkel umspielen. In die große Faltenkehle links ragt in diagonaler Richtung von unten rechts her eine vorgesetzte, fast rechteckige Falte hinein. Da sie jedoch störend in die Gesamtkomposition eingreift, verleiht sie dem Sockelbereich eine zu starke Gewichtung. Wohl aus diesem Grunde hat der Künstler auf sie in Kat.-Nr. 53.1 und 2 zugunsten einer schlichteren und beruhigteren Gestaltungsform verzichtet.

Die in Stein ausgeführte Fassung unterscheidet sich von Kat.-Nr. 53.1 durch den breiteren Sockel, aus dem die Figur herauszuwachsen scheint. Das Foto des Werkes weist Retschen entlang der Konturen der Figur und am Sockel auf, die die Plastik schlanker und den Sockelbereich räumlich differenzierter erscheinen lassen. Nach der Aufnahme zu urteilen, wurde die Figur wohl nicht aus einem Steinblock geschlagen (siehe Oberflächen und Kanten), das Material wirkt vielmehr wie Steinguß.

54 Sitzende, 1920

Terrakotta, H. 46 cm

Ausst.: Berlin 1923, Kat.-Nr. 46

Die Plastik konnte nicht näher identifiziert werden.

55 Abb. 48 Die Reiter (Reiter am Meer), 1920

Relief, zwei Fassungen

55.1 Die Reiter (Reiter am Meer), 1920

Bronze, sieben Güsse

bez. u. r.; Monogr. ES; u. l.: 1920

Ausst.: Hamburg 1921, Kat.-Nr. 382; München 1921, Kat.-Nr. 178; Venedig 1922, Kat.-Nr. 103; Berlin 1923, Kat.-Nr. 37, 38 (Replik von Kat.-Nr. 37); Stuttgart 1924, Kat.-Nr. 235 mit Abb.; Hamburg 1956, Kat.-Nr. 19; Hannover 1962/63, Kat.-

Nr. 17. Abb. S. 19; Winterthur 1964. Kat.-Nr. 18; Köln 1967. Kat.-Nr. 10; Köln 1974. Kat.-Nr. 237 mit Abb., S. 159

Lit.: Wolf 1921. S. 350; Popp 1924. S. 80. Abb. S. 81; Sello 1956. S. 165. Abb. S. 53; Scharff u. a. 1976. Abb. 15

55.1.a

68,8 x 58,8 cm

bez. rücks. o. l. in weiß: Edwin Sc[harff]; Mitte rechts mit rotem Stift: K 3
Stuttgart, Staatsgalerie

Dunkel patiniert mit kriegsbedingten Brandschäden.

55.1.b

67,8 x 58,2 cm

bez. rücks.: Nachlaß E. Scharff / B 202
Schleswig. Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Schloß Gottorf, Inv.-Nr. 1978/433D. Leihgabe der Erbgemeinschaft Scharff

Dunkel patiniert mit kriegsbedingten Brandschäden, in den Vertiefungen oxydiert, an einigen Stellen Patina abgestoßen.

Ausst.: Schleswig 1978. Kat.-Nr. 102 mit Abb.; Neu-Ulm u. a. 1987/88. Kat.-Nr. 25. Abb. 109 Lit.: Kat.-Slg. Schleswig 1979. Kat.-Nr. 228 mit Abb.

55.1.c

67,6 x 58 cm

bez. rücks.: Nachlaß.-Nr. B 203
Erbgemeinschaft Scharff

Dunkel patiniert, weißlich-graue Flecken.

55.1.d

69 x 59,5 cm

bez. rücks.: Nachlaß.-Nr. B 41
Neu-Ulm, Edwin-Scharff-Museum, Leihgabe der Erbgemeinschaft Scharff

Kriegsbedingte Brandschäden: Patina grau-braun verfärbt, teilweise abgeplatzt, dort grün oxydiert

Ausst.: Hamburg 1976. Kat.-Nr. 57; Augsburg 1977. Kat.-Nr. 20

Lit.: Kat.-Slg. Neu-Ulm 1979. Kat.-Nr. 19 mit Abb.

55.1.e

69 x 59 cm

Nachlaß.-Nr. B 42
Verbleib nicht nachgewiesen, vielleicht identisch mit Kat.-Nr. 55.2.f

55.1.f

69 x 59,5 cm

Solingen, Privatbesitz

Ausst.: Düsseldorf 1956. Kat.-Nr. 549a; Solingen 1960. Kat.-Nr. 63

55.1.g

Gießer: H. Schmäche, Düsseldorf. Guß 1959

Hannover, Privatbesitz, 1959 durch das Stuttgarter Kunstkabinett Roman Norbert Ketterer verkauft

55.2

Die Reiter (Reiter am Meer), 1920

Gips, posthumer Abguß von Bronze, 74 x 63 cm
Erbgemeinschaft Scharff

Werkmodell für Kat.-Nr. 55.1.g

Das Flachrelief zeigt in perspektivischer Staffelung von rechts nach links drei nach links trabende Pferde, deren Reiter als Aktfiguren gegeben sind. Sowohl die Figuren als auch der Hintergrund werden von einer malerisch bewegte Oberfläche überzogen. Obgleich der Künstler keine Raumangabe macht, entsteht durch die unterschiedliche Ausrichtung der Tiere und Reiter, deren perspektivische Staffelung und die zum Hintergrund hin abnehmende Plastizität der Gruppen eine räumliche Wirkung. Die skizzenhafte, wie impressionistisch wirkende Darstellungsweise unterstützt den Eindruck vorwärtsdrängender Dynamik.

56

Abb. 49

Männlicher Torso, 1920

Bronze, 54,5 x 25 x 39,5 cm

bez. rücks. am Sockel: 1920 Monogr. ES; an der Unterseite: Nachlaß.-Nr. B 30; Gießerstempel rücks. u. am Sockel: NOACK / BERLIN-FRIEDENAU
Neu-Ulm, Edwin-Scharff-Museum, Leihgabe der Erbgemeinschaft Scharff

Brandbeschädigungen aus dem Zweiten Weltkrieg an der gesamten Oberfläche: Patina teils abgeplatzt, teils verfärbt.

Lit.: Kat.-Slg. Neu-Ulm 1979. Kat.-Nr. 16 mit Abb.

Die Titelangabe folgt einer Beschriftung von der Hand des Künstlers auf einer Fotografie des Werkes im Nachlaß. Auf hohem Sockel sitzt ein männlicher Akt, wobei sein angewinkeltes rechtes Bein mit dem Fuß unter das linke, nach vorn hinabgestreckte geschoben ist. Bei leicht zurückgelehntem Oberkörper sind die emporgehobenen Arme in halber Oberarmlänge torsiert, wobei der linke Armstumpf länger belassen wurde als der rechte. Hals und Kopf sind am Schulteransatz torsiert. Durch ihre unregelmäßige Oberfläche wirkt diese Torsierung eher wie eine zufällige Beschädigung, die dem Werk einen fragmentarischen Charakter verleiht und es so in die Nähe antiker Torsi rückt. Der athletisch-muskulöse Körper ist in einem Moment hoher Anspannung gezeigt, denn die Figur scheint sich zu erheben.

In der Formensprache kündigt sich ein neuer Realismus an, den sowohl die Proportionen, als auch die naturnah modellierten Volumina und Muskelpartien bezeugen. Die unruhig durchgestaltete Oberfläche von Figur und Sockel bezieht in impressionistischer Weise Licht und Schatten als formgebendes Element in die Komposition mit ein und verleiht der Darstellung eine Lebendigkeit, die an Plastiken Rodins erinnert. In ihrer gesamten Haltung, unterstützt von der Oberflächenstruktur und dem sich nach oben hin zuspitzenden Sockel, drückt die Figur aufstrebende Kraft und dynamische Spannung aus.

Sechs Jahre später griff Scharff, während seiner Arbeit an den Entwürfen für das Berliner Beethovenkmal (Kat.-Nr. 126-129), auf diesen Torso zurück und gestaltete die Figur des Beethoven nach diesem Vorbild.

57 Abb. 50
Liebespaar (Zwei Figuren), um 1920

grau-gelbliche Terrakotta, 25,3 x 12,6 x 7,8 cm
 bez. an der Unterseite: Nachlaß-Nr T 24
 Neu-Ulm, Edwin-Scharff-Museum, Leihgabe der
 Erbgemeinschaft Scharff, seit 1991 Zürich,
 Erbgemeinschaft Scharff

*Linker Fuß des Mannes abgebrochen; Oberfläche an linker
 Hüfte der Frau beschädigt; Ausbrüche links am Sockelrand.*

Ausst.: Berlin 1923, Kat.-Nr. 39; Homburg 1976, Kat.-Nr. 74;
 Augsburg 1977, Kat.-Nr. 64; Neu-Ulm u. a. 1987/88, Kat.-
 Nr. 28, Abb. 110

Lit.: Scharff u. a. 1976, Abb. 17 (Zwei Figuren, Terrakotta, H.
 25,5 cm); Kat.-Slg. Neu-Ulm 1979, Kat.-Nr. 24 mit Abb.

Dargestellt ist eine Liebeszene: Zwischen den leicht gespreizte Beinen einer weiblichen Aktfigur sitzt ein männlicher Akt und scheint ihre Scham zu küssen. Die Formensprache ist skizzenhaft reduziert: Torsiert sind die Arme der Frau, der rechte Arm des Mannes - der linke ist nicht sichtbar - und seine Beine unterhalb der Knie. Auf diese Weise entsteht eine geschlossene, schwingende Silhouette, die die Ausgewogenheit der Komposition unterstreicht. Während der Oberkörper der Frau nach links gedreht ist, ist der des Mannes nach rechts gewandt. So wird die Vorderansicht zur Haupt- schauseite.

Ein Vergleich der Gruppe mit dem *Stehenden männlichen Torso*, 1920 (Kat.-Nr. 58) zeigt, daß die Formensprache beider Werke miteinander übereinstimmt: Der schlanke, überlangte Körper, der lange Hals mit dem kleinen Kopf, die fließende Volumina, die gedrehte Körperhaltung, der klare, geschlossene Kontur und die unruhige Oberfläche sind beiden gemeinsam. Deshalb läßt sich die Gruppe am ehesten in die Zeit um 1920 datieren.

58 Abb. 51
Stehender männlicher Torso, 1920

rötliche Terrakotta, 24,8 x 8 x 5,9 cm
 bez. rücks. am Sockel: Monogr. ES 1920; an der
 Unterseite: Nachlaß-Nr. T 25
 Neu-Ulm, Edwin-Scharff-Museum, Leihgabe der
 Erbgemeinschaft Scharff

*Wohl während des Zweiten Weltkrieges Figur am Hals und in
 der Taille durchgebrochen und wieder geklebt; Oberkörper
 gelblich-weiß verfarbt.*

Ausst.: Neu-Ulm u. a. 1987/88, Kat.-Nr. 26, Abb. 108

Lit.: Kat.-Slg. Neu-Ulm 1979, Kat.-Nr. 23 mit Abb.

Ein männlicher Akt steht in lässiger Haltung vor einer breiten Stütze, die bis zu seinen Oberschenkeln hinaufreicht, dabei sind die Arme unterhalb der Schultergelenke torsiert. Von der Seite gesehen,

beschreibt die Figur eine S-förmige Linie. Die Oberfläche ist in ihrer Skizzenhaftigkeit belassen. Daher wirkt der Torso, trotz der starken Stilisierung, spontan und lebendig.

59
Sitzende, um 1920

Abb. 52

Gips, 16 x 9,4 x 15,7 cm
bez. an der Unterseite: Nachlaß-Nr. G 26 mit
Nachlaßstempel
Erbengemeinschaft Scharff

*Kriegsbedingte Beschädigungen: oberes Drittel des Kopfes
fehlt; Oberfläche rücks. an rechter Hand und rechtem
Unterarm beschädigt.*

Entwurf für Kat.-Nr. 60.2 (siehe dortigen Text)

60
Sitzende, um 1920

Abb. 53

zwei Fassungen

60.1
Sitzende, um 1920

gelbliche Terrakotta, 16 x 16 x 9,9 cm
bez. r. auf der Plinthe: Monogr. ES; an der Unter-
seite, Mitte eingeritzt: Monogr. ES, r. daneben: 3; an
der Unterseite: Nachlaß-Nr. T 18 mit
Nachlaßstempel
Erbengemeinschaft Scharff

*Oberfläche an mehreren Stellen leicht beschädigt; zwei
größere Ausbrüche oberhalb des linken Knies und an der
linken Hüfte.*

Modell für Kat.-Nr. 60.2

60.2
Sitzende, um 1920

Bronze, 16 x 15,8 x 10,2 cm
bez. r. auf der Plinthe: Monogr. ES
Privatbesitz, Geschenk von Frau Hirschfeld-Scharff,
Zürich, Geschenk von Frau Dr. Rosika Valentin

*Dunkel patiniert; an den erhabenen Stellen schimmert die
Bronze durch; in den Vertiefungen weißlich-grün oxidiert.*

Auf leicht gewölbter, ovaler Plinthe sitzt ein weiblicher Akt mit in Schulterhöhe schräg torsierten Armen. Nicht nur der Körperbau und die Proportionen, sondern auch die leicht schräg, direkt unterhalb der Schultergelenke angesetzten Schnitte und die belebte Oberfläche sprechen für eine Datierung der Figur um 1920 (siehe Kat.-Nr. 58). Sowohl diese als auch die Terrakotta-Fassung (Kat.-Nr. 60.1) wurden mit einer Gipsfigur (Kat.-Nr. 59) vorbereitet. Im Gegensatz zur Terrakotta- und Bronzeplastik sind die Arme bei dem Modell erhalten und seitlich am Rumpf hinabgeführt, so daß die Hände auf der Plinthe ruhen. Durch den Verzicht auf die gerundeten Arme wird der Ausdruck der Terrakotta- und Bronzefassung gesteigert, der Rumpf erscheint schwingendbewegter und es entsteht eine Spannung zwischen dem oberen und dem unteren Teil der Frauengestalt, die auf dem Gegensatz zwischen der labilen Balance des Rumpfes und dem Bewegungsmotiv der übergeschlagenen Beine beruht.

61
Sitzende Figur, um 1920

Abb. 55

gelbliche Terrakotta, 18,8 x 16,1 x 6 cm
bez. rücks. am Sockel: Monogr. ES; an der Unter-
seite: Nachlaß-Nr. T 17 mit Nachlaßstempel
Erbengemeinschaft Scharff

*Risse am Rücken oben links, waagerechter Riß links am
Sockel unter dem rechten Oberschenkel.*

Entwurf für eine Brunnenfigur (siehe Kat.-Nr. 62). Mit zurückgelehntem Oberkörper und gestreckten Beinen sitzt ein männlicher Akt auf einem rechteckigen Sockel. Der rechte Arm ist in Schulterhöhe, der linke oberhalb des Ellenbogens torsiert. Die überlängten, fließenden Formen, die breiten Schultern und die schmale Taille sowie der lange Hals mit dem kleinen Kopf, der Verzicht auf Details und die skizzenhaft modellierte Oberfläche stellen die Figur in enge Verwandtschaft mit dem *Stehenden männlichen Torso*, 1920 (Kat.-Nr. 58). Diese Gemeinsamkeiten lassen auf eine Entstehung in der Zeit um 1920 schließen.

Sitzender Jüngling mit verschränkten Armen, um 1920

Gips, 19,4 x 17,5 x 6,6 cm

bez. rücks. am Sockel; Monogr. ES; an der Unterseite: Nachlaß-Nr. C 25 mit Nachlaßstempel
Erbengemeinschaft Scharff

Ausbrüche am rechten Handgelenk und an den Fußspitzen.

Zwei zeitgenössische Fotografien im Nachlaß des Künstlers zeigen die Figur auf einer Brunnenanlage, dabei erhebt sich in der Mitte eines runden Wasserbeckens ein verhältnismäßig niedriger Sockel über quadratischer Grundfläche, aus dessen Seiten, jeweils in der Mitte, Wasser zu fließen scheint. Die Plastik befindet sich auf einer plinthenartig flachen Stufe. Die zentrumsorientierte Symmetrie des Brunnens lenkt den Blick des Betrachters von allen Seiten auf die Figur, obgleich diese in ihrer Haltung auf eine Hauptansicht von rechts ausgerichtet ist. Die Unstimmigkeit von Figur und Sockel legt die Vermutung nahe, daß Scharff den Bozzetto zunächst nicht als Brunnenfigur konzipiert hatte, sondern ihn zu einem späteren Zeitpunkt, nämlich als er sich mit dem Entwurf eines Brunnens beschäftigte (siehe Kat.-Nr. 81), in diesen Zusammenhang mit einbezog und sie, sozusagen probenhalber, auf dem Sockel fotografierte. Denn in einer Fotografie ließ sich die Illusion von denkmalhafter Monumentalität zunächst leichter erzeugen als in der realen Anschauung.

Liebespaar, 1920

Relief, Bronze, 36 x 23,8 x 5,5 cm

bez. o. l.; Monogr. ES; rücks. o. l.; Nachlaß-Nr. B 48
Erbengemeinschaft Scharff

Starke Brandbeschädigungen aus dem Zweiten Weltkrieg; unten links großes Stück (bis in Kniehöhe der Figuren) abgeschmolzen; das linke untere Viertel des Reliefs unter Hitzeeinwirkung nach hinten gebogen; Oberfläche insgesamt beschädigt und grün-weißlich oxydiert.

Ausst.: Hamburg 1921, Kat.-Nr. 381; München 1921, Kat.-Nr. 177 (dat. 1920)

Lit.: Wolf 1921, S. 350 (Eisen-Relief); Popp 1924, S. 80 mit Abb. (dat. 1920)

Das Basrelief zeigt ein sich in leidenschaftlicher Umarmung küssendes Liebespaar in einem Innenraum. Der das Paar umgebende Raum wird nicht nur durch das Möbelstück im Vordergrund, sondern auch durch einen schräg nach rechts oben verlaufenden Grat im Reliefgrund links, oberhalb der Taille des Mannes, markiert, der den Bereich hinter dem Paar optisch abschließt und ein Fensterbrett andeuten könnte. Wie bei den früheren Reliefs (Kat.-Nr. 14, 25) heben sich die Figuren nur leicht vom Grund ab. Da ihre Konturen ineinander zu fließen scheinen, und zudem Körper und Grund eine einheitliche, ruhige Oberflächenbehandlung aufweisen, erhält das Relief einen ausgesprochen malerischen Ausdruck.

Liebespaar, 1920

grau-gelbe Terrakotta, 15,3 x 9,5 x 18 cm

bez. rücks. am Sockel; Monogr. ES 1920
Erbengemeinschaft Scharff

Während des Zweiten Weltkrieges zerstört und aus den Bruchstücken weitgehend wieder zusammengesetzt; rechte Hand der Frau und zwei Bruchstücke hinten am Sockel bei Signatur und Datierung fehlen; linke Seite der Plastik dunkel verfarbt, besonders am Kopf des Mannes, an seinem rechten und an ihrem linken Bein sowie unten am Sockel.

Auf einem sich nach oben hin verjüngenden, abgerundeten Sockel ist ein sich in halb liegender, halb sitzender Haltung liebendes Paar gezeigt. Abgebildet ist die Gruppe im Moment größter Leidenschaft, der es in eine Art schwerelosen Zustand zu versetzen scheint. Die verschlungenen Gliedmaßen lassen die beiden Gestalten formal zu einer Einheit verschmelzen und zeigen zugleich die Intention, das Thema in einer gleichsam abstrakten Formenverflechtung zu erfassen.

65

Liebespaar, um 1920

grau-gelbliche Terrakotta, 17 x 11,5 x 8,5 cm
Erbengemeinschaft Scharff

Im Zweiten Weltkrieg zerstört und aus den Bruchstücken wieder zusammengesetzt; es fehlen die Füße der Figuren, rückseitige Teile der Beine des Mannes und der Sockel.

Ausst.: Berlin 1923, Kat.-Nr. 44? (Liebespaar, sitzend, 1920, Ton)

Dargestellt ist ein sich innig küssenden Paar, wobei der weiblicher Akt mit gegrätscht angewinkelten Beinen auf dem Schoß ihres Partners sitzt. Die Gruppe weist eine skizzenhaft-spontane Modellierung auf, wobei die Körper und Gliedmaßen beider Figuren miteinander zu verschmelzen scheinen. Diese temperamentvoll-erotische Darstellung steht in ihrer komplizierten Haltung der des 1920 entstandenen Liebespaares (Kat.-Nr. 64) nahe. Auch die Proportionen sowie die Gestaltung der Köpfe, der Hals- und Schulterpartien sprechen für eine gemeinsame Datierung. Somit könnte dieses Paar ebenfalls um 1920 entstanden sein. In ihm klingt bereits die *Pastorale* (Kat.-Nr. 203) an.

66

Skizze zur ⁹grossen *Sitzenden* (Entwurf für die *Parzè*, 1921)

Gips
nicht erhalten; überliefert durch eine Fotografie im Nachlaß

Ausst.: Berlin 1923, Kat.-Nr. 55 (dat. 1921), dazu Kat.-Nr. 56-58 (drei Tisch-Sockel zu Nr. 55, Gips)

Entwurf für Kat.-Nr. 106 (siehe dortigen Text)

67

Liegende, 1921

gelbliche Terrakotta, rot lackiert, 16,7 x 28,5 x 12,7 cm

bez. rücks. an der Plinthe: Monogr. ES 1921; an der Unterseite: Nachlaß-Nr. T 30 mit zwei Nachlaßstempeln

Abb. 58

Erbengemeinschaft Scharff

Leichte Beschädigungen der Oberfläche.

Modell für Kat.-Nr. 82 (siehe dortigen Text). Die Terrakotta-Fassung weist eine strenge Gliederung und Abgrenzung der einzelnen Körperpartien durch wie eingeritzt wirkende Furchen auf. Diese werden bei den Bronzegüssen (Kat.-Nr. 82.2.a-e) zugunsten einer weicheren, organischeren Modellierung reduziert.

68

Erster Entwurf für die *Pastorale*, 1921

Terrakotta, 21,5 x 12,4 x 17,1 cm
bez. rücks. l.: 1921 Monogr. ES; an der Unterseite: Monogr. ES; Nachlaß-Nr. T 69 mit Nachlaßstempel
Erbengemeinschaft Scharff

Starke, kriegsbedingte Beschädigungen: Werk in mehrere Teile zerbrochen und vom Künstler wieder zusammengeklebt; rücks. fehlt ein großes Stück des Sockels.

Erster Entwurf für Kat.-Nr. 203 (siehe dortigen Text)

69

Zweiter Entwurf für die *Pastorale*, um 1921

Gips
nicht erhalten; überliefert durch eine zeitgenössische Fotografie im Nachlaß

Zweiter Entwurf für Kat.-Nr. 203 (siehe dortigen Text)

70

Liebespaar, um 1921

rötliche Terrakotta, 8,3 x 11 x 20 cm
bez. an der Unterseite: Nachlaß-Nr. T 6 mit Nachlaßstempel
Erbengemeinschaft Scharff

Der rechte Fuß der Frau ist abgebrochen.

Erster Entwurf für Kat.-Nr. 74 (siehe dortigen Text)

Abb. 61

Abb. 62

Abb. 63

71

Liebespaar, 1922

Gips, 20,6 x 19,5 x 35 cm

bez. am Kopfende des Sockels: Monogr. ES, darunter: 1922; an der Unterseite: Nachlaß-Nr. G 47 mit Nachlaßstempel

Erbengemeinschaft Scharff

Kriegsbedingte Beschädigungen: Loch unterhalb des rechten Schulterblattes der Frau; mehrfache Abstoßungen der Oberfläche; länglicher brauner Fleck unter dem rechten Arm des Mannes.

Ausst.: Berlin 1923. Kat.-Nr. 41? (Liebespaar, liegend. Skizze zu Nr. 6, 1922, Gips)

Zweiter Entwurf für Kat.-Nr. 74 (siehe dortigen Text)

72

Liebespaar, 1922

Gips, 20,6 x 19,5 x 35 cm

bez. am Kopfende des Sockels: Monogr. ES, darunter: 1922; an der Unterseite: Nachlaß-Nr. G 47 mit Nachlaßstempel

Erbengemeinschaft Scharff

Kriegsbedingte Beschädigungen: Loch unterhalb des rechten Schulterblattes der Frau; mehrfache Abstoßungen der Oberfläche; länglicher brauner Fleck unter dem rechten Arm des Mannes.

Ausst.: Berlin 1923. Kat.-Nr. 41? (Liebespaar, liegend. Skizze zu Nr. 6, 1922, Gips)

Dritter Entwurf für Kat.-Nr. 74 (siehe dortigen Text)

73

Liebespaar, 1922

Gips, 20,5 x 25 x 38 cm

bez. am Kopfende des Sockels: Monogr. ES; an der Unterseite: Nachlaß-Nr. G 46 mit Nachlaßstempel

Erbengemeinschaft Scharff

Rechte Fußspitze der Frau abgebrochen; einige Abstoßungen an der Oberfläche.

Abb. 64

Ausst.: Berlin 1923. Kat.-Nr. 42? (Liebespaar, liegend. 1922, Gips)

Vierter Entwurf für Kat.-Nr. 74 (siehe dortigen Text)

74

Liebespaar, 1922

Marmor, 77 x 88 cm

Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie. Inv.-Nr.: B I 479; 1928 vom Künstler erworben

Ausst.: Berlin 1923. Kat.-Nr. 6 (dat. 1922); Berlin 1968. S. 68; Berlin 1980. o. Kat.-Nr.

Lit.: Popp 1924. S. 75. Abb. S. 77; Westheim 1930. S. 154; Geese 1932/33. S. 102; Thieme - Becker 1935. S. 548; Rave 1949. Abb. S. 40; Lammert 1988. S. 43; Janda - Grabowski 1992. Abb. S. 16

Da sich die Form des Kunstwerkes aus den Abbildungen nur schlecht erschließen läßt, sei eine detailliertere Beschreibung angeführt: Auf einem lediglich bossierten, quaderförmigen Sockel ist ein in Umarmung liegendes Paar dargestellt. Der Mann beugt sich mit seinem Oberkörper von rechts über seine auf dem Rücken liegende Partnerin. Ihr Kopf ruht auf seinem linken Arm, während er mit dem rechten ihre Taille umfaßt. Sie umarmt ihn mit dem linken Arm, wobei die linke Hand ihren Platz an seinem Nacken findet. Die Köpfe des Paares sind wie zum Kuß zusammengeführt. Das linke Bein des Mannes und das rechte der Frau liegen parallel zueinander. Mit dem rechten, bzw. linken Bein stützen sich die Figuren seitlich ab. Die Gruppe weist, wie der *Männliche Torso*, 1920 (Kat.-Nr. 48), realistische Züge auf: Nicht nur die Proportionen sind naturnah wiedergegeben, sondern auch das Muskelspiel an Rücken und Beinen des Mannes sowie die samtig-glatte Oberfläche vermitteln den Eindruck von Lebendigkeit. Insgesamt weisen die Körper jedoch stilisiert-fließende Formen auf und scheinen in einigen Bereichen miteinander zu verschmelzen. Auf diese Weise wird die Innigkeit der Umarmung noch betont.

Die Form des Sockels ist den Körperformen der Gruppe angepaßt. Der Kontrast zwischen dem grob behauenen Block und der glatten Oberfläche der

Abb. 67

Abb. 65

Abb. 66

Figuren macht nicht nur auf die Sensibilität der Körperbehandlung aufmerksam, sondern steigert auch den durch die Glätte der Oberfläche hervorgerufenen Eindruck von menschlicher Haut. Die Oberflächenstruktur des Sockels rückt zudem das Material, Stein, ins Bewußtsein des Betrachters und verweist auf die Tatsache, daß es sich bei dem Liebespaar um ein von Menschenhand geschaffenes Bild handelt. Dieser Kunstgriff hat zwar eine lange Tradition, doch geht er bei Scharff wohl auf zwei Quellen zurück: Zum einen auf das Werk Michelangelos, das er während seiner Italienreise, 1908, intensiv studierte. Zum anderen hat auch Rodin diesen Kontrast immer wieder in seinen Werken artikuliert, und es ist allgemein bekannt, daß Scharff ihn verehrte. Da er sich nicht nur bei dem ersten, dritten und vierten Entwurf für diese Gruppe von Rodin anregen ließ, sondern auch eine Reihe anderer Werke (Kat.-Nr. 88, 137, 139) Einflüsse des französischen Meisters aufweisen, ist dessen Oeuvre wohl als zweite Quelle für diesen Kontrast anzusehen. Auch darf man nicht vergessen, wie groß vom Beginn unseres Jahrhunderts an das Interesse der Künstler an der Frage nach der Dinghaftigkeit von Kunstwerken war, und die damit verbundene Auseinandersetzung mit dem Unvollendeten und dem Fragmentarischen und deren Thematisierung in der Kunst (siehe dazu auch Schmol gen. Eisenwerth 1969 und Schnell 1980).

Daß das *Liebespaar* bei den Zeitgenossen nicht auf ungeteilte Zustimmung stieß, geht aus der Kritik Westheims in seinem Artikel über die Neuerwerbungen der Nationalgalerie (siehe Lit.) hervor, denn dort heißt es: "Mißgriff ist das *Liebespaar* von Scharff, das hat doch wohl mit Plastik nichts zu tun - warum statt dessen nicht wirkliche Plastik: Philipp Hardt, Marcks oder noch einen Barlach, noch einen Lehmbbruck?" Sätze, aus denen das Unverständnis spricht, mit dem der Verfasser auf dieses ungewöhnliche Werk reagierte.

Vier die Skulptur vorbereitende Bozzetti sind im Nachlaß des Künstlers erhalten (Kat.-Nr. 70-73). Bei dem ersten Entwurf (Kat.-Nr. 70) ist die Haltung des Paares, im Gegensatz zu den drei folgenden, noch nicht in der endgültigen Form angelegt, denn es zeigt das Paar direkt während des Liebesaktes. Sowohl was die Form des Sockels,

als auch die Haltung und Proportionen der männlichen Figur betrifft, steht die Arbeit Rodins Bronzeplastik *La Terre* (nach 1880, Paris, Musée Rodin) nahe und scheint von ihr inspiriert worden zu sein.

Der zweite Entwurf (Kat.-Nr. 71) zeigt das Paar - wie die beiden weiteren - in einer in den Grundsätzen mit der Endfassung übereinstimmenden Haltung, wobei es jedoch nicht auf einem nicht näher gekennzeichneten Block liegt, sondern auf einer kleineren Chaise-longue, die am Kopfende und an der rechten Seite eine Lehne aufweist, die die aufrechtere Haltung der beiden Oberkörper bedingt. Im Unterschied zur Marmorfassung stützt sich der Mann mit seinem rechten Fuß "auf dem Boden" neben der Liege ab. Durch die Kürze der Couch ist das linke Bein der Frau stärker angewinkelt als in der Endfassung.

Einen Eindruck von einer möglichen Aufstellung vermittelt uns eine zeitgenössische Fotografie (wohl vom Künstler selbst aufgenommen, erhalten im Nachlaß). Sie zeigt dieses Modell auf einem unregelmäßig zwei-, bzw. dreigestuften Sockel, auf dem auch die Modelle Kat.-Nr. 48, 50 und 51 fotografiert wurden. Er verleiht dem Werk die Illusion einer Größe, die weit über das Format des ausgeführten Marmors hinausgeht. Solch eine Monumentalität im Kleinen ist typisch für Scharffs Bozzetti und läßt sich auch bei anderen Entwürfen finden (siehe etwa Kat.-Nr. 50, 51, 62).

Der dritte Entwurf (Kat.-Nr. 71) weist im Vergleich zum zweiten folgende Änderungen auf: Die Chaise-longue erscheint zu einer Plinthe reduziert, die am Kopfende lediglich eine Stütze der Oberkörper bildet. Der so entstandene Raum zwischen den Oberkörpern und der Sockelzone lenkt unser Augenmerk verstärkt auf die Liebenden und verdeutlicht gleichzeitig die reine Hilfsfunktion von Plinthe und Stütze. Doch auch die Haltung des Paares hat sich in Details verändert. So ruht das rechte Bein des Mannes auf seinem angewinkelten linken, mit dem rechten Arm umfaßt er die linke Schulter seiner Partnerin, während sich ihr angewinkelter linker Arm unterhalb des seinen befindet. Die Oberfläche ist skizzenhaft unvollendet belassen. Vergleicht man diesen und den nächsten Entwurf (Kat.-Nr. 72) mit Rodins *Ondischer Melamorphose* (entstanden vor 1886, Bronze,

Paris, Musée Rodin), so fallen folgende Gemeinsamkeiten deutlich ins Auge: Der Mann in Scharffs *Liebespaar* umarmt in ähnlicher Weise seine Partnerin wie Rodins Hermaphrodit die Daphne. Auch er beugt sich von rechts über sie, während sie sich in Rückenlage befindet. Grundsätzliche Gemeinsamkeiten haben auch die jeweils die Schulter der Frauengestalten stützenden Sockel. Sie sind nicht nur von vergleichbarer Größe im Verhältnis zur Gruppe und sich nach oben hin verjüngender Form, sie stützen auch die Liebende wie die Daphne an der gleichen Stelle. So bilden beide Oberkörperbereiche einen aufstrebenden stumpfen Winkel zu den angewinkelten Beinen. Auch die ovale Grundfläche des Sockels ist wohl durch die ebenfalls ovale Plinthe bei Rodin angeregt worden.

In dem vierten Entwurf (Kat.-Nr. 73) kehrte Scharff wieder zu der in Kat.-Nr. 71 gefundenen Haltung der Gruppe zurück. Dadurch, daß die Beine in diesem Modell stärker angewinkelt sind, die Oberkörper sich in einer steiler aufsteigenden, diagonalen Lage befinden und die Köpfe nach hinten hin abfallen, entsteht eine Dynamik, die wohl als besonderer Hinweis auf die Leidenschaftlichkeit der Umarmung zu verstehen. Dieses Bewegungsmotiv wurde jedoch in der Endfassung zugunsten klassischer Ruhe wieder aufgegeben. Die momentane Leidenschaft wandelt sich dort, betont durch die Verschmelzung beider Körper miteinander, zum Ausdruck inniger Liebe.

Der vierte Entwurf ist von dem wahrscheinlichen Vorbild der *Ovidischen Metamorphose* von Rodin stärker entfernt als der dritte (Kat.-Nr. 72). Dafür erinnert die Haltung der emporstrebenden Oberkörper in Kombination mit den über die Stütze hinabgesenkten Köpfen nun wieder an die Haltung der männlichen Figur in Rodins *La Terre*, dessen gestreckter, in Bauchlage auf dem "Erdboden" liegender Körper langsam bis zu den Schultern aufsteigt, während Hals und Kopf in dramatischer Weise in gleichem Winkel hinabfallen wie die Köpfe des *Liebespaares*. Dies gilt sowohl für den Entwurf als auch für die ausgeführte Fassung.

75

Liebespaar, um 1922

Ton

nicht erhalten; überliefert durch eine Fotografie im Nachlaß

Anhand des Fotos ergibt sich folgende Beschreibung: Gegeben ist ein sich im Sitzen liebendes Paar, wobei sich die Frau mit der linken Schulter gegen die Brust ihres deutlich größeren, und somit die Gruppe dominierenden Partners lehnt. Beide sind an den Armen unterhalb der Schulterkugeln mit waagerechten Schnitten torsiert. In dieser skizzenhaft modellierten Gruppe kündigt sich bereits das Motiv der *Pastorale* (Kat.-Nr. 203) an.

Die Formensprache mit den überlängten Oberkörpern, den in Dreiecken eingeschriebenen Schulterpartien, den hoch angesetzten, horizontalen Arm-torsierungen und der stilisierten Form der sich zu den Füßen hin sehr stark verjüngenden Beine datiert das Werk in die Zeit um 1922. Eine in jenem Jahr entstandene Zeichnung zu der Gruppe unterstützt diese Datierung. Eine zweite, allerdings nicht datierte Zeichnung zeigt die Gruppe dagegen in ein einen Steinblock meinendes Viereck eingeschrieben. Die unter dem Motiv befindliche Beschriftung "Block 185 - 115 - 95" macht deutlich, daß es sich bei dem Liebespaar um einen Entwurf für eine großformatige Marmorgruppe, aus dem sich schließlich die *Pastorale* entwickelte, handelt.

Abb. 68

76
Liebespaar, 1922

Relief, zwei Fassungen

76.1
Liebespaar, 1922

gelbe Terrakotta, 22,6 x 10,7 x 7,8 cm
bez. rücks. Mitte r. mit schwarzem Stift: Monogr. ES
Erbengemeinschaft Scharff

Das Relief weist an allen Seiten Risse auf.

Entwurf zu dem *Modell für ein Liebespaar auf einem Gefäß* (siehe Kat.-Nr. 77). Das Werk ist aus einer sich nach oben hin leicht verjüngende Stele gebildet, deren Grundfläche nach hinten hin abgerundet ist, und deren Vorderseite mit einem Relief geschmückt ist, daß ein die nahezu gesamte Höhe und Breite ausfüllendes Liebespaar zeigt. Der rückseitig ungleichmäßig verlaufende Mittelgrat läßt die Dreiseitigkeit des Gipsmodells (Kat.-Nr. 77) bereits anklingen. Das Paar ist teils als Flach-, teils als Halbr relief modelliert. Auch dieses Werk zeigt die für Scharffs Reliefs typische, skizzenhaft bewegte, Figuren und Hintergrund verbindende Oberfläche (vgl. auch Kat.-Nr. 55, 91, 121). Die Proportionen der Figuren, besonders der betont lange Rumpf des Mannes, sind charakteristisch für die Werke aus dem Jahre 1922 (siehe Kat.-Nr. 77, 79, 83). Daß das Relief ein Entwurf für ein Liebespaar auf einem Gefäß ist, geht aus der Bildunterschrift eines zeitgenössischen Fotos im Nachlaß hervor (siehe Kat.-Nr. 77). Da es sich bei dieser Arbeit um eine direkte Studie zu dem 1922 datierten Gipsmodell (Kat.-Nr. 77) handelt, ist es wohl ebenfalls um 1922 entstanden.

76.2
Liebespaar (Dreieckige kleine Säule mit einseitigem Relief), 1922

Bronze, 22,5 x 10,3 x 7,9 cm
bez. rücks. r.: Monogr. ES; an der Unterseite: Nachlaß-Nr. B 70

Gießer: G. Schmäke, Düsseldorf
Neu-Ulm, Edwin-Scharff-Museum, Leihgabe der
Erbengemeinschaft Scharff, seit 1991 Zürich,
Erbengemeinschaft Scharff

Dunkel patiniert, in den Vertiefungen grün oxydiert.

Abb. 69, 71

Lit.: Scharff u. a. 1976, Abb. 19; Kat.-Slg. Neu-Ulm 1979, Kat.-Nr. 25 mit Abb.

Ausst.: Hamburg 1976, Kat.-Nr. 51; Augsburg 1977, Kat.-Nr. 14

Dieser Guß ist von der Terrakottafassung (Kat.-Nr. 76.1) abgenommen worden. Deshalb ist auch der senkrechte Riß, der sich bei der Terrakotta durch den Rumpf der männlichen Figur zieht, in der Bronzefassung sichtbar. Zur Datierung des Gusses läßt sich folgendes feststellen: Da das Exemplar in der Bildgießerei G. Schmäke gegossen wurde und eine Nachlaß-Nummer trägt, muß es zwischen 1950 (nach dem Guß der Marienthaler Kirchentür, die der erste Bronzeguß ist, den Scharff bei der Gießerei G. Schmäke in Auftrag gab) und 1955 gegossen worden sein. Die Tatsache, daß der Guß noch vom Künstler selbst veranlaßt wurde, läßt vermuten, daß Scharff diese Version letzten Endes der folgenden (Kat.-Nr. 77) vorzog und sie nicht länger als Entwurf für ein andere Arbeit, sondern als eigenständiges Kunstwerk betrachtete.

77

Abb. 70

Modell für ein Liebespaar auf einem Gefäß,
1922

Gips, 36,3 x 13,5 x 7,6 cm
bez. o. r.: Monogr. ES; o. l.: 1922; rücks. Mitte r.:
Nachlaß-Nr. G 18 (ursprünglich: G 19, korrigiert r.
daneben: *verbess./Monogr. PS* [Peter Scharff]) mit
Nachlaßstempel Erbengemeinschaft Scharff

Beschädigungen an den Gesichtern von Mann und Frau und an der rechten Fußspitze des Mannes.

Das Werk zeigt das in Kat.-Nr. 76.1 erarbeitete Liebespaar im unteren Bereich einer sich nach hinten hin doppelseitig schließenden Stele. Die beiden Rückseiten sind nicht weiter ausgearbeitet, so daß das Relief die eigentliche Schauseite bildet. Das Paar befindet sich vor einem relativ glatten Hintergrund, der nach oben hin leicht in die Tiefe zurücktritt, und wird seitlich von zwei vortretenden Bändern gerahmt. Das Relief läßt sich gut als Motiv auf einem Gefäß vorstellen. Der Hinweis auf diesen Zusammenhang entstammt der Bildunterschrift *Re-*

lief auf einem Gefäß einer Fotografie des Werkes im Nachlaß des Künstlers.

78

Abb. 71

Liebespaar, Sitzend, 1922

Relief, Gips, H. 51 cm

Verbleib nicht nachgewiesen

Ausst.: Berlin 1923, Kat.-Nr. 45

Das Relief konnte nicht näher identifiziert werden. Vielleicht handelt es sich um eine Weiterführung von Kat.-Nr. 77.

79

Abb. 72

Liebespaar, 1922

gelbliche Terrakotta, 17,4 x 8,8 x 8,4 cm

bez. rücks. o.: 1922 Monogr. ES; an der Unterseite: Nachlaß-Nr. T 12 mit zwei Nachlaßstempeln

Erbengemeinschaft Scharff

Kriegsbedingte Beschädigungen: Große Ausbrüche an der rechten Schulter und dem linken Unterarm der Frau; mehrere kleine Ausbrüche rücks. links und rechts, an der linken Schulter und am linken Knie des Mannes; ein waagrecht und ein senkrechter Riß rücks. links in Armhöhe.

Gezeigt ist ein sich umarmendes Liebespaar, bestehend aus einem sitzenden Mann, links, und einer rechts von ihm stehenden Frau. Eine ähnliche Darstellung ist bereits in dem 1917 entstandenen Gemälde *Liebespaar mit Reiter* (Abb. in Kat.-Ausst. Neu-Ulm 1987/88, S. 167) zu finden und wurde 1922 ebenfalls als Relief (Kat.-Nr. 76 und 77) gestaltet.

Getragen wird das Paar von einem breiten Sockel mit nahezu ovaler Grundfläche, der sich nach oben hin verjüngt. Er hat nicht nur eine statische Funktion, indem er mit der Gruppe einen festen Block bildet, sondern ist auch von kompositorischer Bedeutung, da er das Werk nach unten hin optisch abschließt. Obgleich das Haltungsmotiv beider Figuren von Grund auf unterschiedlich ist, weist die Komposition einen achsensymmetrisch orientierten Aufbau auf. So befindet sich jeweils die Kopf-, Hals- und Schulterpartie in gleicher Höhe mit der des Partners. Der rechte Arm der Frau und der linke des Mannes sind wie übereinandergelegte

Dreiecke angeordnet, und ihr linkes und sein rechtes Bein weisen fast in gleichem Winkel nach außen. Eine zeitgenössische Fotografie (im Nachlaß) zeigt das *Liebespaar* auf dem gestuften Sockel, auf dem auch Kat.-Nr. 48, 50 und 51 fotografiert worden sind, in einer andere Aufnahme (im Nachlaß, Erbengemeinschaft Scharff) steht es auf einem Sockel, der einer Mischform aus ägyptischen Palmen- und Blütenkapitell ähnelt (vgl. auch Kat.-Nr. 81 und 202.2). Beide Sockel verleihen der Gruppe eine gewisse Monumentalität und lassen sie wie ein Denkmal erscheinen. Diese Art der Präsentation wie auch die blockhafte Geschlossenheit der Komposition legen den Schluß nahe, daß es sich bei dem Bozzetto um einen Entwurf für eine großformatige Stein- oder Marmorskulptur handelt. Unterstützt wird diese These von der Tatsache, daß Scharff die zweite Sockelform in großem Format, allerdings für den *Jungen Athleten* (Kat.-Nr. 7.3) ausführte.

80

Abb. 73

Kniender Jüngling, 1922

Gips, Kleinformat

nicht erhalten; überliefert durch Fotografien im Nachlaß

Gezeigt ist ein männlicher Akt, der auf seinem rechten Bein kniet und dabei das linke weit nach außen abgewinkelt und aufgestellt hat. Während der rechte Arm am Körper hinabgeführt ist, ruht der linke auf dem linken Oberschenkel. Trotz der - weiter als für Scharffs Plastiken üblich - in den Raum greifenden Glieder wirkt die Figur in sich gekehrt. Der geeignete Kopf könnte sogar Trauer suggerieren. Bedenkt man, daß die Haltung des linken Armes und Beines an den 1916 entstandenen *Sitzenden Jüngling* von Wilhelm Lehmbruck erinnert, ein Werk, das nach dem Tode des Künstlers als Denkmal für die Gefallenen des Ersten Weltkrieges in Duisburg aufgestellt war (heute: Duisburg, Wilhelm-Lehmbruck-Museum), so liegt der Schluß nahe, daß es sich bei dem *Knienden Jüngling* von Scharff um einen Entwurf für ein Kriegerehrenmal handelte. Somit ließe sich

der Jüngling als ein um die gefallen Kameraden trauernder Soldat interpretieren.

Der skizzenhaft modellierte Bozzetto befindet sich auf einem mächtigen, würfelförmigen Sockel mit zurückspringender Bodenplatte und Plinthe. Wie das auf einem Foto neben dem Sockel stehende Modellmännchen zeigt, sollte die Figur überlebensgroß ausgeführt und auf einem etwa 2,50 m hohen Sockel placiert werden. Da die Plinthe jedoch so klein ist, daß das rechte Knie und der linke Fuß der Figur über ihren Rand hinausragen, entsteht der Eindruck, als sei die Plastik lediglich für die Fotografie auf einen bereits vorhandenen, nicht speziell angefertigten Sockel gestellt worden.

Die Datierung geht aus einer anderen zeitgenössischen Aufnahme von der Hand des Künstlers (im Nachlaß) hervor, die die Datierung 1922 auf dem Sockel erkennen läßt.

81
Hockende, um 1922

Abb. 74

Gips, 15 x 10,5 x 9,6 cm

bez. an der r. Fußsohle: Monogr. ES; an der Unterseite: Nachlaß-Nr. G 27 mit Nachlaßstempel
Erbengemeinschaft Scharff

Oberfläche an linker Schulter und links am Hals abgestoßen; Riß dort und vorn am Hals.

Entwurf für Kat.-Nr. 139 (siehe dortigen Text)

82
Liegende, 1922

Abb. 75

zwei Fassungen

82.1
Liegende, 1922

Gips, zwei Güsse
bez. rücks. an der Plinthe: 19 Monogr. ES 22
Erbengemeinschaft Scharff

82.1.a
Gips mit gelblichem Schellacküberzug, 17,5 x 28 x 12,7 cm
bez. an der Unterseite: Nachlaß-Nr. G 34

Ausbruch an der Plinthe unterhalb des linken Fußes; Kratzer in der Oberfläche.

Werkmodell für Bronze (siehe Kat.-Nr. 82.2)

82.1.b

17 x 28,7 x 12,5 cm

bez. teilweise unleserlich: [...] S [...] 2; an der Unterseite: Nachlaß-Nr. G 35 mit Nachlaßstempel

An mehreren Stellen leichte Ausbrüche.

82.2

Liegende, 1922

Bronze, fünf Güsse bekannt

bez. rücks. am Sockel: 19 Monogr. ES 22

82.2.a

16,5 x 27,2 x 12 cm

bez. innen mit weißem Stift: Monogr. ES 1922

Zürich, Privatbesitz, Geschenk des Künstlers

Dunkel patiniert; in den Vertiefungen grünlich und grau-weiß oxydiert.

Ausst.: Hamburg 1956, Kat.-Nr. 20; Karlsruhe 1956, Kat.-Nr. 12; Düsseldorf 1957, Kat.-Nr. 14; Hannover u. a. 1962/63, Kat.-Nr. 19; Winterthur 1964, Kat.-Nr. 20

82.2.b

16,5 x 27,1 x 12,3 cm

bez. innen: Nachlaß-Nr. B 56 mit Nachlaßstempel
Erbengemeinschaft Scharff

Kriegsbedingte Brandschäden: graue, poröse Oberfläche; Plinthe hinter der linken Hand senkrecht eingerissen.

82.2.c

17,2 x 25,2 x 13,3 cm

bez. innen: Nachlaß-Nr. B 57 mit Nachlaßstempel
Erbengemeinschaft Scharff

Kriegsbedingte Brandschäden: Deformierung der Beine und des Sockels durch Hitzeinwirkung, dort ausgefranste Ränder, rechtwinkliger Riß.

82.2.d

17,5 x 27,7 x 12 cm

bez. innen: Nachlaß-Nr. B 58; mit Rotstift: XIV; eingeklebter Zettel: Württembergische Staatsgalerie Stuttgart, Inv.-Nr. Pl 72, durchgestrichen,

korrigiert: Schmid 13.12.77; Württembergischer Kunstverein Stuttgart, Listen-Nr. II, K 14
Neu-Ulm, Edwin-Scharff-Museum, Erbgemeinschaft Scharff, bis 1977 Depositum in der Staatsgalerie Stuttgart

Ausst.: Köln 1967, Kat.-Nr. 12 mit Abb. (die Abb. ist identisch mit der in Sello 1956, siehe Lit.); Neu-Ulm u. a. 1987/88, Kat.-Nr. 30, Abb. 111

Lit.: Sello 1956, S. 166, Abb. S. 71

82.2.e

Gießer: H. Schmäke Düsseldorf, Guß 1959 für das Stuttgarter Kunstkabinett Roman Norbert Ketterer

82.2.f

16,5 x 27 x 12 cm

Gießerstempel am Sockel rücks. r.: SCHMÄKE DÜSSELDORF (im Kreis um stilisierten Schmelztiegel), Guß 1977

Neu-Ulm, Edwin-Scharff-Museum, Dauerleihgabe der Erbgemeinschaft Scharff

Dunkel, matt poliert, grünlich oxydiert.

Lit.: Kat.-Slg. Neu-Ulm 1979, Kat.-Nr. 18 mit Abb.

Ein auf ihrer rechten Seite liegender weiblicher Akt, den aufrechten Oberkörper auf den rechten Arm gestützt. Obgleich die Körperformen weich ineinanderfließen, weist die Figur einen klar gegliederten Aufbau auf, der von einer samtig-glatten, lebendigen Oberfläche überzogen ist. Einerseits sind die Volumina stilisierend vereinfacht, andererseits werden sie, wie etwa an Rücken, Bauch oder Armen, sinnlich zart modelliert. Dort sind sie auch einem gewissen Realismus verpflichtet. Die *Liegende* drückt durch ihre entspannte Haltung, die Harmonie ihrer Komposition sowie die sensible Gestaltung von Körperformen und Oberfläche zugleich Sinnlichkeit und Ruhe aus.

83

Liebespaar, 1922

Relief, zwei Fassungen

83.1

Liebespaar, 1922

Gips, drei Güsse

83.1.a, b

H. 30 cm

wohl nicht erhalten, Verbleib nicht nachgewiesen

Ausst.: Berlin 1923, Kat.-Nr. 59 (Liebespaar, Relief, Skizze, 1922, Gips, H. 30 cm), Kat.-Nr. 60 (Replik von Nr. 59)

83.1.c

26,5 x 17,5 cm

Erbgemeinschaft Scharff

Posthumer Nachguß, Werkmodell für Kat.-Nr. 83.2.d

83.2

Liebespaar, 1922

Bronze, vier Güsse

bez. u. r.: Monogr. ES; u. l.: 1922

83.2.a

28 x 19 cm

bez. rücks.: Nachlaß-Nr. B 49 mit Nachlaßstempel
Erbgemeinschaft Scharff

*Dunkel poliert; starkkriegsbedingte Beschädigungen:
Polina großflächig abgeplatzt. Oberfläche grün-rot verfärbt;
1,2 cm langer Riß am rechten Rand.*

83.2.b

27,5 x 18,5 cm

bez. rücks.: Nachlaß-Nr. B 50
Erbgemeinschaft Scharff

Dunkel poliert, rötliche Verfärbung unten am linken Rand.

Ausst.: Hamburg 1976, Kat.-Nr. 62; Augsburg 1977, Kat.-Nr. 15; Neu-Ulm u. a. 1987/88, Kat.-Nr. 31, Abb. 114

83.2.c

27,3 x 18,5 cm

bez. rücks. o. r.: NACHLASS / E. SCHARFF, darunter
Nachlaß-Nr. B 204
Erbgemeinschaft Scharff

Dunkel patiniert; an einigen Stellen weißlich und grün oxydiert; rechts am unteren Rand Patina abgestoßen.

der linken Frau auf den diagonalen Bruch; Ausbrüche am linken Rand unterhalb der Mitte, an der Bruchstelle, oberhalb des linken Knies der rechten Figur und unten am rechten Reliefrand.

83.2.d

27,5 x 18,5 cm

Gießerstempel u. am l. Rand: SCHMAKE DÜSSELDORF (im Kreis um stilisierten Schmelzriegel), Guß 1977 Neu-Ulm, Edwin-Scharff-Museum, Dauerleihgabe der Erbgemeinschaft Scharff

Dunkel patiniert.

Ausst.: Hamburg u. a. 1956/57, Kat.-Nr. 21; Hannover u. a. 1962/63, Kat.-Nr. 18; Winterthur 1964, Kat.-Nr. 19

Lit.: Sello 1956, S. 166, Abb. S. 57; Kat.-Slg. Neu-Ulm 1979, Kat.-Nr. 28 mit Abb.

Dargestellt ist ein sitzendes Liebespaar, dessen Körperformen sich nur teilweise von dem Reliefgrund heben. Während große Bereiche der Figuren, wie Hals und Schultern der Frau, Teile ihres Rumpfes sowie ihr linkes Bein, vom Mann Teile der Schultern und des Rückens sowie sein linker Fuß im Grund zu verschwinden scheinen, sind andere, besonders Arme und Beine, stärker herausmodelliert. Die Figuren scheinen sich weitgehend im Raum zu verflüchtigen, ein Eindruck, der durch die großflächig-unruhigen Oberfläche des Reliefs noch gestützt wird. Auf diese Weise erhält das Werk einen spontan-lebendigen Ausdruck und eine malerische Wirkung. Die Proportionen der Figuren, besonders der stark überlänge Rumpf des Mannes, sind typisch für die im Jahre 1922 entstandenen Arbeiten (siehe Kat.-Nr. 78, 79).

Modell für Kat.-Nr. 84.3. Das Relief ist insgesamt flacher und undeutlicher modelliert als die Gips- und Bronzefassung (Kat.-Nr. 84.2, 84.3).

84.2

Zwei Frauen, 1922

Gips, 30 x 22 cm

bez. u. r.: Monogr. ES / 1922

Erbgemeinschaft Scharff

Oben Mitte Loch zum Aufhängen; Kratzer und Ausbrüche an der Oberfläche; zwei größere Ausbrüche rücks. oben.

84.3

Zwei Frauen 1922

Bronze, 30 x 22 cm

bez. u. r.: Monogr. ES / 1922

Dortmund, Museum am Ostwall; Karl Gröppel, Bochum, 1957 erworben mit Gesamtankauf der Sammlung Gröppel

Einzelne Scheuerstellen an den Figuren.

Ausst.: Berlin 1923, Kat.-Nr. 40; Zürich 1925, Kat.-Nr. 393

Lit.: Popp 1924, S. 80f., Abb. S. 74; Wolfradt 1924, Abb. S. 133; Sello 1956, S. 166, Abb. S. 66; Kat.-Slg. Dortmund o. J. [1958], Kat.-Nr. 157; Kat.-Slg. Dortmund 1984, S. 220 mit Abb.

Diese Arbeit ist das erste Relief des Künstlers, das in einer eher realistischen Formensprache gehalten ist. Zwei weibliche Aktfiguren stehen auf einer Grundfläche, die lediglich durch einen horizontalen Grat angedeutet ist. Beide Frauengestalten erheben sich zart und sorgfältig modelliert als Basrelief aus dem glatten Grund. Ihre schwellenden Formen sind sehr fein herausgearbeitet, wobei der Künstler besonderen Wert auf klare Konturierung legte. Obgleich die Details durchgängig eine regelrecht realistische Ausformung erfahren haben, sind die Proportionen mit den breiten Hüften und Schultern, den kleinen Köpfen und den fast winzigen Händen und Füßen im Sinne musikalischer Harmonie stilisiert. In ihrer Schlichtheit strahlt die Darstellung idealisierte, klassische Schönheit aus.

84

Zwei Frauen, um 1922

Relief, drei Fassungen

84.1

Zwei Frauen, um 1922

Terrakotta, 28 x 20 cm

Erbgemeinschaft Scharff

Kriegsbedingte Beschädigungen: beide oberen Becken abgebrochen; im unteren Bereich Relief zweimal gebrochen und wieder zusammengeklebt; diagonaler Bruch vom linken Rand in Gesäßhöhe der linken Frau bis zur Unterkante links der Mitte; leicht nach oben gebogener Bruch in Oberschenkelhöhe der Figuren, trifft links von den Beinen

Abb. 77

Parze, 1921–23

Gips, H. ca. 140 cm

nicht erhalten; überliefert durch Abb. (siehe Lit.) und Fotografien im Nachlaß

Ausst.: Berlin 1923, Kat.-Nr. 3; München 1926, Kat.-Nr. 2325

Lit.: Wolfrodt 1924, S. 132f. Abb. S. 130

Modell für Kat.-Nr. 106 (siehe dortigen Text)

86

Abb. 79

Badende, 1923

Relief, Marmor, 22 x 39 cm

verschollen; überliefert durch Abb. (siehe Lit.)

Ausst.: Zürich 1925, Kat.-Nr. 399

Lit.: Wolfrodt 1924, Abb. S. 134

Anhand der erhaltenen Abbildung (siehe Lit.) ergibt sich folgende Darstellung: Gezeigt ist ein üppiger weiblichen Akt, der nach links in eine mit einem Tuch drapierten und mit einem Schaumbad gefüllten Badewanne steigt. Nach rechts hin wird die Szene von einem Stuhl, nach unten hin durch eine Art den Fußboden markierendes Gesims begrenzt. Durch das schmale Hochformat wird die Intimität der Darstellung unterstützt. Die Figur, bei der es sich nach freundlicher Angabe von Frau Tetta Hirschfeld-Scharff, Zürich, um die Frau des Künstlers handelt, ist bis zur Taille in von vorn gegeben. Der vorgebeugte Oberkörper ist ins Profil gedreht und mit der linken Hand scheint sie die Temperatur des Wassers zu prüfen. Scharff hat die lebendige Szene sorgfältig als Flachrelief ausgeführt. Die glatte Oberfläche läßt eine feine Modellierung zu, die die Realistik der Darstellung noch verstärkt. Die abgerundeten Ecken, der gebogene obere Rand und die unregelmäßig geformte rechte Kante vermitteln den Eindruck, als sei das Relief an diesen Stellen zufällig abgebrochen. Besonders stark wirkt dieser Eindruck unten rechts, dort, wo der rechte Rand den geschwungenen Stuhl halb überschneidet. Somit vermittelt das Werk den Eindruck, als wäre es eine

zufällig wiedergefundene Arbeit aus früherer Zeit (vgl. Kat.-Nr. 10, 17), wobei allerdings die Fragmentierung formal der Momenthaftigkeit der dargestellten Szene entspricht.

87

Abb. 80

Badende (Sitzende), um 1923

zwei Fassungen

87.1

Badende (Sitzende), um 1923

rotbraune Terrakotta, grau getönt, 12,7 x 16,2 x 8,3 cm

bez. vorn an der Plinthe: Monogr. ES; an der Unterseite: Nachlaß-Nr. T 4 mit Nachlaßstempel Neu-Ulm, Edwin-Scharff-Museum, Leihgabe der Erbgemeinschaft Scharff, seit 1991 Zürich, Erbgemeinschaft Scharff

Senkrechte Beschädigung zwischen linkem Arm und Rücken.

Ausst.: Hamburg 1976, Kat.-Nr. 76, Augsburg 1977, Kat.-Nr. 66; Neu-Ulm u. a. 1987/88, Kat.-Nr. 33, Abb. 116

Lit.: Kat.-Slg. Neu-Ulm 1979, Kat.-Nr. 33 mit Abb.

Entwurf für Kat.-Nr. 88 (siehe dortigen Text)

87.2

Badende (Sitzende), um 1923

Bronze

Nach Angabe von Frau Tetta Hirschfeld-Scharff, Zürich (1991): 1964 an Privatbesitz in Paris verkauft

Badende (Sitzende Frau, Sitzende). 1923

Marmor, 31,5 x 39 x 33 cm

bez. an der Unterseite mit schwarzer Farbe: Edwin / Scharff 1923

Kunsthaus Zürich, Depositum aus Privatbesitz

Ausst.: Berlin 1924, Frühjahrs-Ausst., Kat.-Nr. 384; Zürich 1925, Kat.-Nr. 397; Hannover u. a. 1962/63, Kat.-Nr. 10; Winterthur 1964, Kat.-Nr. 10; Köln 1967, Kat.-Nr. 6 (dat. um 1917); Neu-Ulm u. a. 1987/88, Kat.-Nr. 34, Abb. 115

Lit.: Deutsche Kunst und Dekoration 1924, Abb. S. 135; Jürgens-Lendrum 1991, S. 88, 97, Anm. 14

Auf einer bossiert belassenen, blockartig hohen Marmorplinthe sitzt ein weiblicher Akt mit ausgestrecktem linkem Bein, dessen Unterschenkel in dem Block, wie unter einer Wasseroberfläche, zu verschwinden scheint. Das rechte Bein dagegen ist angewinkelt, mit der rechten Hand stützt sich die Figur seitlich ab, während die linke wie in einem Waschgestus zum rechten Fuß geführt ist. Der Kopf ist geneigt, so daß sich der Blick, obgleich das Gesicht nicht ausgebildet ist, auf die Waschtätigkeit zu konzentrieren scheint. Wie alle Marmorarbeiten Scharffs weist auch diese einen geschlossenen Kontur auf, wobei die Körperformen teilweise in den Block übergehen. Die schwellenden Volumina zeigen eine zart modellierte, glatte Oberfläche. Das ineinanderfließen der Formen, die lediglich sparsam akzentuierende Gliederung der Körperteile, das Spiel von Licht und Schatten auf der Oberfläche erinnern nicht nur an Werke Rodins, wie etwa an die *Niobe* (Toledo, USA, The Toledo Museum of Art). Als denkbare Anregung für diesen, dem Impressionismus verpflichteten Stil mögen auch Arbeiten von Medardo Rosso gelten.

Ein die Skulptur vorbereitender Bozzetto ist erhalten (Kat.-Nr. 87). Der dargestellte weibliche Akt ist zwar in grundsätzlich gleicher Haltung, jedoch in Seitenverkehrung wiedergegeben. Im Unterschied zur Endfassung sitzt hier die Figur auf einer flachen, abgeschrägten Plinthe, und die rechte Beinpartie ist bis zur Fußspitze hin ausgebildet. Insgesamt wirkt das Terrakotta-Modell schlanker und graziler als der Marmor, was auf das weiche Material zurückzuführen ist, das dem Künstler völlig andere Darstellungsmöglichkeiten

eröffnet als der harte, schwer zu bearbeitende Marmor; wird die Figur doch bei einem Werk aus Terrakotta von innen nach außen aufgebaut und modelliert, während eine Steinskulptur in umgekehrter Weise von außen nach innen aus dem Block geschlagen wird.

Weibliche Figur (Stehende Frau), um 1923

Gips, gelblich-rosa getönt, 30 x 12 x 10 cm

bez. rücks. an der Stütze: Monogr. ES

Erbengemeinschaft Scharff

Starke, kriegsbedingte Beschädigungen: rechte Fuß und Bereich unterhalb der linken Wade fehlen; abgebrochener Kopf wieder angeklebt.

Modell für Kat.-Nr. 90 (siehe dortigen Text)

Weibliche Figur (Stehende Frau), 1923

Carrara-Marmor, 48,5 x 27,5 x 22 cm

Neu-Ulm, Edwin-Scharff-Museum, Leihgabe aus Privatbesitz

Ausst.: Berlin 1923, Kat.-Nr. 8; Zürich 1925, Kat.-Nr. 394; Neu-Ulm u. a. 1987/88, Kat.-Nr. 35, Abb. 117

Lit.: Wolfrodt 1923, S. 189; Kat.-Slg. Neu-Ulm 1979, Kat.-Nr. 29 mit Abb.

Aus einem Marmorblock ist bis in Gesäß-, bzw. Oberschenkelhöhe ein stehender weiblicher Akt herausgearbeitet, wobei der rechte Unterschenkel in nahezu waagerechter Position vor das linke Bein geführt ist. Die Volumina der blockhaften Figur scheinen miteinander zu verschmelzen. Der durch die samtig-glatte Oberfläche bedingte Eindruck von weicher Haut wird durch den Kontrast zu dem roh behauenen Sockel noch betont (vgl. etwa Kat.-Nr. 82, 88). Diese Arbeit ist in ihrer unvollendet wirkenden Gestaltungsweise sicherlich besonders von Michelangelo angeregt worden, weist doch der *Vierte Sklave* aus den Boboli-Gärten (Florenz, Accademia) eine ähnlich gestaltete Beinpartie auf: Auf dessen gestrecktem linken Bein, das nur bis in Wadenhöhe sichtbar ist, ruht ebenfalls die Haupt-

Mutter und Kind [Mutter mit Kind], 1923

last des Körpers, während das rechte Bein angewinkelt und der rechte Unterschenkel waagrecht vor das linke Knie geführt ist. Sogar die abwärts gerichtete rechte Fußspitze ist beiden gemeinsam. Bei Michelangelos *Skaven* ist jedoch nur die Vorderseite der Figur gestaltet, wogegen Scharffs *Weibliche Figur* bis auf die Beine vollplastisch ausgeführt ist. Trotz dieser Darstellungsweise ist Scharffs Werk nicht als unvollendet zu bezeichnen, denn der Künstler setzte ganz bewußt den Gegensatz zwischen vollplastischem Körper und bossiertem Block zur Steigerung der kompositorischen Spannung ein.

Das Modell (Kat.-Nr. 89) weist folgende Unterschiede zur Marmorfassung auf: Der Kopf ist im Gegensatz zum Marmor leicht nach rechts geneigt. Diese Haltung ist jedoch später zugunsten größerer Ruhe aufgegeben worden. Die Frisur bildet einen nach hinten ausladenden Knoten, der in der Endfassung durch eine den Nacken rahmende Lockenpartie ergänzt wurde. Sie ist vermutlich aus technischen Gründen hinzugefügt worden, da beim Herausschlagen einer Frisur, wie sie das Gipsmodell trägt, aus Stein besteht leicht die Gefahr, daß das Material bricht. Auch der im Abstand zum Körper modellierte linke Arm wird aus diesem Grunde in der Marmorfassung in einem Stück mit dem Körper gearbeitet worden sein. Die Beinestümpfe des Modells sind vollplastisch ausgearbeitet. Der rechte Unterschenkel ist nicht, wie in der Marmorfassung, waagrecht, in Parallele zum Körper, vor das linke Bein gelegt, sondern wird leicht nach hinten geführt. An der Rückseite wird die Figur bis in Gesäßhöhe von einem länglichen, viereckigen Sockel mit konkaven Seitenflächen gestützt. Dem konvexen Verlauf der Rückseite folgt später die rückwärtige Fläche des Marmorsockels. Insgesamt weist das Modell einen schlankeren, gestreckteren Körperbau als die Marmorarbeit auf (vgl. Kat.-Nr. 88).

Relief, Bronze, zwei Güsse

bez. u. r.: 1923 Monogr. ES

Gießer: H. Noack, Berlin-Friedenau

91.a

70 x 56 x 4,5 cm

Nachlaß-Nr. B 44

Neu-Ulm, Edwin-Scharff-Museum, Depositum der Bayerischen Landesstiftung, 1978 von der Erbergemeinschaft Scharff erworben, 1957 bis 1977 Depositum in der Staatsgalerie Stuttgart

Polino durch kriegsbedingten Brand an vielen Stellen abgeplatzt, darunterliegende Bronze dabei rot verätzt.

Ausst.: Berlin 1924, Frühjahrs-Ausst., Kat.-Nr. 385 (Mutter mit Kind); Zürich 1925, Kat.-Nr. 395; München 1926, Kat.-Nr. 2327 (Mutter und Kind); Hamburg u. a. 1956/57, Kat.-Nr. 26 (dat. 1925 [undeutlich]; Hannover u. a. 1962/63, Kat.-Nr. 22 (Mutter mit Kind, 1925); Winterthur 1964, Kat.-Nr. 24; Neu-Ulm u. a. 1987/88, Kat.-Nr. 37, Abb. 83

Lit.: Wolfradt 1924, Abb. S. 132 (Mutter und Kind); Appel 1946, S. 5; Sello 1956, S. 166, Abb. S. 60 (Mutter mit Kind, 1925); Kat.-Slg. Neu-Ulm 1979, Kat.-Nr. 43 mit Abb. (Mutter mit Kind, 1925)

91.b

70 x 55,5 x 4,5 cm

bez. rücks. o.: Edwin Scharff / Berlin 1923; l. dahinter: 9055 (?); o. l.: Aufkleber: Nachlaß-Nr. B 45 mit Nachlaßstempel; Mitte r. Aufkleber: Kiste 47 Neu-Ulm, Edwin-Scharff-Museum, Leihgabe der Erbergemeinschaft Scharff

Auf einem rechteckigen, gestuften Sockel sitzt einen weiblichen Halbakt im Dreiviertelprofil nach rechts und stillt einen Knaben. Da im Jahre 1922 Edwin Scharffs Sohn geboren wurde, ist es wahrscheinlich, daß die Darstellung von den häuslichen Erfahrungen des Künstlers angeregt wurde. Doch hat er die Darstellung der Mutter durch das Weglassen der Gesichtszüge so verallgemeinert, daß die Gruppe auch als Madonna mit Christuskind interpretiert werden könnte. Diese Deutung liegt insofern nahe, als Scharff, besonders in seinem zeichnerischen Werk, immer wieder religiöse Themen, insbesondere das der Maria mit Kind, dargestellt hat. Das Basrelief wird insgesamt

von einer glatten, samtig-matten Oberfläche überzogen. Bei der Modellierung legte der Künstler, trotz aller Stilisierung, großen Wert auf eine naturnahe Angabe der Details, wie etwa der Rockfalten, des rechten Knies der Mutter oder einer feinen, nahezu illusionistischen Körpermodellierung, wie an ihrem rechten Arm oder an den Beinen des Kindes. Durch die Wahl einer klaren, zurückhaltenden Formensprache betonte Scharff die Ruhe und innere Harmonie des Sujets. Zum Titel sei gesagt, daß in den zeitgenössischen Veröffentlichungen der Titel *Mutter und Kind* überwiegt. Er befindet sich auch, geschrieben von der Hand des Künstlers, auf der Rückseite einer zeitgenössischen Fotografie im Nachlaß. Daher wird ihm hier der Vorzug gegeben.

92 Abb. 85
Liegende Figur (Kauernde), um 1923

rötliche Terrakotta, 7,4 x 17,2 x 12,2 cm
 bez. an der Unterseite: Nachlaß-Nr. T 39 mit 3
 Nachlaßstempeln
 Erbgemeinschaft Scharff
Der rechte Fuß ist abgebrochen.

Eine gedrungene Gestalt liegt in Seitenlage nach links direkt auf der Stellfläche auf. Dabei ist das rechte Bein, wie Halt suchend, gestreckt, während das fast einen rechten Winkel beschreibende linke an den Rumpf gezogen ist. Der Oberkörper ruht zum einen auf dem stark angewinkelten linken Arm, zum anderen stützt er sich auf den vor die Brust hinabgeführten rechten. Dessen Unterarm liegt vollständig auf dem Grund auf, wobei die rechte Hand wie angespannt aufwärts gerichtet ist. Diese Haltung sowie der gesenkte Kopf vermitteln den Eindruck, als könne die Figur Oberkörper und Kopf nur mühsam aufrecht halten. So liegt der Schluß nahe, daß mit der Plastik eine gestürzte oder im Krieg (?) verwundete Gestalt gemeint sein könnte, dargestellt in dem dramatischen Moment des sich mit letzter Kraft Hochhaltens, bevor sie völlig zu Boden sinkt. Ihr Geschlecht ist nicht eindeutig als männlich oder weiblich zu bestimmen. Die für Scharffs Frauendarstellungen typischen gedrungene, schwellenden Volumina und die

mögliche Andeutung von in den Nacken fallendem, langem Haar sprechen für ein Frauenbild. Diese Ansicht wird durch die Bezeichnung *Kauernde* in der Nachlaßliste unterstützt. Doch erfaßt diese Benennung meines Erachtens nicht die volle Aussage des Werkes. Da die Haltung starke Gemeinsamkeiten mit der des *Sterbenden Galliers* (Rom, Kapitolisches Museum) aufweist, – beide Körper sind seitlich ausgerichtet, das eine Bein ist jeweils fast gestreckt, während das andere liegend angewinkelt ist, ein Arm ist jeweils nahezu rechtwinklig vor den Körper geführt, beide Häupter sind hinabgesunken – liegt die Interpretation der Scharffschen Figur als einer verwundeten oder sterbenden in der Tat nahe. Zudem handelt es sich, nach Angabe der Erben des Künstlers, bei dem Werk um einen vor 1933 in Berlin entstandenen Entwurf zu einem Denkmal für die Gefallenen des Ersten Weltkrieges. Daß in Zusammenhang mit einem solchen Mal eine Frau dargestellt sein kann, ist nicht so ungewöhnlich, hatte doch Wilhelm Lehmbruck bei der Vorbereitung zu seinem *Gestürzten*, 1915/16, ebenfalls zunächst die Gestaltung einer Frau in Erwägung gezogen. Sollte es sich bei der *Liegenden Figur* tatsächlich um einen Entwurf für ein Denkmal handeln – und diese These wird durch eine Fotografie im Nachlaß, die das Werk auf einem gestuften Sockel zeigt, gestützt –, so ist sie wohl als Darstellung der zivilen Kriegesopfer gemeint. Ein solches Ehrenmal von Scharff ist jedoch nicht zur Ausführung gelangt.

Vergleicht man die Skizze unter formalen Gesichtspunkten mit anderen Arbeiten des Künstlers aus den zwanziger Jahren, so steht sie von den Proportionen her der *Badenden*, 1923 (Kat.-Nr. 87), besonders nahe, könnte also ebenfalls um diese Zeit entstanden sein. Die nicht sehr prägnante, skizzenhafte Modellierung läßt aber auch eine spätere Datierung zu.

Kruzifix, um 1923

Eichenholz, H. ca. 60 cm

nicht erhalten, 1943 in der Düsseldorfer Wohnung des Künstlers verbrannt; überliefert durch Fotografien im Nachlaß

An einem schlichten, roh geschnitzten, hohen Kreuz hängt der Leichnam Christi, wobei

der kräftige Rumpf schwer an den muskulösen Armen zu lasten scheint und das Haupt nach rechts hinabgesunken ist. Die gekreuzten Füße scheinen von zwei Nägeln am Kreuz gehalten zu werden. Das Lententuch ist nur mit wenigen, die Körperformen umspielenden Faltschwüngen angedeutet. Auffällig sind die Proportionen der Figur, die sich, ausgehend von den kleinen Füßen, nach oben hin vergrößert. Im Gegensatz zu den außergewöhnlich kurzen Beinen sind die Arme überlängelt und bilden zusammen mit dem sich trapezförmig erweiternden Brustkorb Stütze und Rahmung des gesenkten Hauptes. Sowohl die Haltung als auch die Modellierung von Armen, Brust und Kopf erinnern an die des Corpus Christi in der Kreuzigung des Isenheimer Altars, die Scharff 1907 kopiert hatte. Auf dem gewölbten Sockel, der mit seiner wie steinig wirkenden Oberfläche Golgatha darstellt, sitzen drei männliche Aktfiguren in gebeugter Haltung, zwei rechts und links vor dem Kreuz und eine dahinter. Der bildmäßig rechte und der rückwärtige Akt sind eher passiv wiedergegeben, wobei die Haltung der rechten Figur mit den verschränkten, auf das rechte Knie gestützt Armen an die des *Sitzenden Jünglings* von Wilhelm Lehmbruck (Duisburg, Wilhelm-Lehmbruck-Museum) erinnert. Der rückseitige Akt sitzt mit angewinkelt gegrätschten Beinen, den linken Arm am Körper hinabgeführt, den rechten angewinkelt auf den Rücken gelegt. Dagegen ist der links vor dem Kreuz befindliche in einer Handlung begriffen und könnte als einziger auf die in der Bibel genannten Kriegsknechte verweisen, die um Christi Rock würfelten. Da die Figuren in ihrer gebeugten Haltung wie Trauernde wirken, sind sie von Erwin Treu (Kat.-Slg. Neu-Ulm 1979, Kat.-Nr. 31: "Christus am Kreuz, darunter drei Trauernde") auch als solche interpretiert worden. Diese Deutung

trifft nach Aussage von Sohn und Tochter des Künstlers jedoch nicht zu. Hätte Scharff Trauernde unter dem Kreuz darstellen wollen, so hätte er sich bei der Wahl der Figuren an die in der Bibel (Evangelium des Johannes, 19, 25-26) angegebenen Gestalten wie etwa Johannes, Maria, deren Schwester Maria, die Frau Cleophas und Maria-Magdalena gehalten.

Tatsächlich bezieht sich diese Szene auf die Wächter, die in Matth. 27,36: "... und sie saßen allda und bewachten ihn" genannt sind. Die Tatsache, daß Scharff dem Gekreuzigten lediglich Kriegsknechte als Assistenzfiguren beigab, ist ungewöhnlich. Diese Auswahl kennt meines Erachtens in der Kunstgeschichte keinen Vorläufer und kennzeichnet somit eine individuelle Interpretation des Themas. Die Beschränkung auf diese Dualität läßt sich folgendermaßen deuten: Die Kriegsknechte stehen, schon aufgrund ihrer allgemein gehaltenen formalen Ausführung, für das sündige Menschengeschlecht. Daß mit den Aktfiguren Sünder gemeint sind, wird auch durch die Tatsache, daß sie dem Boden, also dem irdischen, verhaftet und von Christus abgewandt sind, unterstützt. Ihnen ist der Heiland, der für sie litt und sie durch seinen Tod erlöste, gegenübergestellt. Christi Einsamkeit, in der er die Passion und den Tod erleiden mußte, wird so besonders augenfällig. Insgesamt stellt das Werk in konzentrierter, eindringlicher Form die christliche Heilsverkündung dar.

Stärker noch als in der Bronzefassung (Kat.-Nr. 97) weisen die Figuren in dieser Fassung eine kontrastreiche Formensprache auf, die die Betonung der Muskelpartien besonders der Arme mit stereometrisch stilisierten, spannungsvoll gegeneinander gesetzten Volumina verbindet. Die Ausgestaltung wird nicht nur dem harten Material, Eichenholz, gerecht, sie führt auch zu einer Verdichtung der Aussage. Die Intensität des Ausdrucks rückt das Werk in den Bereich des Expressionismus.

Corpus Christi, um 1923

Gips, drei Güsse

94.a

Gips mit Schellacküberzug, Draht, 26,7 x 34,6 x 8,7 cm

bez. am Gesäß: Nachlaß-Nr. G 50 mit Nachlaßstempel

Erbengemeinschaft Scharff

Starke, kriegsbedingte Beschädigungen: rechter Ober- und halber Unterarm sowie die Unterschenkel fehlen; dort Eisendraht sichtbar; insgesamt Beschädigungen der Oberfläche; Loch für Halterung rücks. oben.

Modell für Kat.-Nr. 95 (siehe dortigen Text)

94.b

Gips mit Schellacküberzug, Draht, 29 x 31,8 x 8,7 cm

bez. am Gesäß: Monogr. ES, Nachlaß-Nr. G 49 mit Nachlaßstempel

Erbengemeinschaft Scharff

Rechte Hand fehlt; linker Arm ist in Schulterhöhe abgebrochen und wieder angeklebt; mehrere Abschürfungen der Oberfläche, besonders über dem linken Auge, am rechten Unterarm, an beiden Beinen und rücks. am rechten Oberarm.

Wohl Werkmodell für die Christus-Figur auf dem Grabmal Franz Xaver Scharffs (Kat.-Nr. 287; siehe Kat.-Nr. 288)

94.c

Gips, Draht, 30,4 x 29,7 x 9,4 cm

Nachlaß-Nr. G 48

Erbengemeinschaft Scharff

Werkmodell für die Christus-Figur auf dem Grabmal Edwin Scharffs (Kat.-Nr. 288)

Kreuzigung, um 1923

Gips, H. ca. 60 cm

nicht erhalten; überliefert durch Fotografien im Nachlaß

Anders als in der Holzfassung (Kat.-Nr. 93) ist dieses Werk auf vier Füße gestellt, die sich in Längsrichtung unter die Standfläche des Sockels befinden. Der Sockel stimmt mit dem des Holzkruzifixes überein. Er könnte das Werkmodell für Holz (ohne Füße) und Bronze sein (siehe Kat.-Nr. 96.II), dem dann jeweils ein anderes Kreuz aufgesetzt wurde. Das Gabelkreuz erinnert ein wenig an das im Jahre 1304 entstandene Kreuz in St. Maria im Kapitol, Köln - Bei dieser Kreuzesform handelt es sich um eine Sonderform der sogenannten Baumkreuze, die um 1300 besonders im Rheinland verbreitet war (Lexikon der Kunst 1971, S. 726, Stichwort: Kreuz). - Die Strukturierung der Holzbalken assoziiert unbearbeitetes Palmenholz, wird also zum Symbol des Lebensbaumes. Der an den Seitenrändern vorgebogene Titulus erfüllt auch ohne die Beschriftung *INRI* seinen Zweck. Der Corpus entspricht dem der Holzfassung bis auf die Fußhaltung, denn der linke Fuß ist hier so vor den rechten gelegt, daß beide Füße mit einem Nagel gehalten werden können (Dreinageltypus). Die Christusfigur scheint im Verhältnis zu den Kriegsknechten größer zu sein als in der hölzernen Gruppe, - da sie, bedingt durch den kürzeren Kreuzesstamm, tiefer hängt - und zieht auf diese Weise das Hauptaugenmerk des Betrachters auf sich. Zudem führt die so entstandene unmittelbare Konfrontation der Soldaten mit dem Leichnam Christi zur Erhöhung der Spannung und zur Konzentration der Aussage.

96 Abb. 89

Kreuzigung, um 1923

Gips, H. ca. 60 cm, zwei Fassungen
Originalzustand überliefert durch Fotografien im
Nachlaß

96.I.a Corpus Christi mit Nimbus, um 1923 (?)

Gips, 30 x 9,6 cm
Erbengemeinschaft Scharff

Werkmodell für die Christus-Figuren der Kreuzigungsgruppe (Kat.-Nr. 97) sowie der auf den Gräbern von Emma Scharff (Kat.-Nr. 289) und Ilona Scharff (Kat.-Nr. 290); siehe auch Kat.-Nr. 288.

96.I.b Kruzifix, 1947

nur fragmentarisch erhalten
Erbengemeinschaft Scharff

Corpus Christi am Kreuz, Werkmodell für Bronze;
zur Datierung siehe Kat.-Nr. 96.I.a

96.I Sockel, 1923

Gips mit Schellacküberzug, 20 x 28,2 x 25 cm
bez. rücks. u.: 19 ES [...]; an der Unterseite: Nachlaß-Nr. G. 129
Erbengemeinschaft Scharff

Kreuz oberhalb der stützenden Keile abgebrochen; Kopf und Hals der (vom Betrachter aus gesehen) rechten vorderen Figur fehlen; Ausbruch unten am vorderen rechten Flächen; leichte Beschädigungen der Oberfläche.

97 Abb. 90 Kreuzigung (Kreuzigungsgruppe), 1923

Bronze
Da das Werk erst 1947 seine endgültige Form erhielt, siehe *Kreuzigung (Kreuzigungsgruppe)*, 1923/1947 (Kat.-Nr. 234).

98 Abb. 91 Liebespaar, um 1923/24

Terrakotta, 19 x 11 x 11,2 cm
bez. l. am Sockel: Monogr. ES; an der Unterseite: Nachlaß-Nr. T 13 mit 2 Nachlaßstempeln Erbengemeinschaft Scharff

Kriegsbedingte Beschädigungen: Kopf und rechter Fuß der Frau und linker Fuß des Mannes fehlen; Rücken der Frau dunkel verfarbt; am Sockel ist rücks. die linke untere Ecke abgebrochen.

Die plastische Skizze zeigt ein sich liebendes Paar, wobei die männliche Figur auf einem schmalen, eckigen Sockel sitzt und seine ihm zugewandte Partnerin auf seinem Schoß. Die Plastik verkörpert eine erste Ideennotiz, in der lediglich die Haltung der Gruppe sowie die Komposition in großen Zügen festgehalten ist. Das Werk gehört in den Kreis der Liebespaardarstellungen, die Edwin Scharff in der ersten Hälfte der zwanziger Jahre schuf und die die Marmorgruppe *Pastorale* (Kat.-Nr. 203) vorbereiteten. Aufgrund der Skizzenhaftigkeit ist die genaue Entstehungszeit nicht zu ermitteln. Bedenkt man aber, daß die Figur des Mannes in Bezug auf die Haltung und Form des zurückgelehnten Oberkörpers, der Haltung des linken Beines sowie der Modellierung von Rücken und Gesäß durchaus Gemeinsamkeiten mit dem *Sitzenden Mann*, 1924 (Kat.-Nr. 101), aufweist, die Gruppe jedoch insgesamt gerundete Volumina, wie sie für 1923 entstandene Arbeiten (siehe Kat.-Nr. 88, 90, 92) typisch sind, zeigt, so liegt der Schluß nahe, daß das Liebespaar auch im Jahr zuvor entstanden sein könnte.

99 Abb. 92 Sitzende, um 1924

gelbliche Terrakotta, 18 x 18,6 x 11 cm
bez. an der Unterseite: Nachlaß-Nr T 15 mit Nachlaßstempel
Erbengemeinschaft Scharff

Riß an der linken Schulter.

Dargestellt ist ein weiblicher Akt, der in halb liegender, halb sitzender Haltung auf einer hohen,

rechteckigen, an der Hauptschauseite geteilten Plinthe ruht. In dieser Figur hat Scharff zum einen körperliche Bewegung und Spannung zur Darstellung gebracht, zum anderen thematisiert er das damit verbundene Problem der Balance, denn in der Haltung des Torsos ist ein Moment aus einem Bewegungsablauf fixiert. Die skizzenhaft-spontane Modellierung unterstützt diese Wirkung. Da der Bozzetto in Bezug auf Proportionen und Sockelhöhe der *Skizze für eine Parze*, 1924 (Kat.-Nr. 103), besonders nahe steht, ist er vermutlich in den Zeitraum um 1924 zu datieren.

100
Liebespaar, 1924

rötliche Terrakotta, 19,3 x 14,6 x 13 cm
bez. rücks. l. am Sockel: Monogr. ES / 1924
Erbengemeinschaft Scharff

Kriegsbedingte Beschädigungen: großer Ausbruch vorn am Sockel, der bis in Höhe des linken Knöchels der Frau reicht; Ausbruch an der linken Gesäßhälfte des Mannes.

Ein sich küssendes Liebespaar sitzt auf einem Sockel mit abgerundeter Grundfläche. Die Entstehung der Plastik ist wohl von Auguste Rodins 1886 entstandener Skulptur *Der Kuss* (Marmor, Musée Rodin, Paris) angeregt worden. Gemeinsamkeiten in den Körperhaltungen lassen sich besonders in der Umarmung der Frau, der Oberkörperhaltung des Mannes mit dem vorgeführten rechten Arm, der bei Scharff jedoch nicht wie bei Rodin auf der linken Hüfte der Frau, sondern auf deren rechten Oberschenkel ruht, sowie in der Haltung der Köpfe erkennen. Doch ist die Haltung des Paares bei Scharff stärker stilisiert als bei Rodin und auf die Vorderansicht, als Hauptschauseite, hin ausgerichtet. Bei Rodins Gruppe wirken die Körper hingebungsvoll entspannt; in ihnen drückt sich innige Liebe aus. Bei Scharff dagegen sind die Körper stark angespannt und drücken eher erotische Spannung aus. Eine Fotografie von der Hand des Künstlers (im Nachlaß), aufgenommen in seinem Atelier, zeigt die Gruppe auf einem würfelförmigen Gipssockel. Möglicherweise ist die Plastik in Zusammenhang mit den Entwurfsarbeiten

zu der Marmorgruppe *Pastorale* (Kat.-Nr. 203) entstanden.

101
Sitzender Mann, 1924

rötliche Terrakotta, 19 x 16,5 x 12,7 cm
bez. am Sockel: 1924 Monogr. ES; an der Unterseite: Nachlaß-Nr. T 8 mit 2 Nachlaßstempeln
Erbengemeinschaft Scharff

Während des Zweiten Weltkrieges stark beschädigt: die Frau und die rechte Seite des Mannes fehlen.

Bei dem Werk handelt es sich wohl um das Fragment eines Liebespaares, das in ähnlicher Haltung dargestellt war wie die erhaltene Gruppe (Kat.-Nr. 102).

102
Liebespaar, um 1924

rötliche Terrakotta, 22 x 18,5 x 22,2 cm
bez. an der Unterseite: Nachlaß-Nr. T 35 mit Nachlaßstempel
Erbengemeinschaft Scharff

Kriegsbedingte Beschädigungen: rechte Fußspitze des Mannes abgebrochen. Ausbrüche an der linken Hand der Frau und am linken Armstumpf des Mannes.

Bei dem Werk handelt es sich wohl um eine Skizze zu einem nicht ausgeführten Liebespaar, die eventuell im Umkreis der Entwürfe für die Marmorgruppe *Pastorale* (Kat.-Nr. 203) entstand. In Analogie zu dem Fragment eines *Liebespaares* (Kat.-Nr. 101) ist auch dieses Paar wohl in die Zeit um 1924 zu datieren.

Abb. 94

Abb. 95

Skizze für eine Parze, 1924

rötlich-graue Terrakotta, 22,5 x 12,5 x 18,2 cm
bez. rücks. am Sockel: 1924 Monogr. ES; an der Unterseite: Nachlaß-Nr. T 1
Neu-Ulm, Edwin-Scharff-Museum, Leihgabe der Erbgemeinschaft Scharff, seit 1991 Zürich, Erbgemeinschaft Scharff

Senkrechte Gußnähte erkennbar. Da die Oberfläche wie modelliert wirkt, stellt sich die Frage, ob es sich bei dem Werk um eine gegossene Terrakotta handelt oder ob die Nähte von einem Gipsabguß von dem noch feuchten Tonmodell herrühren. Da Scharff schon früher (1918) gegossene Terrakotten (Kat.-Nr. 33.1. 39, 41) gefertigt hatte, ist es wahrscheinlich, daß es sich auch bei dieser Arbeit um eine solche handelt.

Ausst.: München 1926. Kat.-Nr. 2326; Hamburg 1976. Kat.-Nr. 68; Augsburg 1977. Kat.-Nr. 58; Neu-Ulm u. a. 1987/88. Kat.-Nr. 40. Abb. 118

Lit.: Scharff u. a. 1976. Abb. 26; Kat.-Slg. Neu-Ulm 1979. Kat.-Nr. 32 mit Abb.; Kat.-Ausst. Cloppenburg 1985. S. 50

Entwurf für Kat.-Nr. 106 (siehe dortigen Text)

104

Abb. 97

Sitzende, um 1924

rötliche Terrakotta, 15,2 x 10,6 x 12,4 cm
bez. rücks. am Sockel: Monogr. ES; an der Unterseite: Nachlaß-Nr. T 11 mit Nachlaßstempel Erbgemeinschaft Scharff

Entwurf für Kat.-Nr. 106 (siehe dortigen Text)

105

Abb. 98

Sitzende Frau, 1924

rötliche Terrakotta, grau-weiß getönt, 38,5 x 18,5 x 29 cm
bez. rücks. am Sitz: 1924 Monogr. ES; an der Unterseite: Nachlaß-Nr. T 44 mit Nachlaßstempel; alter Zettel mit Nr. 834 von innen festgeklebt
Neu-Ulm, Edwin-Scharff-Museum, Leihgabe der Erbgemeinschaft Scharff

Am Sockel großer Ausbruch an Ecke hinten rechts.

Lit.: Deutsche Kunst und Dekoration 1927. Abb. S. 434; Kat.-Slg. Neu-Ulm 1979. Kat.-Nr. 34 mit Abb.

Entwurf für Kat.-Nr. 106 (siehe dortigen Text)

106

Abb. 99

Parze, 1922–1925

Marmor, 136 x 80 x 93 cm
bez. l. am Sockel: Monogr. ES
Neu-Ulm, Edwin-Scharff-Museum, Depositum der Bayerischen Landesstiftung, 1978 erworben von der Erbgemeinschaft Scharff, 1957 bis 1977 Depositum in der Staatsgalerie Stuttgart

Großflächige, restaurierte Beschädigung am Hinterkopf, restaurierter Ausbruch aus der Oberfläche des Sockels an der linken Ferse; Abplatzung an der linken Fußspitze.

Ausst.: Berlin 1925. Kat.-Nr. 321 mit Abb. (Parze); Dresden 1926. Kat.-Nr. 942 mit Abb. (Parze); Düsseldorf 1934. o. S., Raum 13; Neu-Ulm u. a. 1987/88. Kat.-Nr. 41. Abb. 86

Lit.: Deutsche Kunst und Dekoration 1925. Abb. S. 282; Kat.-Slg. Berlin 1929. S. 220; Appel 1946. S. 5; Sello 1956. S. 166. Abb. S. 72; Kat.-Slg. Neu-Ulm 1979. Kat.-Nr. 30 mit Abb. (1922/26); Ohm – Bauer 1984. Abb. 97

Ein weiblicher Akt sitzt mit gekreuzten Beinen auf einem bossierten Sockel, wobei das rechte Bein von der Wade abwärts im Stein zu verschwinden scheint. Beide Füße sind nur mehr als Relief aus dem Block geschlagen. Bei vorgebeugtem Oberkörper sind die Unterarme auf die Oberschenkel gestützt. Die halb geöffneten Handflächen vermitteln den Eindruck, als enthielten sie etwas Geheimnisvolles, doch sind sie leer. Zwischen den Unterarmen, Händen und Beinen ist der Marmor flächenhaft so stehengelassen, daß der Blick auf die Hände gelenkt wird, auf die die Gestalt zu schauen scheint, und die nicht nur formal, sondern auch inhaltlich das Zentrum des Werkes bilden. Denn nach antiker Vorstellung hing das Schicksal der Menschen von den Händen der Parzen ab, göttlichen Wesen, die den Verlauf und die Länge des menschlichen Lebens bestimmen, indem sie deren Lebensfaden spinnen, messen und dann abschneiden.

Zur Interpretation der Figur ist es sinnvoll, einen weiteren Blick auf die Bedeutung der Parzen in der

Antike zu werfen (gefolgt wird den Erklärungen unter den Stichworten *Moirs, Moiren* in: Lexikon der alten Welt 1965, Sp. 1918, und *Parzen*, ebd., Sp. 2231). Da ihre Zahl in der Überlieferung von eins bis drei wechselt, ist es historisch gerechtfertigt, eine Parze auch als Einzelwesen darzustellen. Der Name *Parca* (lat.) bedeutet eigentlich *Cebärerin*, was sie mit dem Beginn des menschlichen Lebens in Verbindung bringt. Ihr ursprünglicher, griechischer Name, *Moirs*, meint dagegen *teilen* oder *zuteilen*, worauf sich bei Homer die Metapher des Spinnens bezieht, durch die die Parzen zu Schicksalsgöttinnen werden.

Betrachtet man die Skulptur unter diesem Gesichtspunkt, so lassen sich folgende Hinweise auf eine Deutung im Sinne der Antike finden: Ihre Nacktheit verleiht der Figur überzeitliche Aktualität. Dabei gleitet sie aber aus der Gegenwart des Betrachters in eine gewisse Zeitlosigkeit. Ihr kräftiger Körper symbolisiert die Macht der Göttin, ihre statuarisch ruhige, in sich geschlossene Haltung sowie ihr in Konzentration auf die Hände versunkenes Gesicht versagen uns die Möglichkeit, mit ihr in direkten (Blick-) Kontakt zu treten. So erscheint die Dargestellte wie eine Göttin in unbestimmbarer Ferne entrückt. Das Tun ihrer Hände ist uns genauso unklar wie dem antiken Menschen die Handlungen der Moirai. Auch klingt beim Betrachten ihrer Hände die Assoziation an durch die Finger rinnenden Sand an, ein altes Symbol für das verrinnende menschliche Leben (wie etwa die Sanduhr, die auch als Attribut in personifizierten Todesdarstellungen auftaucht).

Die Interpretation der *Parze* als Darstellung einer das menschliche Leben bestimmenden Göttin wird zudem durch die Art und Weise, wie die Figur teils aus dem Block herauszuwachsen scheint, teils in ihm verschwindet oder mit ihm eins wird, unterstützt (zur Darstellungsweise vgl. auch Kat.-Nr. 139). Daß die Gestalt nicht in der Mitte des Sockels, sondern auf dessen linker Seite sitzt, nimmt der Komposition ihre durch den achsensymmetrischen Aufbau der Figur bedingte Strenge. Der Titel des Werkes stimmt in der gesamten zeitgenössischen Literatur überein, er scheint also auf die Wahl des Künstlers zurückzugehen.

Die Anregung des Themas mag aufgrund der ähnlichen Bein-, Rumpf- und Kopfhaltung auf das Gottfried Schadow zugeschriebene Gipsrelief *Die Parze Lachesis* (Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie), zurückgehen. Der gesamte Entstehungsprozeß der Skulptur erstreckte sich über vier Jahre und begann 1921 mit einem kleinformatigen Bozzetto (Kat.-Nr. 66), aus dem sich das etwa im Maßstab 1:1 gearbeitete Gipsmodell (Kat.-Nr. 85) entwickelte. Es weist im Vergleich zur Marmorskulptur folgende Unterschiede auf: Die Figur sitzt auf einem gerundeten Sockel. Da die plastisch modellierten Füße auf keinem Grund aufsetzen, scheint die Gestalt über dem Sockel zu schweben. Die Arme sind torsiert, wodurch die Handlung der Figur verunklärt wird. Deutlich anders sind die Proportionen mit dem verhältnismäßig kurzen Oberkörper, dem langen Hals und dem kleinen Kopf. Insgesamt läßt die stärker stilisierte Formensprache mit ihren Anklängen an kubistisches Formengut den Torso als den Werken Scharffs verpflichtet erscheinen, die in den zehner und zu Beginn der zwanziger Jahre entstanden sind. Diese Merkmale tragen zu einer eher dekorativen Wirkung bei. In Bezug auf Körperhaltung, Proportionen und Torsierung der Arme weist diese Fassung Anklänge an Asmus Jacob Carstens Plastik *Die Parze Althrosos* (1794, Gips, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut) auf.

Im Gegensatz zu dem Gipsmodell (Kat.-Nr. 85) ist der Körperbau der Marmorskulptur schwerer, die Proportionen haben sich zugunsten eines größeren und kompakteren Oberkörpers verschoben. Die Modellierung ist der Natur stärker angenähert. Dargestellt ist nicht mehr ein junges Mädchen, sondern eine reife Frau. Diese Veränderung drückt sich sowohl in den Körperformen wie auch in den strengeren Gesichtszügen aus. Zudem verdeutlichen die Arme und Hände den Sinn der Körperhaltung und des geneigten Hauptes. Nach Vollendung des oben genannten Gipsmodells schien Scharff mit den Vorarbeiten zu der Marmorfassung noch einmal neu anzusetzen. Zunächst schuf er den Entwurf *Skizze für eine Parze* (Kat.-Nr. 103), der zwar noch die gleiche Körperhaltung wie das Gipsmodell zeigt, doch sitzt die Figur auf einem niedrigen, nahezu rechteckigen Sockel, der in der Fassung (Kat.-Nr.

105) und in der Marmorausführung zu einem höheren Sitz erweitert wurde. Die nach links abgescrägte Sitzfläche ist nicht viel größer als das Gesäß der Aktfigur. In der Rückansicht wird allerdings deutlich, daß der Sockel an der rechten Seite etwas übersteht. Die Asymmetrie des marmornen Sitzes kündigt sich also hier bereits an. In dieser Fassung sind die Beine vollplastisch modelliert, die Füße setzen frei auf der Stellfläche auf, der linke mit ganzer Sohle und der rechte mit den Zehenspitzen. Die Ausarbeitung verdeutlicht, daß es dem Künstler bei diesem Entwurf nicht darum ging, eine Plastik zu schaffen, die leicht aus einem Stein geschlagen werden konnte, vielmehr interessierten ihn in diesem Stadium vorrangig kompositionelle Fragen, wie die Art und die Höhe des Sockels und die Überlegung, wie das Sitzmotiv auch bei verändertem, niedrigerem Sockel beibehalten werden kann. Daß die Arbeit direkt nach der *Parze* (Kat.-Nr. 85) entstanden sein muß, geht aus ihrer formalen Nähe zu dem Gipsmodell hervor. Mit dem Entwurf *Sitzende* (Kat.-Nr. 104) scheint der Künstler eine neue formale Gestaltung des Motivs ins Auge gefaßt zu haben: Ein weiblicher Torso sitzt mit geschlossenen Beinen auf einem niedrigen, quaderförmigen Sockel, dessen Sitzfläche kaum größer ist als das Gesäß der Figur. Die Beine sind so angewinkelt, daß die Unterschenkel fast senkrecht stehen und die Füße mit ganzer Sohle auf der Stellfläche aufsetzen. Der Sockel ähnelt dem der *Skizze für eine Parze* (Kat.-Nr. 103), und auch die Beine sind, wie bei dieser, vollplastisch modelliert. Wie die *Skizze für eine Parze* wird ihr achsensymmetrischer Aufbau durch den asymmetrisch placierten Sitz kontrastiert. Obgleich die Körperformen nur skizziert sind, wirkt der Torso wie nach der Natur gearbeitet. Daß es sich bei dem Werk überhaupt um einen Entwurf für die Parze handelt, geht aus der Haltung des Oberkörpers und des Kopfes, aus der Art der Torsierung und aus der Form des Sockels hervor.

Doch stellt sich nun die Frage, ob die *Sitzende* vor der *Skizze für eine Parze* oder nach ihr entstanden ist. Ein Vergleich der beiden Werke im Zusammenhang mit der Werkgenese der *Parze* mag bei der Beantwortung behilflich sein. Betrachtet man zunächst den Körperbau der beiden Figuren,

so stellt man fest, daß der der *Skizze* stärker dem des 1921 bis 1923 entstandenen Gipsmodell (Kat.-Nr. 85) ähnelt, der der *Sitzenden* dagegen gestreckter und wirklichkeitstreu wirkt, die Beine schlanker sind und die Schultern nicht so stark abfallen; Merkmale, die das Werk näher an den Entwurf *Sitzende Frau*, 1924 (Kat.-Nr. 105), rücken. In der Gestaltung der *Sitzenden* wird der Übergang von einer stilisierten zu einer eher realistischen Körperauffassung deutlich. Somit wird sie im Jahre 1924, nach der *Skizze für eine Parze*, aber vor der *Sitzenden Frau* modelliert worden sein. An ihr erprobte Scharff eine neue Beinhaltung für die Parze, um sie im nächsten Arbeitsschritt wieder zu verwerfen. Diese Art des über einen längeren Zeitraum hin Probierens und Verwerfens präzierte er auch bei der Entwicklung anderer Werke, wie etwa bei dem *Liebespaar*, Marmor (Kat.-Nr. 74). In dieser Arbeitsweise zeigt sich die intensive Beschäftigung des Bildhauers mit dem zu gestaltenden Thema. Er setzte sich kritisch mit seiner Arbeit auseinander, suchte nach Alternativen, und kehrte eventuell doch zu seiner ursprünglichen Idee zurück, wenn er sie als die beste erkannte.

Als letzter überlieferter Entwurf für die marmorne *Parze* ist die *Sitzende Frau*, 1924 (Kat.-Nr. 105), anzusehen. Gezeigt ist ein auf einem gestuften Sockel sitzender weiblichen Akt. Dabei sind die Unterschenkel so übereinandergeschlagen, daß die Füße, ähnlich wie in der ausgeführten Fassung, nur mit den Außenkanten ihrer Sohlen auf der unteren Stufe des Sockels aufsetzen. Oberkörper und Kopf sind im Vergleich zu den anderen Entwürfen und zur Endfassung weiter vorgeneigt, die Arme in gleicher Höhe in halber Oberarmlänge torsiert. Die Arbeit weist naturalistische Züge auf, was sowohl in den Proportionen wie in den Details seinen Niederschlag fand. So lassen sich individuelle Züge in der Modellierung des schlanken und langgestreckten Körpers nicht verleugnen. Ihm fehlt jedoch der Ausdruck des In-sich-Ruhens, der Macht und unnahbaren Stärke, die der Endfassung innewohnt.

Abschließend läßt sich die Datierung der *Parze* folgendermaßen eingrenzen: Die erste erhaltene Fassung wird durch das Gipsmodell (Kat.-Nr. 85), das zwischen 1921 und 1923 entstanden ist, reprä-

sentiert. 1924 suchte Scharff die formalen Entwicklung der *Parze* mit Hilfe kleiner Entwürfe fortzuführen. Daraus ergibt sich, daß Scharff frühestens 1924 mit der Bearbeitung des Marmorblocks begonnen hat. Die Skulptur wurde aber spätestens im April 1925 fertiggestellt, da sie bereits im Mai 1925 in der Frühjahrs-Ausstellung der Preußischen Akademie der Künste zu Berlin gezeigt worden ist (siehe Ausst.). Sellos Datierung der Skulptur in den Zeitraum zwischen 1922 und 1926 (siehe Lit.) ist also ungenau.

Was die Provenienz betrifft, so könnte die Angabe Sellos (S. 166) "ehemals Berlin, Nationalgalerie" den Eindruck vermitteln, als habe sich die *Parze* früher im Besitz der Nationalgalerie befunden. Sie war jedoch nicht, wie das *Liebespaar* (Kat.-Nr. 74) und die *Hockende* (Kat.-Nr. 139), Eigentum der Galerie, denn sie befand sich 1955 im Nachlaß des Künstlers und ist weder in einem Sammlungskatalog noch in den in Roh 1962 veröffentlichten Konfiszierungslisten aufgeführt. In dem Sammlungskatalog der Nationalgalerie aus dem Jahre 1929 (S. 220) ist sie nur in Zusammenhang mit der *Hockenden* vergleichend erwähnt. Sie mag für einige Zeit als Leihgabe in der Nationalgalerie ausgestellt gewesen sein, doch liegen dafür kein Quellenmaterial vor.

107

Hockende, 1924

rötliche Terrakotta, 20,6 x 20 x 23,7 cm
bez. rücks. am Sockel: Monogr. ES 1924; an der Unterseite: Nachlaß-Nr. T 68 mit Nachlaßstempel Erbgemeinschaft Scharff

Im Zweiten Weltkrieg zerstört und nachträglich aus den Bruchstücken wieder zusammengesetzt; Fehlstellen vorn und hinten am Sockel; Beschädigung am rechten Fuß.

Entwurf für Kat.-Nr. 139 (siehe dortigen Text)

Abb. 100

108

Hockende, 1925

gelblich-graue Terrakotta, 18,8 x 16,5 x 16,5 cm
bez. unter den Füßen l.: Monogr. ES, r.: 25
Berlin, Staatliche Museen, Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie, Inv.-Nr. B III 92

Rechte Zehenspitzen abgebrochen; Ausbruch in Taillenhöhe in der Mitte des Rückens; Riß zwischen der linken Hand und dem Sockelsteg sowie von unten zwischen dem linken Unterarm und dem linken Bein; Klebstoffspuren an der Unterseite.

Ausst.: Berlin 1968, S. 57

Lit.: Rave 1929, S. 219; Kat.-Slg. Berlin 1935, S. 15 (dat. 1926)

Entwurf für Kat.-Nr. 139 (siehe dortigen Text)

109

Kleine Hockende, um 1925

zwei Fassungen

109.1.a, b

Kleine Hockende, um 1925

Gips, zwei Güsse, H. 19 cm

Erbgemeinschaft Scharff (?), Nachlaß-Nr. G 38, G 39

Entwurf für Kat.-Nr. 139, Werkmodell für Kat.-Nr. 109.2.

Aus der 1955 angelegten Nachlaßliste geht hervor, daß sich damals zwei Gipsmodelle "Hockende, R+L", H. 19 cm, mit den Nachlaß-Nummern: G 38 und G 39 im Nachlaß befanden. Die Werke sind mir nicht im Original bekannt, doch ich vermute, daß sie noch erhalten sind. Zumindest ein Exemplar ist in zeitgenössischen Fotos im Nachlaß dokumentiert (siehe auch Text zu Kat.-Nr. 139), die das Werk auf einem würfelförmigen Sockel zeigen.

109.2

Kleine Hockende, um 1925

Bronze, 19 x 17,7 x 18,1 cm

bez. an der Unterseite: Nachlaß-Nr. B 67 mit Nachlaßstempel

Gießer: H. Noack, Berlin-Friedenau

Abb. 101

Abb. 102

Neu-Ulm, Edwin-Scharff-Museum, Dauerleihgabe der Erbgemeinschaft Scharff, seit 1991 Zürich, Erbgemeinschaft Scharff

Kriegsbedingte Beschädigungen der Patina: zum Teil abgeplatzt; dort Bronze unter Brandeinwirkung rot verfarbt; an einigen Stellen grün oxydiert.

Ausst.: Hamburg 1956, Kat.-Nr. 27; Düsseldorf 1957, Kat.-Nr. 17

Lit.: Kat.-Slg. Neu-Ulm 1979, Kat.-Nr. 49 mit Abb. (dort fälschlich als "neuer Guß, ermöglicht durch die Stadt Neu-Ulm" angegeben)

110 Sitzende, 1925

zwei Fassungen

110.1 Sitzende, 1925

gelbliche Terrakotta, 20 x 24,8 x 15,5 cm
bez. rücks. an der Plinthe: Monogr. ES 1925; an der Unterseite: Nachlaß-Nr. T 38 mit Nachlaßstempel Erbgemeinschaft Scharff

Kriegsbedingte Beschädigungen: linke Fußspitze abgebrochen; mehrere Risse vorn an Arm- und Beinansätzen, Taille und am Sockel unter dem rechten Unterschenkel; rücks. links senkrechter und geschwungener Riß an Sockel und Hüfte.

Werkmodell für Kat.-Nr. 110.2

110.2 Sitzende, 1925 Bronze, 20 Güsse bez. rücks. l. an der Plinthe: Monogr. ES; Gießstempel rücks. l. an der Plinthe: H. NOACK / BER-LIN-FRIEDENAU

110.2.a 20,5 x 10,4 x 19 cm Dortmund, Museum am Ostwall, Inv.-Nr. SG 156

Bestoßungen am Rande des Sockels, einzelne Schrammen, abgeriebene Stellen am Rücken der Figur.

Ausst.: Neu-Ulm u. a. 1987/88, Kat.-Nr. 43

Lit.: Kat.-Slg. Dortmund 1960, Kat.-Nr. 156; Kat.-Slg. Dortmund 1984, S. 219 mit Abb.

110.2.b
20,1 x 10,8 x 20 cm
Frankfurt, ehemals Sammlung Goedeckemeyer
Ausst.: Frankfurt, Kunstverein 1952, Kat.-Nr. 271

110.2.c
19,5 x 10,5 x 18 cm
Hamburg, Privatbesitz, erworben von Frau Gertrud Weiter

110.2.d
19,5 x 10,9 x 19 cm
bez. rücks. l. an der Plinthe: Monogr. ES 19 (und Teile der 25)
Galerie der Stadt Sindelfingen - Sammlung Lütze II, erworben von der Galerie Wolfgang Ketterer, München, vormals Sammlung Stinnes

Ausst.: Esslingen 1978, Kat.-Nr. 243; Ludwigshafen 1981, Kat.-Nr. 306 mit Abb.; Schwäbisch Gmünd 1985, Kat.-Nr. P 80 mit Abb.

Lit.: Kat.-Aukt. Ketterer 1977, Kat.-Nr. 1514 mit Abb.; Wirth 1987, S. 49

110.2.e
20,5 x 11 x 19,5 cm
1981: München, Galerie Wolfgang Ketterer
Lit.: Kat.-Aukt. Ketterer 1981, Kat.-Nr. 1237, Abb. S. 217

110.2.f
20,5 x 11 x 19,8 cm
bez. rücks. l. an der Plinthe: Monogr. ES 19 (und Teile der 25)
1982: Düsseldorf, Galerie Norbert Blaeser
Ausst.: Düsseldorf 1982, o. Kat.-Nr.
Lit.: Schürer 1926/27, S. 98; Deutsche Kunst und Dekoration 1927/28, Abb. S. 432

110.2.g
20 x 11 x 19,5 cm
1961: Hamburg, Auktionshaus Dr. Ernst Hauswedell
Lit.: Kat.-Aukt. Hauswedell 1961, Kat.-Nr. 756, Abb. auf dem Umschlag

Im Jahre 1925 ist die *Sitzende* als dritter Guß des *Kreises Graphischer Künstler und Sammler* in einer Auflage von 20 Exemplaren herausgegeben worden. Der Subskriptionspreis betrug 360 RM. Wie die mit zwei Abbildungen des Werkes illustrierte

Werbroschüre den Preis erläuterte, war der Betrag "ein Bruchteil dessen, den Scharff, der außergewöhnlichen Sparsamkeit seiner Produktion entsprechend, zu fordern gewohnt und berechtigt ist. Von den wenigen Kleinbronzen, die er bisher geschaffen hat, sind nur in ganz geringer Anzahl Güsse gemacht worden. Der sehr hohe Preis, den sie infolgedessen haben mußten, machen ihren Besitz zum Privileg weniger. Unserem Grundsatz entsprechend, das Beste zum geringsten, nur möglichen Preise zu beschaffen, haben wir das Recht erwirkt, 20 Güsse herzustellen. Der Betrag kann zudem in neun Monatsraten von je 40 RM gezahlt werden." (Beyer 1925) Die Tatsache, daß das Werk in einer so hohen Auflage gegossen wurde, stellt in Scharffs Oeuvre eine einzigartige Ausnahme dar.

Dargestellt ist ein weiblicher Akt, der in entspannter Haltung auf einer abstrakt gebildeten, doch Erdboden assoziierenden, länglichen Plinthe sitzt. Dabei ist das linke Bein nahezu gestreckt, das rechte leicht angewinkelt. Der etwas zurückgelehnte Oberkörper scheint von dem nach hinten geführten rechten Arm gestützt zu werden, während der linke seitlich am Körper anliegt. Die trotz ihrer Stilisierung naturnahen Körperformen sind sensibel modelliert; Flächen und Konturen fließen sanft ineinander. Die glatte Oberfläche überzieht Figur und Sockel wie eine Haut und verbindet sie zu einer Einheit.

111 Stehende Frau, 1925

Bronze, drei Güsse
bez. rücks. am Sockel: Monogr. ES 1925

111.a
64 x 23 x 18 cm
Gießstempel rücks. am Sockel u. r.: H. NOACK /
BERLIN-FRIEDENAU; bez. von innen mit Nachlaß-Nr.
B 13
Neu-Ulm, Edwin-Scharff-Museum, Leihgabe der
Erbengemeinschaft Scharff

Ausst.: Düsseldorf 1934, o. S. Raum 13 (Stehende Frau,
Bronze); Hamburg 1976, Kat.-Nr. 60; Augsburg 1977, Kat.-

Nr. 23; Cloppenburg 1965, S. 70, Abb. S. 54; Neu-Ulm u. a.
1987/88, Kat.-Nr. 44, Abb. 121

Lit.: Kat.-Slg. Neu-Ulm 1979, Kat.-Nr. 46 mit Abb.

111.b
64 x 24 x 18 cm
Erbengemeinschaft Scharff

111.c
64,5 x 23 x 18 cm
bez. von innen mit Nachlaß-Nr. B 14
Erbengemeinschaft Scharff

*Starke, kriegsbedingte Brandschäden an Patina, stellenweise
grün oxidiert.*

Ausst.: Berlin 1926, Herbst-Ausst., Kat.-Nr. 624; Dresden
1926, Kat.-Nr. 943; Kassel 1927, Kat.-Nr. 447; Essen 1931,
Kat.-Nr. 315; Zürich 1931, Kat.-Nr. 171, Tafel 18; Hannover
1933, Kat.-Nr. 337; Hamburg u. a. 1956/57, Kat.-Nr. 28

Lit.: Deutsche Kunst und Dekoration 1927/28, Abb. S. 433;
Sello 1956, S. 166, Abb. S. 64

Bei der *Stehenden Frau* griff Scharff die Körperhaltung der marmornen *Weiblichen Figur* (Kat.-Nr. 90) wieder auf, doch erscheint diese weiter in den Raum auszugreifen als jene. Die Beine sind im Gegensatz zur Marmorskulptur ausgeführt: Der rechte Fuß ist bei angewinkeltem Unterschenkel neben dem linken Bein auf einen gestuften Sockel gestützt, der an den Sitz der 1918 entstandenen *Sitzenden Frau* (Kat.-Nr. 34) erinnert. Mit Hilfe geschwungener Konturen, schwellender Volumina und einer belebten Oberfläche stellte Scharff die Körperhaftigkeit der jungen Frau dar, die durch die harten Kanten des Sockels kontrastiert und gesteigert wird.

Die aufrechte Körperhaltung, das erhobene, geradeaus gerichtete Haupt, die miteinander korrespondierende Haltung von angewinkeltem rechtem Bein und linkem Arm und der nahezu parallelen Anordnung von rechtem Unterarm und Unterschenkel verleihen der Figur einen Ausdruck von in sich ruhender Geschlossenheit.

Zwei Pferde, um 1925

Relief, Gips, braun getönt, zwei Exemplare

112.a

27,9 x 30,5 x 2 cm

Erbengemeinschaft Scharff

*Mehrere Abstoßungen, an den Rändern abgeschliffen.***112.b**

28,7 x 37,9 x 8,5 cm

bez. u. r.: Monogr. ES

Erbengemeinschaft Scharff

Mehrfach gebrochen; Ausbrüche an den Bruchstellen; Ecken oben links und rechts abgebrochen; Oberfläche zerkratzt; zwei starke, senkrechte Kratzer rechts an der oberen Kante und in der Mitte rechts.

Studie zu Kat.-Nr. 113.2.1. Dargestellt sind die beiden linken Pferde des dortigen Reliefs *Springende Pferde* (Kat.-Nr. 112.a) ist als Gipsschnitt ausgeführt, wie man deutlich an den Unebenheiten im Bereich der Beine des vorderen Tieres erkennen kann. Kat.-Nr. 112.b ist ein Guß des Gipsschnittes. Auffällig ist, daß das zweite Exemplar breiter ist als das erste und eine Signatur trägt. Vielleicht ist der Gipsschnitt nachträglich verkürzt worden. Für eine solche Verkleinerung könnte die abgeschliffen wirkenden Ränder ein Indiz sein.

113**Abb. 106,****107****Denkmal der Pferde, 1925 bzw. 1925/1947**

zwei Fassungen, bestehend aus Pferdeterorso (1925), Bronze, und je einem Kalksteinsockel mit Pferdelerief (1925 und 1947)

113.1**Pferd (Pferdeterorso), 1925**

Bronze, zwei Güsse

39 x 34 x 17,4 cm

bez. an der Stütze r.: Monogr. ES, darunter: 1925; Gießerstempel rücks. am Sockelrand: H. NOACK / BERLIN-FRIEDENAU

Ausst.: München 1926, Kat.-Nr. 2334; Venedig 1926, Kat.-Nr. 80; Berlin 1927, Thannhauser, Kat.-Nr. 266; Hannover 1927, Kat.-Nr. 431; Köln 1967, Kat.-Nr. 17

Lit.: Popp 1926, S. 257; Deutsche Kunst und Dekoration 1926/27, Abb. 23; Die Kunst 1927, S. 296; Schmidt 1927/28, Abb. S. 431; Scheffler 1928, Abb. S. 136; Das Kunstwerk 1951, Abb. S. 20; Platte 1957, S. 100, Abb. S. 101; Zahn 1958, S. 137; Grzimek 1969, S. 164

113.1.a

Köln, Museum Ludwig, bis 1976 Wallraf-Richartz-Museum, Inv.-Nr. SK 7, erworben 1929 auf der Künstlerbund-Ausstellung, Köln

Ausst.: Köln 1929, Kat.-Nr. 249; Amsterdam 1951, Kat.-Nr. 240; Brüssel 1952, Kat.-Nr. 238; Turin 1954, Kat.-Nr. 331

Lit.: Kat.-Slg. Köln 1949, Kat.-Nr. 397; Derby 1956, S. 24; Sello 1956, S. 166, Abb. S. 63; Kat.-Slg. Köln 1957, S. 142; Vollmer 1958, S. 174; Kat.-Slg. Köln 1965, S. 72, Abb. 237; Lexikon der Kunst 1977, S. 334; Kat.-Slg. Köln 1979, S. 696; Schnell 1980, S. 162

113.1.b

Neu-Ulm, Edwin-Scharff-Museum, Dauerleihgabe der Erbengemeinschaft Scharff

Ausst.: München 1949, Kat.-Nr. 86.2; Zürich 1949, Kat.-Nr. 190; Homburg u. a. 1956, Kat.-Nr. 29 mit Abb. (bis 1957 auch in Stuttgart, Ulm, München, Pforzheim, Kat.-Nr. 18 mit Abb.); Karlsruhe 1956, Kat.-Nr. 13 mit Abb.; Düsseldorf 1957, Kat.-Nr. 18 mit Abb.; Hannover 1962/63, Kat.-Nr. 23; Winterthur 1964, Kat.-Nr. 25; Cloppenburg 1965, S. 50, 70; Neu-Ulm u. a. 1987/88, Kat.-Nr. 45a, Abb. 125

Lit.: Sello 1956, S. 166, Abb. S. 73 (1925); Kat.-Slg. Neu-Ulm 1979, Kat.-Nr. 42a mit Abb.

113.2.a**Drei Pferde (Springende Pferde), 1925**

Kalkstein, 34 x 85 x 16,3 cm

bez. u. l.: Monogr. ES

Köln, Museum Ludwig, bis 1976 Wallraf-Richartz-Museum, Inv.-Nr. SK 1, erworben 1929 auf der Künstlerbund-Ausstellung, Köln

Ausst.: Berlin 1926, Herbst-Ausst., Kat.-Nr. 626; München 1926, Kat.-Nr. 2331

Lit.: Rochowanski 1927, Abb. S. 201; Kunst der Zeit 1929, S. 167 mit Abb.; Appel 1946, S. 5; Sello 1956, S. 167, Abb. S. 95; Zahn 1958, S. 137; Kat.-Slg. Köln 1965, S. 73, Abb. S. 237; Kat.-Slg. Köln 1979, S. 696

113.2.b

Springende Pferde (Galoppierende Pferde), 1947

Kalkstein, 32 x 94,5 x 22 cm

bez. u. l.: Monogr. ES 1947

Neu-Ulm, Edwin-Scharff-Museum, Dauerleihgabe der Erbgemeinschaft Scharff

Ausst.: Zürich 1949, Kat.-Nr. 190; München 1949, Kat.-Nr. 86.1; Hamburg u. a. 1956/57, Kat.-Nr. 50; Karlsruhe 1956, Kat.-Nr. 25; Düsseldorf 1957, Kat.-Nr. 33; Köln 1967, Kat.-Nr. 17; Neu-Ulm u. a. 1987/88, Kat.-Nr. 45b, Abb. 125

Lit.: Appel 1946-49, S. 11; Sello 1956, S. 166, Abb. S. 73 (1925); Vollmer 1958, S. 74; Kat.-Slg. Neu-Ulm 1979, Kat.-Nr. 42b mit Abb.

Das *Denkmal der Pferde* besteht aus zwei Teilen: einem aus Bronze bewegt modellierten Pferdetorso und einem querrchteckigen Steinquader, dessen Vorderseite ein Pferderelief ziert. Es existiert in zwei Fassungen, bei denen der Torso gleich, die Reliefs aber unterschiedlich sind, da Scharff den Steinblock der zweiten Fassung 1947 neu schuf. Das bronzenene Pferd ist in Seitenansicht nach links in die Mitte des Sockels gestellt, so daß die linke Seite des Tieres zur Hauptschauseite wird. Dargestellt ist ein mit hochgeworfenem Kopf galoppierendes Pferd, dessen Beine, bis auf die linke Vorderhand, torsiert sind. Es wird von einer breiten, eckigen Mittelstütze getragen, die sich nach oben hin verjüngt, nach links hin eine Stufe bildet und auf einer rechteckigen Plinthe ruht. Durch die zur Mitte hin aufwärtsstrebende Stufenkonstruktion des Sockels wird der Blick des Betrachters auf das Pferd gelenkt.

Diese Art der Mittelstütze war bereits in der Antike verbreitet. So findet man runde, sich nach oben hin verjüngende Stützen etwa bei der Reiterstatue des M. Nonius Balbo senior (Neapel, Nationalmuseum, Abb. in Perocco 1979, S. 28) oder der Reiterstatue aus der Villa Barberini in Castel Gandolfo (Perocco 1979, Abb. S. 46). Eckige Stützen weisen in Rom etwa die Dioskuren des Quirinalplatz (ebd., Abb. S. 36) oder die Dioskuren vom Kapitolsplatz (ebd., Abb. S. 35) auf. Da Scharff sich 1907 in Rom aufhielt, waren ihm zumindest die beiden letztgenannten Beispiele bekannt und können als mögliche Inspirationsquelle gelten.

Eine weitere Anregung hat Scharff vielleicht durch die *Pferde von San Marco*, Venedig, erhalten. Denn die Modellierung der Volturna, besonders an Brust

und Schenkeln, wie auch die Haltung der rechten Vorderhand, die Gestaltung des Kopfes mit den kleinen Ohren und dem geöffneten Maul sowie der kurze, gebogene Schweif lassen Anklänge an die antike Gruppe erkennen. Einflüsse von venezianischen Kunstwerken kommen auch bei anderen Arbeiten Scharffs zum Tragen (Kat.-Nr. 190, 269, 274) und im folgenden Jahr griff er auf diesen Torso zurück, als er das Modell für das Porzellanpferd (Kat.-Nr. 130) schuf.

Beide Sockel (Kat.-Nr. 113.2.a, b) zeigen in zartem Flachrelief drei Pferde in Bewegung nach rechts, also in Gegenrichtung zu dem nach links ausgerichteten Bronzeperd. Ihre Anordnung in der Diagonalen von links oben nach rechts unten unterstützt den Eindruck von lebhafter Vorwärtsbewegung.

Das erste Pferd des 1925 entstandenen Reliefs, rechts, scheint zu galoppieren und greift dabei die Haltung des Pferdetorsos wieder auf. Ihm folgen die beiden hintereinander gestaffelten Pferde, links, wobei das zweite das dritte weitgehend überdeckt. Es ist mit gesenktem Kopf, wie grasend, in Schritthaltung gezeigt, während das Tier im Hintergrund mit gebogenem Hals tänzelnd zu traben scheint. Scharff stellt also mit Hilfe der drei Pferdegangarten, entspannter Schritt, spielerisch leichter Trab und wilder Galopp, symbolisch drei Temperamente dar. Dabei erfährt die ungebändigte Kraft und Dynamik des Galopp als Bild für die für Scharff wohl wichtigste oder herausragendste Eigenschaft der Pferde besondere Bedeutung. Die Proportionen sind idealisierend stilisiert: überschlankte Beine und verhältnismäßig kleine Hufe verleihen den Tieren ein hohes Maß an Leichtigkeit und Eleganz. Das Flachrelief ist fein modelliert und läßt einen Eindruck von räumlicher Tiefe und Dreidimensionalität der Körper aufkommen. Während der Hintergrund eine rauh gemeißelte Struktur aufweist, zeigt die Oberfläche der Pferde eine zarte Binnenmodellierung und leichte Parallel- und Kreuzschraffuren, die sich zu den Füßen hin fortsetzen und dort die Assoziation an Gras hervorrufen.

Bei der 1947 entstandenen Darstellung (Kat.-Nr. 113.2.b) handelt es sich um springende Tiere, die zudem in Formensprache und Haltung stärker stilisiert sind als die des ersten Reliefs. Die Körper sind nicht modelliert, sondern werden durch einge-

ritzte Konturen im Sinne einer Umrißzeichnung sichtbar gemacht. Ein Eindruck von Räumlichkeit entsteht durch die leichte diagonale Staffelung und die unterschiedliche Größe und Ansicht der Tiere. Auf diese Weise, und da das rechte Pferd im Hintergrund jenem eine Halslänge voraus zu sein scheint, entsteht der Eindruck einer auseinanderstrebenden Pferdegruppe, der jedoch durch die Gleichartigkeit der Bewegungen, zugunsten eines einheitlich-harmonischen Gesamteindrucks wieder zurückgenommen wird.

In der Unterschiedlichkeit der Darstellung des Themas in einem Zeitraum von zweiundzwanzig Jahren zeigt sich die Entwicklung der Formensprache des Künstlers hin zu größtmöglicher Vereinfachung und Stilisierung. Doch wird an diesem Beispiel auch deutlich, daß ihn neben seinem Interesse für das Pferdemotiv, die Idee, den Pferden ein Denkmal zu setzen, auch nach diesen bewegten und schweren Lebensjahren noch immer intensiv beschäftigt hat. Meines Wissens hat Scharff nicht geplant, das Denkmal eines Tages in großem Format auszuführen. Es gibt im Nachlaß auch keine Zeichnungen, die einen solchen Schluß nahelegen könnten. Beide Reliefs stellen sich in Freiheit bewegende Pferde dar, die im Gegensatz zu der einerseits durch die vollplastische Ausgestaltung real wirkenden Pferdetero stehen, der aber andererseits durch die Torsierung wie ein Fragment, wie ein Relikt der ungebändigten Tierdarstellungen der Reliefs wirkt. Vielleicht war das *Denkmal* ursprünglich als Erinnerungsmal für die im Ersten Weltkrieg gefallenen Pferde gemeint, vielleicht verweist es aber auch auf das Ende des "Pferdezeitalters", da in unserem Jahrhundert das Pferd mehr und mehr durch das Kraftfahrzeug ersetzt worden ist (nach Anregung von Siegfried Salzmann, Bremen). Doch irrt Salzmann, wenn er den Richtungswechsel zwischen dem Pferdetero und dem Relief, deren Ablesbarkeit nicht kontinuierlich sondern nur sukzessiv erfolgen kann, auf den Kubismus zurückführt (Salzmann 1987, S. 73). Denn das *Denkmal der Pferde* bietet keine im Sinne des Kubismus simultane Darstellung zweier Ansichten eines Gegenstandes, der somit nur in der zeitlichen Abfolge des Betrachtens ganz erfaßt werden kann; vielmehr handelt es sich um zwei individuelle, wenn auch aufeinander bezogene,

Pferdedarstellungen, die zusammen ein Ganzes bilden.

114
Zwei Frauen, 1925
zwei Fassungen

Abb. 108

114.1
Zwei Frauen, 1915
Gips, 56,3 x 23 x 19 cm

bez. rücks. am Sockel: 19 Monogr. ES 25; an der Unterseite: Nachlaß-Nr. G 133 Erbgemeinschaft Scharff

Kriegsbedingte Beschädigungen: Teile der Köpfe sowie die rechte Gesäßhälfte der linken Frau sind aufgequollen und rissig; Kratzer an der gesamten Oberfläche; Ausbrüche am unteren Sockelrand und an den Fußspitzen, rücks. mehrere braune Rostflecken. Folgende Teile, die separat gegossen wurden, fehlen: rechter Arm und linker Unterschenkel der linken Figur; von der rechten Figur: linker Arm und linkes Bein vom Oberschenkel bis unterhalb des Knies.

Werkmodell für Kat.-Nr. 114.2 (siehe dortigen Text)

114.2
Zwei Frauen, 1925
Bronze, H. 55 cm

Abb.

nicht erhalten; ehemals Ulm, Museum der Stadt, überliefert durch Abb. (siehe Ausst.) und ein Foto im Nachlaß

Ausst.: München 1926, Kat.-Nr. 2333; Berlin 1927, Thonhäuser, Kat.-Nr. 265, Abb. S. 119; Hannover 1927, Kat.-Nr. 429 (für 2.500 RM zum Kauf angeboten)

Lit.: Baum 1933, Mg 320; Thieme - Becker 1935, S. 584

Dargestellt sind zwei sich umarmende weibliche Aktfiguren. Die rechte Figur steht in Schrittstellung hinter der linken, deren rechtes Bein das weit nach rechts ausschreitende linke kreuzt. Den Raum zwischen den Beinen füllt eine abstrakt gebildete, bis in Kniehöhe reichende, kegelartige Stütze aus. Außer dem linken Fuß der linken Frau, der mit seiner Spitze direkt auf der Stellfläche aufsetzt, sind alle Füße der Stütze verhaftet. Die Arme sind in Schulterhöhe in enger Umarmung übereinandergelegt. Die geneigten Köpfe sind gegeneinandergelehnt. Die Gesichter sind - wie für Scharffs Plastiken üblich

- nicht ausgeführt, und beide Häupter werden von einem Haarknoten am Hinterkopf gleichsam bekrönt. Durch die Haltung der sich Umarmenden entsteht eine Kreisbewegung, die den Betrachter ermuntert, die Gruppe von allen Seiten zu betrachten. Kompositorische Spannung entsteht durch den Kontrast zwischen der in der Vorderansicht dominierenden, emporsteigende Bewegung entlang der Beine und der Rumpfpertien und dem nahezu horizontalen Richtungsverlauf der Arme, der durch die in diagonaler Richtung einander zugeneigten Köpfe zu einer Art Synthese gesteigert wird. Die schlanken Körper weisen den für das Schaffen des Künstlers in dieser Zeit typischen Realismus auf (vgl. Kat.-Nr. 117, 119). Ebenso ist die leicht bewegte Oberfläche, die Licht und Schatten als modellierende Elemente einbezieht, für diese Schaffenszeit bezeichnend; eine Vorgehensweise, die wohl auf den Einfluß von Rodin zurückzuführen ist.

115 Pferd, 1925

Gips, Verbleib unbekannt

Lit.: Thieme - Becker 1935. S. 584

116 Hockende, 1925

zwei Fassungen

116.1 Hockende, 1925

Gips mit Schellacküberzug
nicht erhalten; überliefert durch Fotografien (siehe Lit.)

Ausst.: Berlin 1926, Herbst-Ausst., Kat.-Nr. 620 (dat. 1925); München 1926, Kat.-Nr. 2339

Lit.: Deutsche Kunst und Dekoration 1927/28, Abb. S. 435 (dat. 1925, bez. *Hockende, Modell für Marmor*); Kunst und Künstler 1928, Abb. S. 137

Werkmodell für Kat.-Nr. 116.2; Modell für Kat.-Nr. 138 (siehe dortigen Text)

116.2
Hockende (*Hockende Frau, Kauernde Frau*), 1926
Bronze, zwei Güsse

116.2.a
82 x 64 x 66 cm
bez. rücks. am Sockel: 1926 Monogr. ES
Düsseldorf, Kunstmuseum, Inv.-Nr. 0/1962-6, 1962
erworben von der Erbgemeinschaft Scharff

Dunkel patiniert, teilweise grün oxydiert.

Ausst.: Köln 1929, Kat.-Nr. 250; Berlin 1930, Kat.-Nr. 128 mit Abb.; Venedig 1930, Kat.-Nr. 91; Hannover 1931, Kat.-Nr. 322 mit Abb. (für 10.000 RM zu erwerben); Zürich 1931, Kat.-Nr. 177; München 1950, I. Kat.-Nr. 858 (*Hockende Frau*); Hamburg 1956, Kat.-Nr. 31, Düsseldorf 1957 Kat.-Nr. 21; Hannover u. a. 1962/63, Kat.-Nr. 25, Abb. S. 22; Winterthur 1964, Kat.-Nr. 27; Köln 1967, Kat.-Nr. 18

Lit.: Werner 1930, S. 262 mit Abb.; Haybach 1930, S. 28, Abb. S. 33; Hausenstein 1930, I. Abb. S. 50 (*Kauernde Frau*); Kat.-Slg. Düsseldorf 1963, S. 95, Kat.-Nr. 296, Abb. 62

116.2.b
81 x 64 x 66 cm
bez. rücks. am Sockel: 1926 Monogr. ES 28
Gießr.: H. Schmäke, Düsseldorf, Guß 1977, gestiftet von der Firma Weymüller, Neu-Ulm
Stadt Neu-Ulm, aufgestellt vor dem Landratsamt in Neu-Ulm, 1983 von der Erbgemeinschaft Scharff angekauft, vorher ausgestellt im Edwin-Scharff-Museum, Neu-Ulm

Dunkel patiniert, grün oxydierte Regenlaufspuren.

Lit.: Kat.-Slg. Neu-Ulm 1979, Kat.-Nr. 50 mit Abb.; Kat.-Ausst. Cloppenburg 1985, S. 50; Ohm - Bäuer 1984, S. 92, Abb. S. 91

Siehe Text zu Kat.-Nr. 138

Athlet (Athletentorso, Männlicher Torso), 1926

Bronze, zwei Güsse

bez. rücks. am Sockel: Monogr. ES 1926; dort u. i. Gießerstempel: H. NOACK / BERLIN-FRIEDENAU

Ausst.: München 1926, Kat.-Nr. 2337 mit Abb. (Athlet); Berlin, Herbst-Ausst. 1925, Kat.-Nr. 623; Venedig 1926, Kat.-Nr. 79; Berlin, Frühjahrs-Ausst. 1927, Kat.-Nr. 201 (Athletentorso); Hannover 1927, Kat.-Nr. 430 (3.200 RM); Belgrad, Zagreb 1931, Kat.-Nr. 364; München II 1950, Kat.-Nr. 64 (Leihgeber: Galerie Buchheim, Frankfurt/M.); Köln 1967, Kat.-Nr. 16 (Männlicher Torso)

Lit.: Michel 1926/27, S. 18; Deutsche Kunst und Dekoration 1927/28, Abb. S. 438; Sello 1956, S. 166, Abb. S. 62; Grzimek 1969, S. 164

117.a

Abb.

46 x 35 x 39 cm

Zürich, Kunsthaus, Leihgabe der Erbgemeinschaft Scharff

Dunkel patiniert; an der gesamten Oberfläche Beschädigungen der Patina durch Brandeinwirkung während des Zweiten Weltkrieges, an diesen Stellen rötlich verfärbt.

Ausst.: Neu-Ulm u. a. 1987/88, Kat.-Nr. 46, Abb. 123

117.b

45,5 x 34,5 x 39 cm

Kassel, Staatliche Kunstsammlungen, Neue Galerie, Inv.-Nr. 3210

Abstoßungen an der Patina am Rücken, an den Schnittkanten der Armstümpfe und außen am rechten Unterschenkel.

Auf einem fast quaderförmigen Sockel sitzt eine männliche Aktfigur mit gegrätschten Beinen. Der muskulöse, leicht zurückgelehnte Oberkörper ist im Schulterbereich vorgebeugt. Die Arme sind unterhalb der Schulterkugeln, der Hals in halber Länge torsiert. Sitzhaltung und Proportionen sind vermutlich von dem hellenistischen *Faustkämpfer* (Bronze, Rom, Thermenmuseum) inspiriert worden, der Darstellung eines in entspannter Haltung auf einem Felsblock sitzenden Kämpfers, der noch seine cesti (Boxbandagen) trägt. Die gegrätschten Beine lassen sich auch bei Scharffs Plastik finden, wobei die Haltung des linken Beines der des rech-

ten des *Faustkämpfers* entspricht. Den Kontrast zwischen dem aufgestellten linken und dem vorge Streckten rechten Bein hat Scharff zu größerer Distanz und kompositorischer Spannung gesteigert.

In diesem Zusammenhang sollte vielleicht auch Adolf von Hildebrands *Marsyas*, 1892-97, genannt werden, der sowohl Gemeinsamkeiten mit dem *Faustkämpfer* (in Haltung und Details wie Haar, Bart und Gesicht) als auch mit dem *Athleten* (rechtes Bein ist stärker angewinkelt als das linke, Oberkörperneigung, nach vorn gerichteter Kopf, bzw. Hals) aufweist.

Als weitere Quelle ist sicherlich der ebenfalls hellenistische *Torso von Belvedere* (Rom, Museo Vaticano) anzuführen. Er hat die Künstler seit der Renaissance und bis hin zu Rodin immer wieder zu neuen Arbeiten angeregt (vgl. dazu Schmöll gen. Eisenwerth 1959, S. 117ff). Denn was die Haltung von Rumpf und Oberschenkeln sowie die Muskelbildung betrifft, so weisen beide Werke durchaus gemeinsame Züge auf. Obgleich Scharff einen durchtrainierten Sportler darstellt, bleibt er doch seiner abstrahierenden Formensprache treu. Die Tatsache, daß er das Thema des Athleten mehrfach (weitere Athletendarstellungen: Kat.-Nr. 7,121), besonders aber das des *Faustkämpfers*, in seinem Werk behandelt hat, ist einerseits auf sein Studium der antiken griechischen Kunst zurückzuführen, andererseits liegt es in seiner Biographie begründet, da Scharff selbst geboxt hat, ihm also dieser Sport ebenso wie das Reiten in besonderem Maße vertraut war. Formale Gemeinsamkeiten lassen sich zwischen diesem Werk und dem *Männlichen Torso* (Kat.-Nr. 123) sowie dem *Entwurf für ein BeethovenDenkmal* (Kat.-Nr. 128) aufweisen.

118

Abb. 111

Ruhende Frau, um 1926

Gips, 17 x 8 x 13,5 cm

bez. rücks. am Sockel: Monogr. ES; an der Unterseite: Nachlaß-Nr. G 23 mit Nachlaßstempel Erbgemeinschaft Scharff

Poröse Oberfläche, rötlicher Fleck am linken Oberarm, rücks. mehrere Kratzer und Abstoßungen.

Entwurf für Kat.-Nr. 119 (siehe dortigen Text)

Bronze

nicht erhalten; überliefert durch Abb. (s. Lit.)

Lit.: Kunst und Künstler 1928, Abb. S. 138 (Ruhende Frau);
Deutsche Kunst und Dekoration 1927/28, Abb. S. 432

Auf einem gestuften Sockel sitzt ein weiblicher Akt, das linke Bein vorgestreckt, das rechte angewinkelt. Der linke Fuß setzt mit ganzer Sohle auf einer entsprechend großen Plinthe auf. Bei entspannt zurückgelehntem Oberkörper ist der gehobene rechte Arm hinter den vorgeneigten Kopf geführt. Der linke Arm scheint, dem Foto nach zu urteilen, am Körper hinabgeführt zu sein. Zwar hat Scharff auch bei diesem Werk auf die Ausführung von Details wie Gesicht, Finger und Zehen verzichtet, doch weisen die Körperformen realistische Züge auf.

Vorbereitet wurde die Plastik durch einen Gipsentwurf (Kat.-Nr. 118), dessen Haltung in Bezug auf die des rechten Beines, des Oberkörpers und des Kopfes weitgehend mit der der *Ruhenden Frau* übereinstimmt. Im Gegensatz zur Bronzefassung ist das linke Bein der Gipsfigur angewinkelt und der linke Unterschenkel diagonal so nach rechts geführt, daß der linke Fuß hinter dem rechten Knöchel seinen Platz findet. Der rechte Arm ist, anders als bei der Bronze, am Rumpf anliegend, fast senkrecht hinabgeführt. Dagegen befindet sich der linke leicht angewinkelt seitlich am Körper, und die linke Hand hängt neben dem linken Oberschenkel entspannt herab. Diese Armhaltung mag einen Hinweis auf die Haltung des im überlieferten Foto der *Ruhenden Frau* nicht sichtbaren linken Armes geben. Auch was die Proportionen und die Modellierung der Körperformen angeht, steht die Gipsfassung der nicht erhaltenen Bronzefigur sehr nahe. Aus dem Vergleich beider Werke läßt sich nicht nur die Funktion des Bozzettos als Entwurf für die Bronzefigur ablesen, sondern auch ihre Entstehung in die Zeit um 1926 datieren.

Relief, drei Fassungen

120.1

Stehende (Stehende Frau, Stehende mit aufgestütztem linken Bein), um 1926

röhlische Terrakotta, 49,5 x 21 x 7 cm

bez. u. l.: Monogr. ES; rücks. o. Mitte: Nachlaß-Nr. T 43

Erbengemeinschaft Scharff

Kleiner Ausbruch an der oberen Sockellecke.

Modell für Kat.-Nr. 120.3

120.2

Stehende (Stehende Frau, Stehende mit aufgestütztem linken Bein), um 1926

Gips, H. etwa 56 cm

nicht erhalten; überliefert durch eine Fotografie im Nachlaß

Werkmodell für Kat.-Nr. 120.3

120.3

Stehende (Stehende Frau, Stehende mit aufgestütztem linken Bein), um 1926

Bronze, 55,7 x 25 x 8 cm

bez. u. l.: Monogr. ES; rücks.: Nachlaß-Nr. B 47

Gießer: H. Noack, Berlin-Friedenau

Neu-Ulm, Edwin-Scharff-Museum, Leihgabe der
Erbengemeinschaft Scharff*Kriegsbedingte Brandschäden: ursprünglich dunkle Patina im mittleren Drittel des Reliefs hellbraun verblüht.*

Ausst.: Berlin 1930, Cassirer. Kat.-Nr. 6 (Stehende Frau, 1926); Hamburg 1976, Kat.-Nr. 64; Augsburg 1977, Kat.-Nr. 27

Lit.: Werner 1930, Abb. S. 242 (Stehende); Scharff u. a. 1976, Abb. 28; Kat.-Slg. Neu-Ulm 1979, Kat.-Nr. 47 (um 1928) mit Abb.

Ein in Dreiviertelansicht nach rechts gegebener weiblicher Akt steht in leicht gebeugter Haltung, den linken Fuß auf einen wadenhohen, rechteckigen Sockel gestützt. Die Frauengestalt füllt nahezu die gesamte Bildfläche aus. Während Körper und Kopf

als Halbr relief modelliert sind, sind die Arme und als Flachrelief angedeutet. Dabei wird der rechte vom linken Reliefrand überschritten, der linke scheint im Reliefgrund zu verschwinden. So wird unser Blick auf Rumpf und Beine konzentriert. Der Körper weist, trotz aller formalen Vereinfachungen, eine realistisch wirkende Modellierung auf. Der gebogene, wellenförmige Verlauf der Reliefkanten unterstützt die malerische und spontane Wirkung der Darstellung.

121

Abb. 114

Zwei Tänzerinnen und ein Faustkämpfer
(Zwei Frauen und ein Faustkämpfer und
ähnliche Titel, Aktstudien), 1926

Relief, zwei Fassungen

121.1

Zwei Tänzerinnen und ein Faustkämpfer (Zwei
Frauen und ein Faustkämpfer und ähnliche Titel,
Aktstudien), 1926

Bronze, zwei Güsse

bez. u. r.: 19 Monogr. ES 26

121.1.a

84,6 x 60 cm

bez. rücks. o. l.: Scharff; Gießerstempel l. unter der
Datierung: H. NOACK BERLIN FRIEDENAU; rücks.:
Nachlaß-Nr. B 43

Erbengemeinschaft Scharff

*Kriegsbedingte Brandschäden: Polina unten und rechts
röhlich verfarbt, entlang der Konturen weißlich; Beke unten
links schwärzlich-orange mit grünen Oxidationsflecken.*

Ausst.: Berlin 1926, Frühjahrs-Ausst., Kat.-Nr. 368 (Zwei
Frauen und ein Boxer); München 1926, Kat.-Nr. 2338 (Zwei
Frauen und ein Faustkämpfer); Berlin 1927, Frühjahrs-Ausst.
Sport, Kat.-Nr. 202 (Tänzerinnen und Faustkämpfer); Köln
1929, Kat.-Nr. 253 (Zwei Tänzerinnen und ein Faustkämpfer);
Augsburg 1937; Homburg 1948; Homburg u. a. 1956/ 57,
Kat.-Nr. 33 (Aktstudien); Karlsruhe 1956, Kat.-Nr. 14
(Aktstudien); Düsseldorf 1957, Kat.-Nr. 19

Lit.: Mayer 1926, Abb. S. 440; Der Querschnitt 1926, Abb. o. S.
(Tänzerinnen und Boxer); Freyberger 1937, Abb. S. 217; Sello
1956, S. 166, Abb. S. 58

121.1.b

83 x 59,5 x 2 cm

Gießer: H. Schmäke, Düsseldorf, Guß 1977
Neu-Ulm, Edwin-Scharff-Museum, Dauerleihgabe
der Erbgemeinschaft Scharff

Ausst.: Cloppenburg 1985, S. 50, 70

Lit.: Kat.-Slg. Neu-Ulm 1979, Kat.-Nr. 44 mit Abb.

121.2

Zwei Tänzerinnen und ein Faustkämpfer, 1926

Gips, 88,5 x 65 cm

bez. u. r.: 19 Monogr. ES 26

Erbengemeinschaft Scharff

Abguß von Bronze (Kat.-Nr. 121.1.a) um 1977,
Werkmodell für Bronze (Kat.-Nr. 121.1.b)

Die linke Hälfte des Reliefs wird von zwei groß in den Vordergrund gestellten, weiblichen Aktfiguren beherrscht, rechts im Hintergrund sitzt ein männlicher Akt. Der Fausthandschuh an seiner rechten Hand (die linke ist nicht sichtbar) kennzeichnet ihn als Boxer, während der schlanke Körperbau und die Anmut der Bewegungen die Frauen als Tänzerinnen ausweisen. Mit gegrätschten Beinen, den vorgebeugten Oberkörper mit den Ellenbogen auf die Knie gestützt, sitzt er auf einem Sockel, von dem nur die Oberkante als notwendige Basis für den Sitzenden konturiert ist. Der Körper ist in leichter Rückansicht nach links, der Kopf jedoch in klarem Profil gezeigt, wobei die gleichmäßig durchgezogene, tiefe Furche des Rückgrates den Aspekt der Rückansicht noch betont.

Die Figur ähnelt in ihrer Haltung der hellenistischen Bronzestatue des *Faustkämpfers* (Rom, Thermenmuseum). Da Scharff sich 1907 in Rom aufgehalten hatte, ist es gut möglich, daß er die antike Plastik aus eigener Anschauung kannte und sich von ihr anregen ließ (vgl. auch Kat.-Nr. 117). Beide Kämpferdarstellungen weisen eine deutliche Modellierung der Muskelpartien auf.

Das Relief ist durchgängig als Flachrelief gearbeitet. Die räumliche Wirkung wird aus verschiedenen Komponenten gebildet: Sie entsteht zum einen durch die Größenunterschiede der Figuren, zum anderen drückt sie sich in der graduell unterschiedlichen Ausführung der Details

aus: Die Körpermodellierung ist bei der vorderen Gestalt detailreicher als die ihrer Begleiterin. Doch sind bei beiden die Konturen klar geführt. Der Faustkämpfer ist dagegen eher skizzenhaft gegeben, die rechten Glieder sind nur angedeutet. Unterstützt wird der Eindruck von Dreidimensionalität zudem durch die Anordnung der Figuren auf dem Reliefgrund: Sie sind ausgehend von der Mitte in einer Zickzacklinie, die nach links und dann nach rechts in die Tiefe verläuft, placiert. Auch sind die Körper in ihrer Ansichtigkeit aufeinander bezogen. Der Künstler stellt die beiden Geschlechter in Verkörperungen von Tanz und Boxkampf einander gegenüber. Dabei werden den Frauen in traditioneller Weise die Bereiche Schönheit, Anmut und Tanz zugeordnet. Der Mann dagegen verkörpert Kraft, Entschlossenheit und Kampfbereitschaft.

122
Liebespaar, um 1926

Abb. 115

rötliche Terrakotta, grau-weiß getönt, 28 x 24,6 x 32,5 cm

bez. rücks. am Sockel: Monogr. ES; an der Unterseite: Nachlaß-Nr. T 36

Neu-Ulm, Edwin-Scharff-Museum, Leihgabe der Erbgemeinschaft Scharff

Mehrere Risse: an der Rückseite u. l. (vertikal), darüber zwischen dem Gesäß des Mannes und dem Sockel (horizontal) und an seinem linken Unterschenkel, dort, wo das Bein in den Sockel übergeht.

Lit.: Kat.-Slg. Neu-Ulm 1979, Kat.-Nr. 27 mit Abb. (dat. um 1922)

Ein Paar sitzt mit gegrätschten Beinen hintereinander auf einem abstrakt gebildeten Sockel, dessen Seiten dem Beinverlauf beider Figuren und dem Gesäß des Mannes angepaßt sind. Die zur Seite gehobenen Arme sind unterhalb der Schulterkugeln torsiert. In der Rückansicht erscheinen Rücken, Schultern und Armstümpfe zu einer mächtigen, sich nach oben hin erweiternden Trapezform zusammengesogen. Das gestreckte rechte Bein der Frau korrespondiert mit dem linken des Mannes, ihr angewinkeltes linkes mit seinem rechten. Ihr Oberkörper ist in diagonaler Richtung vorgebeugt,

der Kopf und auch die am Körper anliegenden Arme folgen dieser Bewegungsrichtung. Obgleich das Werk skizzenhaft gebildet ist, sind die Körperformen sensibel modelliert, so daß die Plastik den für Scharffs Arbeit in dieser Zeit typischen Realismus spüren läßt. Die Geschlossenheit von Kontur und Oberfläche vermitteln den Eindruck, als bilde dieser Bozzetto einen Entwurf für eine (allerdings nicht ausgeführte) Marmorgruppe, vielleicht einer Vorform der *Pastorale* (Kat.-Nr. 203).

Da die männliche Figur dem 1926 entstandenen *Männlichen Torso* (Kat.-Nr. 123) sowohl in Haltung wie auch in Proportionen sehr nahe steht, ist die Entstehungszeit des Liebespaares wohl auch in dieses Jahr zu datieren.

123
Männlicher Torso, 1926

Abb. 116

Gips, nicht erhalten; überliefert durch zwei Fotografien im Nachlaß

Ausst.: Berlin 1926, Herbst-Ausst., Kat.-Nr. 621

Modell für eine Bronzeplastik. Ein muskulöser männlicher Akt sitzt in angespannter Haltung auf einem felsartigen Sockel. Das linke Bein ist vorgestreckt, der linke Fuß setzt mit der Ferse auf einer eigenen Plinthe auf. Das rechte Bein ist so stark angewinkelt, daß der rechte Fuß, wie Halt suchend, nur mit der Spitze neben dem Sockel auf der Stellfläche aufsetzt. Der im oberen Bereich vorgewölbte Oberkörper ist zurückgelehnt, die Armstümpfe weisen in Schulterhöhe nach vorn und aufwärts, während der tiefliegende, torsierte Halsansatz einen ehemals geneigten Kopf vermuten läßt. Das Werk ist offensichtlich aus der männlichen Figur des *Liebespaares* (Kat.-Nr. 122) entwickelt worden. Der Oberkörper ist allerdings höher aufgerichtet, das rechte Bein stärker angewinkelt und der Sockel verkleinert worden. Diese Veränderungen wurden nötig, um dem Torso, da ihm als Einzelfigur das im Liebespaar vorhandene Pendant der weiblichen Figur fehlt, eine in sich geschlossene, harmonische Komposition zu verleihen. Gemeinsamkeiten in Körperbau, Proportionen und Torsierung weist die Plastik auch

mit dem *Athleten* (Kat.-Nr. 117) und dem *Entwurf für ein Beethovenendenkmal* (Kat.-Nr. 128) auf. Ferner sind Anklänge an den bereits 1920 entstandenen *Männlichen Torso* (Kat.-Nr. 56) erkennbar. Wie jener, zeigt auch dieser Torso im Bereich von Rumpf und Oberschenkeln starke Einflüsse des *Torso von Belvedere* (Rom, Museo Vaticano).

124 Abb. 117
Erster Entwurf für ein Beethovenendenkmal, 1926

weißlich-gelbe Terrakotta, 14,6 x 15 x 22,3 cm
bez. rücks. am Sockel: Monogr. ES / 1926; an der Unterseite: Nachlaß-Nr. T 28
Erbengemeinschaft Scharff

Mehrfach gerissen und mehrere dunkle Brandflecken (Beschädigungen aus dem Zweiten Weltkrieg).

siehe Kat.-Nr. 129

125 Abb. 118
Zweiter Entwurf für ein Beethovenendenkmal, 1926

Gips
nicht erhalten; überliefert durch eine Fotografie im Nachlaß

siehe Kat.-Nr. 129

126 Abb. 119
Dritter Entwurf für ein Beethovenendenkmal, 1926

Gips
nicht erhalten; überliefert durch eine Fotografie im Nachlaß

siehe Kat.-Nr. 129

127 Abb. 120
Vierter Entwurf für ein Beethovenendenkmal, 1926

Gips
nicht erhalten; überliefert durch zwei Fotografien im Nachlaß

siehe Kat.-Nr. 129

128 Abb. 121
Entwurf für ein Beethovenendenkmal, 1926

Gips
nicht erhalten; überliefert durch Abb. (siehe Lit.) und Fotografien im Nachlaß

Lit.: Gläser 1926, S. 7; Westheim 1926, S. 475; Düsel 1927, S. 115 mit Abb.; Kunst und Künstler 1927, S. 116; Popp 1927, S. 188; Wietek 1978, S. 184; Nerdinger 1981, S. 240; Ohm - Bauer 1984, S. 92; Lammert 1988, S. 42, 46

siehe Kat.-Nr. 129

129
Skizze zum Beethovenendenkmal, 1926/27

Bronze
Verbleib nicht nachgewiesen
Ausst.: Hannover 1927, Kat.-Nr. 428 (3.800 Mk)

Zur Geschichte des Wettbewerbes

Zum 100. Todestag Ludwig van Beethovens am 26. März 1927 wollten die Vertreter der Stadt Berlin dem Komponisten ein Denkmal setzen: Es sollte auf dem nördlich des Alexanderplatzes gelegenen damaligen Bülowplatz (heute Rosa-Luxemburg-Platz) vor der Volksbühne errichtet werden. Dieser "erste moderne Theaterbau Berlins" war 1913-15 von Oskar Kaufmann für den Volksbühneverein gebaut worden und galt als "Teil einer geplanten, jedoch in den Anfängen steckengebliebenen Sanierung des sogenannten Scheunenviertels", (Börsch-Supan 1977, S. 74), denn außer dem Theater wies der Bülowplatz um 1926 keine Bebauung auf. Doch hatte er schon damals einen dreieckigen Grundriß und lag sozusagen als Zwickel zwischen der Kaiser-

Wilhelm-Straße (heute Rosa-Luxemburg-Straße) und der Weydinger Straße, zwischen denen die Volksbühne den Platz noch heute nach hinten hin abschließt. Seine Spitze mündete in die Kaiser-Wilhelm-Straße. Auf einer ebenfalls dreieckigen Grünfläche in der Mitte des Platzes sollte das Denkmal errichtet werden (siehe Abb. 119).

„Im Herbst 1926“ lud der Magistrat von Berlin acht in Berlin lebende Bildhauer „von Namen und Bedeutung, Künstler der jüngeren und älteren Generation: Ernst Barlach, Rudolf Belling, Peter Breuer, Georg Kolbe, Hugo Lederer, Ludwig Manzel, Otto Placzek und Edwin Scharff“ ein, sich an dem Wettbewerb zu beteiligen und einer Jury „Ideen-Entwürfe“ einzureichen. (Düsel 1927, S. 114) Das Gremium setzte sich aus „sieben Magistratsbeamten neben sieben Sachverständigen“ (Georg Kolbe 1926, zitiert nach Wolters 1951, S. 17), bzw. aus „Künstlern und Kunstleuten“ (Westheim) zusammen. Die Einsendefrist war auf drei Monate beschränkt (Kolbe 1926, zitiert nach Wolters 1951, S. 16; zwei Jahre später berichtet der Künstler von einer nur zweimonatigen Frist, siehe Wolters 1951, S. 41). Die eingereichten Arbeiten wurden im Berliner Rathaus ausgestellt (Kunst und Künstler 1927, S. 117). Letzten Endes gelangte jedoch keiner der Entwürfe zur Ausführung, da die Jury alle Vorschläge mit der Begründung, daß „keiner der Verehrung Beethovens in Berlin voll gerecht“ werde, ablehnte (Popp 1927, S. 188).

Stattdessen wurde ein neuer Wettbewerb für Bildhauer aus ganz Deutschland ausgeschrieben. (Die Darstellung folgt nun, auch in den Zitaten, Düsel 1927, S. 114f.) Es wurden die neu zur Auswahl stehenden Plätze und die Wettbewerbsbedingungen bekanntgegeben, ein „weitschichtiges Preisgericht samt Stellvertretern“ einberufen, und „die Preise und ihre Staffeln festgesetzt“. Doch bereits wenige Tage später „las man in *halbamtllicher Verlautbarung*“, daß die Ausschreibung vom Magistrat widerrufen worden sei, „da inzwischen andre Vorschläge für die beabsichtigte Beethoven-Ehrung eingegangen seien, die der Prüfung bedürften“. Statt eines Denkmals wurde die Schaffung eines Beethoven-Preises für junge Komponisten in Erwägung gezogen. Diese Vorgehensweise wurde als „Kränkung und Zurücksetzung“ der Bildhauer empfunden und

führte zu Protesten. So richteten die „Künstlervereinigung Berliner Bildhauer“ und der „Künstlerverband deutscher Bildhauer“ eine Eingabe an die Berliner Stadtverwaltung und forderten sie auf, an dem Vorhaben, Beethoven mit einem Denkmal zu ehren, festzuhalten. Darin hieß es:

„... ein Denkmal könne durch keine andersgeartete Ehrung ersetzt werden, denn einer solchen fehle die menschliche und populäre Anschaulichkeit und öffentliche Gemeinsamkeit, und eben dieser Vorzüge wegen gehörten grundsätzlich Denkmalsehrungen unsrer Großen zu den unabweislichen kulturellen Pflichten der Reichshauptstadt, wo bisher für Beethoven eine solche noch fehle. Berlin sei mit seinem Entschluß, von dem Denkmal ganz abzusehen, im Begriff, einen Präzedenzfall von unübersehbaren Folgen für unsre öffentliche Kunstpflege zu schaffen. Wegen bisheriger Mißgriffe Denkmalsehrungen überhaupt zu meiden oder sie durch neutrale farblose oder materiell zweckmäßige Ehrungen zu ersetzen, würde nicht nur das kränkendste Mißtrauen gegen die lebenden deutschen Bildhauer insgesamt bedeuten, sondern ganz allgemein die offene Verleugnung gerade der ernsthaftesten Existenzberechtigung der Bildhauerkunst.“ (Düsel 1927, S. 115)

Dieser Text macht deutlich, von welcher elementarer Bedeutung die Errichtung des umstrittenen Denkmals für die Bildhauer im Hinblick auf ihr Arbeitsgebiet und ihr Selbstverständnis als Künstler war. Trotz der Proteste kam es jedoch weder zu einem erneuten Wettbewerb, noch wurde einem Künstler der Auftrag für die Errichtung des Denkmals erteilt. Ähnliche Probleme brachte der Wettbewerb für ein Heinrich-Heine-Denkmal in Düsseldorf mit sich (siehe Kat.-Nr. 163).

Nun stellt sich natürlich die Frage, warum dieser Wettbewerb gescheitert ist. Die Kommentatoren wie auch der als Künstler beteiligte Georg Kolbe haben mehrere Gründe dafür angegeben. So meinte Westheim, „die Idee, Beethoven ein Denkmal zu setzen“ sei „ganz und gar unzeitgemäß“, und deshalb könne man „bestenfalls eine künstliche, niemals aber eine wirklich künstlerische Lösung“ erwarten. In ähnliche Richtung zielt auch Pops Kritik, als er schrieb: „Auch ist heute die

Verherrlichung eines Genius schwerer denn je, weil wir über die bildnismäßige Treue hinaus eine weitgehende psychologische Vertiefung fordern, die dem monumentalen Stil widerspricht." (S. 188) Zudem waren die Voraussetzungen für die Künstler denkbar ungünstig. So war "ein fast un bebauter Platz" (ebd.) als Standort für das Denkmal gewählt worden, der wegen der fehlenden geschlossenen Bebauung kein geeignetes Ambiente für das Denkmal darstellte und somit die Aufgabenstellung erschwerte. Kolbe schrieb in diesem Zusammenhang verärgert: "Auf den Bülow-Platz, der noch nicht einmal ein Platz ist - brauche ich garnicht einzugehen" (zitiert nach Wolters 1951, S. 17). Ein weiterer Grund für das Scheitern lag in der kurzen Frist, die den Künstlern für die Erarbeitung ihrer Vorschläge zur Verfügung stand, da sich der Magistrat erst in letzter Minute zur Errichtung des Denkmals entschlossen hatte. Kolbe bemerkte dazu: "Nicht meine Kollegen, nicht ich könnte jemals (wenn schon) imstande sein, in solcher Hast eine einigermaßen gültige Lösung zu finden ..." (zitiert nach Wolters 1951, S. 16). Die Zeitknappheit hatte dann auch Ergebnisse zur Folge, die Popp folgendermaßen kommentierte:

"Zur Sache selbst muß man sagen, daß auch die Arbeiten von Scharff, Lederer und Belling, die manche wenigstens für 'diskutabel' halten, im wesentlichen unzureichend sind. Das Gebotene war in der Idee zu dünn, in der Stimmung zu kümmerlich, in der Form durchaus unbewältigt." (S. 188)

Probleme warf auch die Zusammensetzung der Jury auf, da sie aus Mitgliedern bestand, "die in ihren Kunstanschauungen so weit auseinanderstreben, wie überhaupt denkbar ist" (Westheim 1926). Somit hätte sich das Gremium im Falle einer Entscheidung nur auf einen Kompromiß einigen können (ebd.). Erschwerend hinzu kam die Tatsache, daß die Auswahl der Künstler, wie Popp meinte, "nicht nach ihrer besonderen Begabung für eine solche Aufgabe, sondern nach Kunstrichtungen" (S. 188) erfolgt war, denn der Wettbewerb sollte ein möglichst breites Spektrum an Vorschlägen abdecken. So benannte Düsel den Grund für Scharffs Einladung damit, er habe "sich in großen monumentalen Aufgaben bisher zwar noch nicht versucht, wohl

aber für einige Porträtbüsten, insbesondere die Liebermanns und des Kunsthistorikers Prof. Wölfflin, viel Anerkennung geerntet" (S. 115). Das Zusammentreffen all dieser ungünstigen Faktoren führte schließlich zum Scheitern des Wettbewerbes.

Zur Entwicklung des Denkmalsentwurfes

Scharffs Vorschlag für das letztlich nicht ausgeführte Beethovendenkmal wurde in vier Entwürfen vorbereitet: Im *ersten Entwurf* (Kat.-Nr. 124) ist der Genius Beethovens als geflügelte männliche Gestalt verbildlicht, die aus einem Block herauszuwachsen scheint und seitlich von zwei Musen gestützt wird. Er sitzt kraftlos mit gegrätschten Beinen, die seitlich ausgestreckten, torsierten Arme werden von den Musen in Position gehalten. Die Flügel symbolisieren das fast übermenschliche Genie des Komponisten und die Unsterblichkeit seiner Musik. Doch erinnert die Gruppe auch an eine Grablegung, wobei die seitlich ausgebreiteten Arme und das geneigte Haupt auf Christus verweisen und das Werk somit das schwere Schicksal und das Leiden des Musikers zum Ausdruck bringt.

Aus der Blockhaftigkeit des Bozzettos läßt sich schließen, daß Scharff in diesem Stadium an eine Ausführung in Marmor dachte. Die Idee, Beethoven als geflügelten Genius zu zeigen, behielt er im zweiten und dritten Entwurf noch bei, gab sie jedoch in der Endfassung zugunsten einer weniger romantischen Darstellung auf.

Der ebenfalls skizzenhaft modellierte *zweite Entwurf* (Kat.-Nr. 115) zeigt den geflügelten Genius ohne Assistenzfiguren. Er scheint sich nun mit aller Macht über einem sich nach oben hin verjüngenden, abstrakt gebildeten Sockel emporzuschwingen. Dabei ist das linke Bein wie ausschreitend vorgestreckt, während er sich mit dem rechten abzustößen scheint. Die Arme sind seitlich nach oben gestreckt und scheinen mit den Flügeln verwachsen zu sein. Die idealisiert schlanke Gestalt erhebt sich in einer Haltung, die einerseits dem *Männlichen Torso* (Kat.-Nr. 123) nahesteht, andererseits an das 1920 entstandene Werk gleichen Titels (Kat.-Nr. 56) erinnert, da er in ebenso steil aufgerichteter Pose dargestellt ist. Diese Fassung verherrlicht besonders das Genie des Künstlers und das Heroische in seiner Musik. Doch

verweist das gesenkte Haupt auch auf die emotionale Tiefe seiner Kompositionen.

Die erhaltene Fotografie zeigt die Figur auf einem zweigestuften Brunnen mit in allen Bereichen quadratischer Grundfläche, der ebenfalls für die beiden folgenden Entwürfe verwendet wurde. Dabei erheben sich aus einem quadratischen Wasserbecken zwei gestuft aufeinanderliegende, flache Quader, die jeweils von einer überstehenden Platte bedeckt werden. Die des unteren Quaders bildet mit seiner in der vorderen Hälfte erhöhten Umrandung das zweite Wasserbecken. Die zweite Stufe ist insgesamt kleiner als die erste. Aus den Wänden des Brunnens quellen im unteren Teil je zwei Wasserläufe, im oberen je einer. Aus diesem Foto - wie auch auf zwei weiteren, die den dritten Entwurf abbilden - ersieht man, daß Scharff überlegt hatte, noch an jeder Seite einen breiten Wasserlauf über den oberen Beckenrand fließen zu lassen. Denn an diesen Stellen sind Transparentpapierbahnen über den Beckenrand gelegt. Doch hat er bei dem zum Wettbewerb eingereichten Modell zugunsten einer klareren Komposition auf sie verzichtet. Der Brunnen steht auf einer flachen, vorn drei-, hinten viergestuften Sockelzone. Die vierte Stufe bildet ein Gegengewicht zu dem vorn erhöhten oberen Beckenrand. Zudem stützt sie das Denkmal optisch von hinten ab, unterstützt also die Aufwärtsbewegung des Körpers und scheint die nach rückwärts ausgreifende Bewegung der Flügel, wie beim *dritten Entwurf*, aufzufangen. Somit erfüllt sie einen für die Balance und Harmonie des Kunstwerkes notwendigen Zweck.

Den *zweiten Entwurf* (Kat.-Nr. 125) wie auch den dritten (Kat.-Nr. 126) hat Scharff vor der gezeichneten Kulisse der Berliner Volksbühne fotografieren lassen. Dabei hat er dem Denkmal Modellmännchen als menschlichen Größenmaßstab beigelegt. Es läßt sich schätzen, daß Brunnen und Sockel etwa eine Höhe von 2,50 Metern, die Beethoven-Figur eine Höhe von circa vier Metern erhalten sollte. Die Aufnahmen vermitteln deutlich, wie Scharff sich die Aufstellung des Denkmals vorstellte: Es sollte mit der Rückseite zur Volksbühne, mit der Vorderseite zur breiten, gerade verlaufenden Kaiser-Wilhelm-Straße (heute Rosa-Luxemburg-Straße) weisen. So war dem Werk eine optimale Fernwirkung sicher. Daß das Denkmal auf

Fernsicht ausgerichtet war, wird schon durch seine Größe klar. Zudem konnte es nur in so großem Format seinen Platz vor dem hohen Portikus des Theaterbaues behaupten. Auffällig ist bei der Kulisse, daß Scharff die Volksbühne an beiden Seiten mit hohen Gebäuden flankierte. Aus dieser Tatsache ersehen wir, daß er bei seiner Arbeit eine zukünftige Schließung des zum damaligen Zeitpunkt noch weitgehend unbebauten Platzes in seine Überlegungen mit einbezog. Die gedachte seitliche Bebauung verleiht dem Platz tatsächlich größere Einheit und Urbanität.

In der Fotografie des *dritten Entwurf* (Kat.-Nr. 126) wurden die Überlegungen zur Gestaltung dieses Platzes in sofern weitergeführt, als Theater und Denkmal seitlich von je einem Baum und einer Fahnenstange flankiert erscheinen. Dieser *Entwurf* bildet eine Weiterentwicklung des zweiten (Kat.-Nr. 125). Zwar ist die Körperhaltung des Genius grundsätzlich gleich geblieben, doch ist das rechte Bein stärker angewinkelt, der Rumpf steigt nicht mehr so steil auf. Die weniger hoch erhobenen Arme greifen nunmehr wie siegreich in den Raum hinein. Auch sind die Arme, zumindest der linke, nicht mehr mit den Flügeln verbunden (ob das auch für den rechten gilt, läßt sich auf dem Foto nicht erkennen). Der muskulöse Körper ist detaillierter ausgebildet.

Die Haltung der Figur im *vierten Entwurf* (Kat.-Nr. 127) wurde weitgehend von der dritten Fassung übernommen, doch ist das rechte Bein stärker angewinkelt, der Fuß unter das linke Bein geschoben. Das Haupt ist nicht mehr so betont tief zwischen die Schultern hinabgesenkt; somit wirkt die Kopfhaltung natürlicher und eher entschlossen. Deutlich sind das Gesicht und das für Beethoven typische Lockenhaar erkennbar. Die Arme sind raumgreifend emporgestreckt, die Hände siegreich geöffnet. Der Körper ist athletisch-muskulös ausgebildet. Die detailreiche Durchführung ist realistisch orientiert. Das Modell verbildlicht den Komponisten nicht mehr als übermenschlichen Genius, sondern als mit erhobenen Armen triumphierend aufsteigenden (auferstehenden) Helden.

Der *fünfte Entwurf* (Kat.-Nr. 128) wurde 1926 der Jury zum Wettbewerb eingereicht. Er zeigt die Figur in gleicher Haltung wie die der vor-

angegangenen Fassung. Doch ist diese Beethoven-Gestalt zusätzlich mit einem von der linken Schulter entlang der linken Körperseite bis auf den Boden hinabfallenden reichen Faltenwurf geschmückt. Dieser unterstreicht den Eindruck eines ins Zeitlose überhöhten antiken Helden und verstärkt zudem die Dynamik der kraftvollen Aufwärtsbewegung. Die Plastik erhebt sich über dem schon vorher entwickelten Brunnen (s. o.), der nun an der Umrandung des oberen Beckens die über die gesamte Breite laufende Inschrift **BEETHOVEN** trägt. Diese Arbeit kommentierte Düsel (siehe Lit.) mit den Worten: Scharff glaubte, "die Aufgabe nur durch eine freie, aus der schöpferischen Phantasie geholt und deshalb ins Gedankliche übersetzte Gestaltung bezwingen zu können, wobei ihm das ringsherum aus dem mehrfach gestuften Sockel hervorbrechende Wasser offenbar die elementar belebende, stets sich erneuernde Kraft des Begriffes Beethoven bedeuten soll."

Vermutlich nach dem Scheitern des Wettbewerbs ließ Scharff einen der Entwürfe, wahrscheinlich den letzten, in Bronze gießen (Kat.-Nr. 129).

130 **Abb. 122**
Pferd (Bäumendes Pferd, Lipizzaner Hengst), 1926

Porzellan, zwanzig Exemplare, davon drei nachgewiesen

33 x 17,2 x 34 cm

bez. an der Unterseite des Sockels: Monogr. ES; Zepthmarke in Unterglasurblau ausgeführt von der Staatlichen Porzellan-Manufaktur Berlin

Ausst.: Berlin 1926, Herbst-Ausst., Kat.-Nr. 633, Abb. in Anzeige für KPM; München 1926/27, o. Kat.-Nr.; Berlin 1927, Kat.-Nr. 4; Berlin 1927, Frühjahrs-Ausst., Abb. in Anzeige für KPM; Leipzig 1927, Kat.-Nr. 110 mit Abb.; Wilhelmshoven 1968, Kat.-Nr. 101 (Lipizzaner Hengst)

Lit.: Kuhn 1926/27, Abb. S. 363; Die Kunst 1927, Abb. S. 178; Flemming 1957, S. 244; Ohm, 2.5.1986 mit Abb.; Jarchow 1988, S. 100, 267 (Bäumendes Pferd)

130.a

bez. an der Unterseite des Sockels: Stempel KPM mit Reichsapfel in Unterglasurrot; in Gold: VON 20 STÜCKEN / NR. 2

Oldenburg, Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Inv.-Nr. 6771, erworben am 12.7.1926 von der Staatlichen Porzellan-Manufaktur Berlin

Ausst.: Neu-Ulm u. a. 1987/88, Kat.-Nr. 47, Abb. 88

130.b

Erbengemeinschaft Scharff

130.c

Oldenburg, Privatbesitz

Ausst.: Bremen 1977, Kat.-Nr. 33 (unbezeichnet)

Das dargestellte Pferd steht auf einer unregelmäßig geformten Plinthe, die sich in der Mitte zu einer bauchhohen Stütze erhebt. Ihre unruhige Oberfläche erinnert an erdhafte oder baumstammartige Strukturen, kontrastiert die glatten Oberfläche des Pferdes und hebt sie so hervor. Das Tier ist in lebhafter, spannungsvoller, fast tänzelnder Bewegung gegeben, dabei weist seine Haltung in der Aufsicht eine S-förmige Drehung auf, die vom Kopf bis zum Schweif verläuft. Die Muskelpartien sind naturnah modelliert. Auch Details wie Augen, Nüstern und Hufe sind sorgfältig ausgeführt und fügen sich organisch in die Gesamtform ein. In Haltung, Körperbau, Modellierung und Oberflächenbehandlung drückt sich sowohl majestätische Würde als auch ungebändigte Wildheit aus. Doch soll die dekorative Wirkung des Pferdes nicht unerwähnt bleiben.

131

Elefant, 1926/27

Abb. 123

Porzellan

ausgeführt von der Staatlichen Porzellan-Manufaktur Berlin

Auflagenhöhe nicht bekannt

Ausst.: Berlin 1927, Kat.-Nr. 4 mit Abb.; Belgrad, Zagreb 1931, Kat.-Nr. 539

Lit.: Deutsche Kunst und Dekoration 1927, Abb. S. 268; Das Kunstblatt 1927, Abb. S. 211; Thieme - Becker 1935, S. 584 (Modell); Ohm, 3.5.1986 mit Abb.; Jarchow 1988, S. 100, 269

Dargestellt ist ein realistisch modellierter Elefant, der das linke Vorderbein in leichter Schritthaltung nach außen vorstellt, wobei das Körpergewicht auf

den drei anderen Beinen zu ruhen scheint. Der Kopf ist gesenkt, der Rüssel senkrecht hinabgeführt und an der Spitze nach innen gebogen. Seine Haltung sowie der geschlossene Umriß strahlen Ruhe aus. Im Gegensatz zu dem Porzellanpferd (Kat.-Nr. 130) steht der Elefant auf keiner Plinthe, sondern direkt auf der Stellfläche, seine unruhige Oberfläche assoziiert in der Tat Elefantenhaut.

132

Stehende weibliche Figur, 1927

Bronze, 56,7 x 17,5 x 11,5 cm
bez. rücks. an der Stütze: 19 Monogr. ES 27; an der Unterseite: Nachlaß-Nr. B 15 mit Nachlaßstempel; Gießerstempel l. darunter: H. NOACK / BERLIN FRIEDENAU
Erbengemeinschaft Scharff

Dunkel patiniert; besonders am Kopf, an der linken Schulter und am linken Oberarm weißlich oxydiert.

Dargestellt ist eine aufrecht stehende Frauengestalt reiferen Alters. Über den schlanken Beinen erhebt sich der kräftige Rumpf einer vollbusigen Frau. Die breiten Schultern erfahren durch die Torsierung der Arme in halber Oberarmlänge eine weitere Betonung. Im Gegensatz zu der Größe des Körpers steht der kleine Kopf mit dem lediglich angedeuteten, im Verhältnis zur Körperachse geradeausgerichteten Gesicht und dem waagrecht abstehenden Knoten am Hinterkopf. Gestützt wird die Figur an der Rückseite von einem kleinen, eckigen, abstrakt gebildeten Sockel, der jedoch nicht so sehr statische als vielmehr optische Funktion hat, da er ein Gegengewicht zu der Öppigkeit des Rumpfes bildet. Die Figur ist wohl im Zusammenhang mit der *Muse der Musik* (Kat.-Nr. 135.1) und der *Stehenden Frau* (Kat.-Nr. 141) entstanden.

133

Modell für *Die drei Musen Euterpe, Kalliope und Thalia*, um 1926/27

Terrakotta, Kleinformat
nicht erhalten; überliefert durch eine Fotografie im Nachlaß

Modell für Kat.-Nr. 135 (siehe dortigen Text)

134

Frauenbüste, 1926/27

Terrakotta
nicht erhalten; überliefert durch zwei Fotografien im Nachlaß

Ausst.: Nürnberg 1928, Kat.-Nr. 53 (Frauenbüste, 1927); Berlin 1930, Cassirer, Kat.-Nr. 3 (Frauenbüste, Fragment einer Bauplastik, 1926)

Bei dieser Halbfigur handelt es sich wohl um ein Fragment des ersten Gusses der Kalliope, der mittleren Figur der *Drei Musen* (Kat.-Nr. 135), denn die beiden Fotografien im Nachlaß lassen deutlich die Bruchkante in der Taille erkennen. Das Werk ist bis zum Tode des Künstlers in seinem Atelier aufgestellt gewesen, da er es für eine besonders wichtige Arbeit hielt (nach Mitteilung von Herrn Peter Scharff, München).

Abb. 125

Abb. 124

Abb. 126

Die drei Musen Euterpe, Kalliope und Thalia, 1927/28

3 Einzelfiguren, rote Terrakotta

Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. P1 3076-78, 1974 Stiftung der Bayerischen Raiffeisen-Zentralbank, München, anlässlich des Baubeginns ihres Neubaus auf dem Grundstück des ehemaligen, abgebrochenen Phoebus-Palastes

Die Grate zum Teil weiß ausgeglüht; an der Rückseite durch je drei Schraubanker ehemals an der Mauer befestigt, an den Plinthen und auf den untersten 40 cm der Rückseiten ehemals auszementiert. Leichte Schäden an den Sockeln, beim Abnehmen entstanden, einige Risse in der Oberfläche (besonders bei Euterpe), meist ausgehend von den rücks. eingesetzten runden Tonplatten um die Verschraubungen, 1974 gereinigt und restauriert.

Lit.: Fränkischer Kurier, 7.10.1927; Pfister 1928, Abb. S. 219; Tätigkeitsbericht 1974, S. 5 (Terpsichore, Polyhymnia, Thalia, 1927/ 28); Nürnberger Nachrichten 1974; Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1975, S. 160f., Abb. 15; Häussler 1977, S. 104 (dat. 1927); Nürnberger Zeitung 1977, S. 12; Nürnberger Erinnerung 1979, Abb. S. 141; Architektur in Nürnberg 1981, S. 63 mit Abb.

135.I

Euterpe (Figur für einen Theaterbau), 1927/28
202,5 x 32 (Plinthe) x 47 cm

Oberer Teil der Flöte im Zweiten Weltkrieg durch Bombensplitter abgeschlagen.

Ausst.: Hannover 1928, Kat.-Nr. 462 mit Abb. (Figur für einen Theaterbau)

Lit.: Frerking 1928, S. 253, Abb. 5, 254 (Figur für einen Theaterbau); Habicht 1928, S.

135.II

Kalliope, 1927/28
204,5 x 31 (Plinthe) x 40 cm

135.III

Thalia, 1927/28
202 x 30 (Plinthe) x 40,5 cm

Theatermaske ging durch Kriegseinwirkung verloren.

Die auf Frontalansicht ausgerichteten, auf eckigen, nach unten hin abgerundeten Konsolen stehenden weiblichen Aktfiguren waren ursprünglich in der

Mitte der Fassade des Nürnberger *Phoebus-Palastes* eines Filmtheaters, angebracht. Sie stellen drei Musen dar, die aufgrund ihrer Attribute bzw. Körperhaltungen von links nach rechts als Euterpe, die Muse der Musik (Flöte), Kalliope, die der Dichtkunst (ohne Attribut, in sinnender Pose) und Thalia, die der Schauspielkunst (Maske) identifiziert werden können. Bei der linken und der mittleren Gestalt handelt es sich also nicht, wie im Tätigkeitsbericht [siehe Lit.] angegeben, um Terpsichore und Polyhymnia. Denn Terpsichore gilt als Muse der Lyrik und ist traditionell mit einer Schildkrötenlyra dargestellt worden, während Polyhymnia, die Muse der Rede, des Wortes und der Pantomime, normalerweise eine Buchrolle trägt (Lexikon der Kunst 1975, S. 450). Da die hier dargestellten Künste sowohl für das Theater als auch für den Film von ausschlaggebender Bedeutung sind, passen ihre Personifikationen daher inhaltlich gut zu der Architektur eines Lichtspieltheaters.

Zusammen bilden sie ein harmonisches Ensemble: zum einen bedingt durch die gleichartige Präsentation auf den Konsolen und die große Ähnlichkeit der Körper, zum anderen durch den ausgewogenen, in Bezug auf die Mittelachse fast symmetrischen Aufbau der Gesamtgruppe und im Hinblick auf die ihre Körperhaltungen. Denn die beiden äußeren Musen stehen in leichtem Kontrapost, der jedoch nur in der Beinpartie erkennbar ist, wobei das jeweils in Bezug auf die Gruppe innere Bein leicht angewinkelt und das andere gestreckt ist. Die gekreuzte Beinhaltung hebt die Muse der Dichtkunst, Mitte, nicht nur hervor, sie bildet auch eine Vermittlung zwischen den seitlichen Figuren. Während Euterpe und Thalia ursprünglich jeweils in der rechten, bzw. linken Hand ihr Attribut, die Flöte bzw. die lachende Maske des Lustspiels, vor der Brust hielten, ist Kalliope, der traditionellerweise kein Attribut eignet, in der sinnenden Pose einer Dichterin gegeben: Der rechte Unterarm ist senkrecht vor den Oberkörper geführt, wobei die Hände das Kinn berühren, und erscheint so als formales Pendant zu den ebenfalls vertikal angeordneten Attributen der beiden anderen Musen. Der linke, waagrecht vor dem Bauch ruhende Unterarm stellt dagegen eine optische Verbindung zwischen den drei Figuren her. (Diese Haltung läßt

sich bereits auf dem die neun Musen zeigenden Vorderseitenrelief eines um 160 n. Chr. entstandenen Sarkophags, Paris, Louvre, finden; Abb. in: Tripp 1974, S. 354). Während Kalliope den Kopf wie denkend gesenkt hält, sind die Häupter ihrer Begleiterinnen erhoben. Die Gesichter sind in Scharffs typischer Weise summarisch angedeutet, wobei die Stilisierung dem großen räumlichen Abstand zum Betrachter angemessen ist. Bei Euterpe und Thalia ist jeweils ein Tuch über den linken Arm drapiert, das bei Euterpe an der linken Körperseite hinabgleitet, bei Thalia dagegen in leichtem Bogen vor den Oberschenkeln zur rechten Hand schwingt und von dort in tiefen Falten hinabfällt. Dadurch, daß die beiden äußeren Plastiken formal auf die mittlere bezogen sind, wird nicht nur deren zentrale Stellung innerhalb der Gruppe betont, sondern auch die zentrale Bedeutung der Dichtkunst für Theater und Film hervorgehoben. Das Fragment eines 1926/27 entstandenen Gusses der Kalliope (Kat.-Nr. 134) behielt der Künstler zeitlebens im Atelier.

Vorbereitet wurde das Ensemble in je einem kleinformatigen *Modell* (Kat.-Nr. 133). Eine zeitgenössische Fotografie, aufgenommen im Atelier des Künstlers, zeigt die drei Einzelfiguren bereits in der endgültigen Reihenfolge nebeneinanderstehend. Sie stimmen in Haltung und Attributen weitgehend mit den ausgeführten Bauplastiken überein. Gravierende Unterschiede zwischen Modell und Endfassung lassen sich nur bei der Thalia feststellen. Bei dem Modell fällt die Drapierung in kürzeren Falten als bei der Großfassung über den linken Arm und ist an der rechten Seite in drei übereinandergestaffelten Falten­schwüngen angeordnet. In der ausgeführten Fassung hat Scharff diese Faltenkaskade zu einem in sich gegliederten Faltenwurf reduziert und so die Drapierung der beiden anderen Figuren angeglichen. Die Maske zeigt in dem Modell ein stilisiertes Gesicht mit lachend geöffnetem Mund und spitzer Nase. Die Maske der Bauplastik ist stärker einem menschlichen Gesicht angenähert und lächelt still mit geschlossenem Mund. Das in Locken vom Kopf abstehende Haar des Modells ist in der Ausführung an den Kopf angelegt und unterscheidet sich somit nur wenig von den Frisuren der beiden anderen Gestalten. Scharff hat also bei der

Endausführung besonderen Wert auf - im Sinne der Antike - klassische Ruhe sowie auf Einheit und Ausgewogenheit innerhalb der Gesamtkomposition gelegt. Über die Auftragserteilung konnten keine Informationen gefunden werden. Inhaltlich liegt es nahe, einen Bau mit dem Namen *Phoebus-Palast* mit Musendarstellungen zu schmücken, war doch *Phoebus* der Beiname Apollons, der nach dem Mythos als Anführer der neun Musen galt. Auch reihen sich die *Musen* thematisch gut in Scharffs Gesamtwerk ein, schuf er doch eine Reihe von Plastiken, die Gestalten der griechischen Mythologie darstellen (*Parze, Selene, Pandora*), oder die allgemein auf die griechische Antike verweisen (*Kore, Faustkämpfer, Athlet*). Die Musen stehen inhaltlich also nicht, wie es im Anzeiger des Germanischen Nationalmuseum (siehe Lit.) heißt, "innerhalb seines Werkes [...] relativ vereinzelt" (S. 161) dar. Deshalb liegt die Vermutung nahe, daß der Künstler das Thema für diesen Fassadenschmuck selbst ersann. Formal stehen die Figuren in Zusammenhang mit anderen, in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre entstandenen Arbeiten (Kat.-Nr. 137, 141), die Körperhaltung der Kalliope ist wohl sogar aus der der *Stehenden Frau* 1925 (Kat.-Nr. 111), entwickelt worden.

Eine 1926 entstandene Vorzeichnung zu den Musen mit der Höhenangabe für die Anbringung, "6 1/2 m", ist im Nachlaß (Nachlaß-Nr. 1460) erhalten.

Zum Aufstellungsort der *Drei Musen*

Der *Phoebus-Palast*, der "damals das größte Nürnberger Lichtspieltheater" (Architektur in Nürnberg; siehe Abb. 128) war, wurde 1927 nach einem Entwurf des Nürnberger Architekten Ludwig Ruff in Nürnberg, Königstorgraben 11, erbaut. Das hell verputzte Gebäude bestand aus einem hohen Mittelbau und zwei niedrigeren und schmaleren Seitenrisaliten, die dem Hauptgebäude jeweils zu etwa einem Drittel vorgelagert waren. Im Erdgeschoß wiesen sie dreiteilige Rundbogenarkaden auf, während der Mittelbau eine niedrigere, vierteilige Arkade aus eckigen Türöffnungen aufwies. In Höhe der Rundbogenscheitel war im mittleren Gebäudeteil ein Gesims angebracht. Die Fassade des Mittelbaus wurde von vier schmalen, hohen Fenstern gegliedert, zwischen denen die drei

Frauen am Meer, 1927

Relief, Bronze, 88,5 x 131 x 18 cm
bez. u. r.: Monogr. ES; Gießerstempel: H. NOACK
BERLIN-FRIEDENAU

Neu-Ulm, Edwin-Scharff-Museum, Depositum der Bayerischen Landesstiftung, 1977/78 erworben von der Erbgemeinschaft Scharff

Dunkle Palms. Abstoßungen am linken Knie der rechten Frau und am unteren Reliefrand

Ausst.: Berlin 1930, Cassirer. Kat.-Nr. 7. Abb. auf der Titelseite; Stuttgart 1930, Kat.-Nr. 264; Kiel 1950, Kat.-Nr. 71; Hamburg u. a. 1956/57, Kat.-Nr. 36; Düsseldorf 1957, Kat.-Nr. 22; Cloppenburg 1985, S. 50

Lit.: Schmidt 1930, Abb. S. 97; Werner 1930, Abb. S. 244; Sello 1956, S. 166. Abb. S. 59; Kat.-Slg. Neu-Ulm 1979, Kat.-Nr. 51 mit Abb.

Das Relief zeigt drei weibliche Aktfiguren, von denen zwei in der rechten Bildhälfte im Vordergrund auf einer nur mehr angedeuteten Anhöhe sitzen, während die dritte links im Hintergrund in knöchelhohem Wasser steht. Die Figuren sind in diagonaler Richtung von rechts nach links perspektivisch gestaffelt, wobei die rechte der sitzenden Frauen die linke zum Teil überdeckt. So entsteht eine räumliche Wirkung, die noch durch die nach hinten hin flacher und summarischer werdende Ausführung der Figuren gesteigert wird. Während der rechte Akt im Vordergrund als Halbrelief und mit ausgeführten Gesichtszügen dargestellt ist, ist der stehende als Flachrelief angelegt, das im Bereich der rechten Gliedmaßen sogar mit dem gleichmäßig unruhigen Reliefgrund verschmilzt. Die Gesichter der mittleren und linken Gestalt sind zunehmend großflächiger skizziert. Zur räumlichen Illusion trägt zudem die Haltung der Figuren bei. So sind alle Beinpaare nach links (vom Betrachter aus gesehen) ausgerichtet. Die der Sitzenden sind teils in Seiten-, teils in Dreiviertelansicht, das der Stehenden ist fast frontal gegeben. Obgleich die Körper der drei Aktfiguren in gewisser Weise aufeinander bezogen sind und so die Komposition zusammenschließen, wirken sie aufgrund der beziehungslosen Ausrichtung der Köpfe nach links, vorn und rechts innerlich isoliert. So entsteht eine Spannung, die die Figuren nicht

Musen auf Kalksteinkonsolen angebracht waren. Eine weitere Rahmung der Figuren bildeten die in gleicher Höhe liegenden, siebenteiligen Fensterbänder der Seitengebäude. Bekrönt wurde die Fassadendekoration durch den Namenszug PHOEBUS PALAST. Ein leicht vorspringendes, gestuftes Gesims schloß das Flachdachgebäude nach oben hin ab. 1948 wurde die Fassade nach den Plänen des Architekten Maximilian Reisinger renoviert, der seit Juni 1926 mit der Leitung der technischen Abteilung der Finanz G. m. b. H., Berlin (seit 1928 Grundwert A. G.), des Bauherrn des Kinos (Bescheinigung der Direktion der Grundwert A. G., Hamburg, vom 15.12.1936; eine Abschrift wurde mir dankenswerter Weise von Herrn Adolf Reisinger, Hamburg, überlassen) betraut war. Dabei wurden die Gesimse und Schmuckbänder sowie die Fenster des Mittelbaues durch eine Neonröhrenanlage optisch hervorgehoben und Filmwerbetafeln an den Seitengebäuden angebracht (Der neue Film, 11.9.1950).

Scharffs Figuren waren also für die Fassade eines schlichten, wohlproportionierten Baues konzipiert und an prominenter Stelle placiert worden. Angebracht wurden die Plastiken aber wohl erst im Jahre 1928, also nach der Eröffnung des Lichtspieltheaters am 8. Oktober 1927, "nachdem am 7.10.1927 eine Skizze der Front mit den Figuren veröffentlicht worden war" (Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, siehe Lit.; bei der genannten Veröffentlichung handelte es sich um eine Abbildung im Fränkischen Kurier). Doch paßte Scharff nicht nur die Musen der Harmonie der Architektur an, vielmehr bildete diese ihrerseits eine ruhige Folie, die die Plastiken hinterfang und rahmte. So entstand ein idealer Zusammenklang zwischen Architektur und Bauplastik, der heute nicht mehr gegeben ist. Denn das Lichtspieltheater wurde 1974 abgerissen, als die Bayerische Raiffeisen-Zentralbank das Grundstück erwarb, um dort ein Filialgebäude zu errichten. Um die Figuren zu retten, stiftete die Bank sie dem Germanischen Nationalmuseum (Nürnberger Nachrichten, siehe Lit.). Dort sind sie in ungefährer Analogie zur ursprünglichen Aufstellung an einer Wand im Innenhof des Museums, über dem Zugang zum Vortragssaal, angebracht.

nur als Gruppe, sondern auch als Einzelwesen zur Geltung kommen läßt.

137 Abb. 129

Sitzende Frau mit übergeschlagenem rechten Bein, 1928

rötliche Terrakotta, grau getönt, 37,5 x 21 x 31 cm bez. rücks. am Sitz; 1928 Monogr. ES; an der Unterseite Nachlaß-Nr. T 66 mit Nachlaßstempel Neu-Ulm, Edwin-Scharff-Museum, Leihgabe der Erbgemeinschaft Scharff

Kriegsbedingte Beschädigungen: rechte Fußspitze und linker Fuß abgebrochen; innen am rechten Unterschenkel großer runder Ausbruch aus der Oberfläche; an mehreren Stellen kleine Absplitterungen; linke Seite großflächig schwarz verbrannt.

Lit.: Kat.-Slg. Neu-Ulm 1979, Kat.-Nr. 48 mit Abb.

Ein weiblicher Akt sitzt mit übergeschlagenen Beinen auf einem quaderförmigen Sockel, dessen Sitzfläche nicht größer ist als das Gesäß der Frau. Der rechte Arm ist in halber Oberarmlänge torsiert, während der linke so vor die Brust gehoben ist, daß die linke Hand die rechte Schulter umfaßt. Die Haltung weist große Ähnlichkeit mit der der Frauengestalt der *Pastorale*-Gruppe (Kat.-Nr. 203) auf. Doch ist diese nicht wie jene auf einen Partner bezogen, ihr Oberkörper ist nicht nach rechts gedreht und ihre linke Hand ruht auf der eigenen Schulter. Somit wirkt ihre Haltung in sich geschlossen und autonom. Dennoch scheint die Plastik im Umfeld der *Pastorale* entstanden zu sein. Das Sitzmotiv erinnert, besonders durch die Fragmentierung, an Rodins *Torso des Ugolino*, der Scharff als Anregung gedient haben mag.

138

Hockende, 1926-28

Gips mit Schellacküberzug, 82 x 65 x 67 cm bez. rücks. an der Plinthe: 1926 Monogr. ES 28 Erbgemeinschaft Scharff

Werkmodell für Marmor (Kat.-Nr. 139, siehe dortigen Text)

139

Hockende(Badende), 1926-28

Marmor, 119 x 75,5 x 7,1 cm bez. seil. am Sockel: Monogr. ES Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz, Nationalgalerie, Inv.-Nr. BI 493; 1928 vom Minister für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung der Nationalgalerie überwiesen

Ausst.: Berlin 1965; Berlin 1967, S. 57, Abb. S. 86; Berlin 1968, o. Kat.-Nr.; Neu-Ulm u. a. 1987/88, Kat.-Nr. 49, Abb. 124 (nur in Bremen ausgestellt); Berlin 1992, Kat.-Nr. 128, Abb. S. 161

Lit.: Bratkovon 1929, Abb. S. 110; Rave 1929, S. 219ff. Abb. LV (eingehende Interpretation); Geese 1932/33, S. 102; Grohmann 1933, Abb. S. 48; Sello 1956, S. 14, Abb. S. 74f., S. 166; Kat.-Slg. Berlin 1966, S. 110; Grzamek 1969, S. 163f., Abb. S. 295; Lämmert 1988, S. 19, 43, 47

Der mit gegrätschten Beinen in tiefer Hocke sitzende weibliche Akt scheint nur mit den Zehenspitzen auf dem nach hinten hin abfallenden Grund aufzusetzen und ist diagonal zur fast quadratischen Grundfläche des mächtigen, bossierten Sockels ausgerichtet, was auf die Mehrsichtigkeit der Figur verweist. Bei etwas vorgebeugtem Oberkörper stützt sich die Gestalt mit der linken Hand zwischen den Füßen ab. Dagegen ist der rechte Arm so angewinkelt, daß der Unterarm, wie bei der *Weiblichen Figur*, 1923 (Kat.-Nr. 90), unterhalb der Brust waagrecht nach links geführt ist. Somit umschreiben die Arme ein fast quadratisches Rechteck das von dem gleichschenkligen Dreieck der Beine hinterfangen und gerahmt wird. Der bossiert belassene Bereich zwischen den Gliedmaßen gleitet in die Oberseite des Sockels über. Im unteren Teil der Skulptur verschmelzen die Körperformen ebenso sanft mit dem Block und lassen die Konturen und Glieder nur mehr erahnen. Die fülligen Körperformen weisen eine zarte und durchaus realistische Modellierung auf, wobei die Muskelpartien sensibel angegeben sind. Die samtig-matte Oberfläche läßt den Eindruck von weiblich-weicher Haut entstehen. Auf vorgestrecktem Hals ruht der erhobene, etwas nach links gewandte Kopf.

Abb. 130

Trotz dieser Geste sind die Gesichtszüge lediglich angedeutet, so daß die summarische Gestaltung des Gesichtes den Realismus der Körpermodellierung konterkariert und auf eine allgemeine Ebene hebt. Das zurückgekämmte Haar bildet an Hinterkopf einen Knoten, der für die optische Balance von Bedeutung ist. Da es dieselbe feine Struktur wie die Oberseite des Sockels aufweist, schließt es die Komposition nach oben hin ab.

Die Haltung der Figur sowie ihre diagonal ausgerichtete Position auf dem massiven Sockel lassen die Dimensionen des Marmorblocks, aus dem sie herausgeschlagen wurde, spürbar werden. Somit wird deutlich, wie meisterhaft der Künstler die Gestalt in den Block eingepaßt hat. Noch heute gilt Raves 1929 (siehe Lit.) gefälltes Urteil über den Aufbau der Figur:

"Gleichwohl ist der Gesamtaufbau der Hockenden von einer Klarheit und Sicherheit, die an eine fast mathematische Schulung Scharffs an kubistischer Sehweise denken läßt. Was er in seiner ersten Zeit durch Radierung und Gemälde erstrebt hat, die Herrschaft über die Gliederung des menschlichen Körpers nach der dem Bilde gemäßen Ordnung von Senkrecht und Wagrecht, das zeigt sich in diesem Werk, gestaltet als blockmäßiger Körper. Den Sinn für die lebendige Natur lenkt der Wille zur gebauten Form." (S. 221)

Ein im Nachlaß befindliches, zeitgenössisches Foto trägt die vom Künstler selbst geschriebene Bezeichnung *Badende*, und auch Rave interpretierte die *Hockende* zunächst als die "Gestaltung eines beim Bade überraschten Weibes". Doch stellte er fest, daß in dem Werk inhaltlich "mehr steckt" (S. 220), als nur dieses vordergründige Bild und faßte seine Interpretation in dem Satz: "Ein Sinnbild der Natur, die ihr letztes Geheimnis nicht preisgibt, will dies Werk Scharffs sein" zusammen (S. 221). Die Überzeugtheit, mit der die Aussage gemacht wird, läßt vermuten, der Autor habe diese Deutung vom Künstler selbst, etwa in einem Gespräch, erfahren und übernommen. Nicht umsonst läßt Scharff die Figur den Kopf heben und den, wenn auch nur angedeuteten, Blick in eine nicht näher zu benennende Ferne schweifen. Ebenso verleihen die Verschmelzung von Figur und Sockel

sowie die nicht polierte, matte Oberfläche der Darstellung ein geheimnisvolles Flair. Der *Hockenden* haftet aufgrund ihrer Haltung und Bodennähe etwas Elementares, erdhaft Sinnliches an. Die auf Zehenspitzen gehobenen Füße und die leicht gebogene linke Hand vermitteln der schwer in sich ruhenden Figur dagegen den Eindruck schwebender Leichtigkeit; ein Kontrast, der Scharffs Bemühung um die optische Überwindung der Schwerkraft deutlich macht und in seinem Werk immer wieder zu finden ist.

Die Skulptur wurde 1928 vom Minister für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung der Nationalgalerie in Berlin überwiesen und dort auch ausgestellt. Nachdem Scharff jedoch am 1. November 1933 (siehe Biographie) an die Staatliche Kunstakademie in Düsseldorf zwangsversetzt worden war, wurde auch die *Hockende* aus der Schausammlung ins Depot gebannt (Beloubek-Hammer in Janda-Grabowski 1992, S. 160).

Sucht man nach möglichen Anregungen oder Vorbildern, so kommen zwei Darstellungen einer hockenden Figur in Betracht: der *Hockende Knabe* von Michelangelo (St. Petersburg, Eremitage) und die *Kauernde* von Rodin (Paris, Musée Rodin). Die erstere kann Scharff nur von Abbildungen gekannt haben, die zweite möglicherweise aus eigener Anschauung. Formale Gemeinsamkeiten mit Michelangelos Skulptur lassen sich in der Haltung der Beine und des linken Armes finden, ebenso in der Körpermodellierung, z. B. von Knien und Schultern, sowie in der Art, in der der Boden zwischen den Füßen ansteigt. Von nicht so weittragendem Einfluß scheint die stark expressive *Kauernde* von Rodin auf Scharffs *Hockende* gewesen zu sein. Doch erinnern die Haltung des rechten Armes, der diagonal zu der Vorderseite der Figur ausgerichtete Sockel und die nach hinten schräg abfallende Oberseite des Sockels an Rodins Plastik.

Wie Rave mitteilte, "ist die Hockende, nach kleinem Tonentwurf lebensgroß in Gips übertragen und danach eigenhändig vom Künstler in Marmor ausgehauen" worden. Auch wies er als erster auf die "ausgezeichnete Werkbearbeitung des Marmors" hin (S. 221). Tatsächlich wurde die marmorne *Hockende* jedoch in fünf Modellen vorbereitet. Zudem ging ihr 1926 eine Bronzefassung (Kat.-Nr. 116.2) voraus. Die erste Auseinandersetzung Scharffs mit dem

Thema *hockende Gestalt* erfolgte bereits 1922 (*Kniender Jüngling*, Kat.-Nr. 80). Im Unterschied zu den folgenden Modellen und der Endfassung ist bei diesem Entwurf nur das linke Bein in der Hockstellung gegeben, während das rechte vorn mit dem Knie und hinten mit der Zehenspitze direkt auf der Stellfläche aufsetzt. Der linke Arm ist bereits in leichtem Bogen nach rechts hinabgeführt, lastet jedoch auf den Fingern. Dagegen ruht der rechte Unterarm auf dem rechten Oberschenkel. Auch ist er nicht in waagerechter Haltung, sondern in nach links abwärts weisender Richtung placiert, während der Kopf nach rechts gewandt ist. Eine alte Aufnahme im Nachlaß zeigt das Werk auf einem Brunnenmodell, das aus einem breiten Sockel mit quadratischer Grundfläche, auf dem eine kleinere, niedrige Plinthe ruht, wird gebildet. Aus den Seiten des Sockels scheinen jeweils in der Mitte breite Wasserströme in ein rundes Becken zu fließen. Die Art, wie das Wasser aus dem Sockel strömt, erinnert an Hildebrands "Wittelsbacher Brunnen" in München (1890-95, Abb. in: Adolf von Hildebrand, hrg. von Alexander Heilmeyer, München 1922, Tafel 65), wobei Scharff die Form des Brunnens auf geometrische Grundformen reduziert hat. Aus diesem Foto läßt sich ersehen, daß die *Hockende* ursprünglich als Brunnenfigur gedacht war, ein Kontext, der die Gestalt eindeutig zur Badenden macht. Weitere, im Nachlaß befindliche, zeitgenössische Fotografien zeigen allerdings auch den *Sitzenden Jüngling mit verschränkten Armen* (Kat.-Nr. 62) auf demselben Brunnen. Ob es sich bei den beiden Figuren um zwei Entwürfe zu einem Brunnen handelte oder um ein geplantes Brunnenpaar, das zum einen eine Frau, zum anderen einen Mann zeigen sollte, konnte nicht geklärt werden. Da der Brunnenentwurf nicht zur Ausführung kam, fotografierte Scharff die Figur (wohl später) auf dem, auch für andere Plastiken benutzten Sockel, dessen Aussehen eine Mischform aus ägyptischem Palmen- und Blütenkapitell bildet (siehe Kat.-Nr. 7.3 und 202.2). Dieser war seinerseits auf einem fast würfelförmigen Postament placiert; eine Konstruktion, die allerdings wenig harmonisch wirkt. In ähnlicher Weise wurde der *Junge Athlet* (Kat.-Nr. 7.3) 1934 oder später ausgestellt, wobei der kapitellartige Sockel mit Hilfe einiger

Holzstücke so über dem darunter befindlichen Quader gehoben wurde, daß er zu schweben scheint. Die Datierung der Ausstellung ergibt sich aus dem 1934 entstandenen, in Zweitem Weltkrieg zerstörten Relief *Frauen* (Kat.-Nr. 176), das auf der Fotografie im Hintergrund zu sehen ist.

In dem Entwurf (Kat.-Nr. 107) ist bereits die grundsätzliche Haltung der *Hockenden* angelegt: beide Beine in gespreizter Hocke, der linke Arm gestreckt, der rechte unter die Brust gewinkelt, der Kopf nach links gewandt. Doch ist die Figur in breiterer Hockstellung mit tiefer gesenktem Oberkörper und weit unter die Brust geschobenem rechten Unterarm dargestellt. Insgesamt wirkt diese Figur urwüchsiger, animalischer.

Fast alles, was die *Hockende* in der Endfassung ausmacht, kündigt sich in dem Modell (Kat.-Nr. 106) an. Lediglich die Haltung ist noch immer gebückter, und der rechte Arm ist weiter hinter den linken zurückgenommen, so daß eine Distanz zwischen den Armen entsteht, die in der Marmor- und großen Bronzefassung (Kat.-Nr. 116.2) nicht mehr zu finden ist. Die Bodenfläche zwischen den Füßen und der linken Hand ist nur in Form von schlanken Stegen ausgeführt. Dieses Modell ließ Scharff in Bronze gießen. 1925 entstand das Gipsmodell (Werkmodell; Kat.-Nr. 116.1) für die große Bronzefassung, 1926-28 der nahezu identische Gips (Kat.-Nr. 138) für die Marmorskulptur.

Folgende, nicht nur materialbedingte Unterschiede bestehen zwischen der Bronze- und der Marmorfassung: Bei der Bronzeplastik (Kat.-Nr. 116.2) befindet sich zwischen linkem Unterarm und Sockel ein Zwischenraum, so daß der Arm freier in den Raum hineingreift. Somit wird der Umräum stärker in die Komposition mit einbezogen als bei der Marmorausführung. Die Bronzefigur hockt auf einer Plinthe, deren unterer Rand die Füße und die linke Hand wellenförmig umschließt. Dieser Rand ist, bei genauer Betrachtung, bei dem Marmor in angedeuteter Form erkennbar. Diese Art des Sockelabschlusses findet sich auch bei Michelangelos *Hockendem Jüngling* (s. o.). Zudem weist die Bronze eine an Rodins Arbeiten erinnernde, lebhaftere Oberfläche auf. Die Struktur von Haar und Sockel ist glatter und summarischer aufgefaßt als in der Steinausführung. Der Vergleich macht deutlich, wie stark das jeweilige Material.

aufgrund seiner Eigenheiten, den Charakter eines Kunstwerkes prägt, und wie sehr Scharff diese Tatsache bei seiner Arbeit berücksichtigte.

140
Liegende Frau (Liegende), 1928

Abb. 133

Relief, zwei Fassungen

140.1
Liegende Frau (Liegende), 1928

Gips auf Holzrahmen, mit Schellacküberzug, 52 x 97 x 15 cm

bez. u. r.: 1928 Monogr. ES; rücks. Nachlaß-Nr. G 90

Erbengemeinschaft Scharff

Kriegsbedingte, starke Beschädigungen: mehrere Ausbrüche, besonders an der Ecke oben links, am rechten und unteren Reliefrand, und an der Oberfläche: besonders am rechten Knie, an Brüsten, Kopf und rechtem Arm.

Modell für das vordere Sockelrelief der *Stehenden Frau auf Reliefblock* (Kat.-Nr. 141, siehe dortigen Text); Werkmodell für Kat.-Nr. 140.2

140.2
Liegende Frau (Liegende), 1928

Bronze, 52 x 97 cm

bez. u. r.: 1928 Monogr. ES; rücks. Nachlaß-Nr. B 6
Verbleib unbekannt, aus dem Nachlaß, überliefert durch Abb. (siehe Lit.) und eine Fotografie im Nachlaß

Kriegsbedingte Brandschäden: Veränderungen in der Patina (nach Angaben der Erbengemeinschaft Scharff, sichtbar auf der in Sello 1956, siehe Lit.)

Ausst.: Köln 1929, Kat.-Nr. 252 (Liegende Frau); Hannover 1931, Kat.-Nr. 232 (für 6.000 RM zum Kauf angeboten); Zürich 1931, Kat.-Nr. 173; Hamburg 1956, Kat.-Nr. 37

Lit.: Sello 1956, S. 166, Abb. S. 65 (Liegende); Grzimek 1969, S. 164; Jörgens-Lendrum 1991, S. 87, S. 97, Anm. 7

Siehe Text zu Kat.-Nr. 141

141
Stehende Frau auf Reliefblock, 1926-28

Abb. 134

Gips, Figur etwa lebensgroß
nicht erhalten, überliefert durch Abb. (siehe Lit.) und Fotografien im Nachlaß

Ausst.: Berlin 1930, Cassirer, Kat.-Nr. 5

Lit.: Glaser 1930, S. 215; Schmidt 1930, S. 98, Abb. S. 100; Werner 1930, S. 240; Jörgens-Lendrum 1991, S. 87, 97, Anm. 9

Modell für Marmor. Das Werk zeigt einen weiblichen Akt, der mit geschlossenen Beinen auf einen quaderförmigen Sockel steht, dessen Vorderseite die Reliefdarstellung einer liegenden Frau, die ist in einer vom Sockel unabhängigen Fassung noch erhalten ist (Kat.-Nr. 140.1) trägt. Die schmalen Seiten des Sockelblockes weisen eine grob bearbeitete Oberfläche auf, die wahrscheinlich bei der Marmorfassung als bossierte Fläche erscheinen sollte. Die Rückseite zeigte wohl auch ein Relief einer liegenden Frauengestalt, denn Werner (siehe Lit.) beschreibt den Sockel mit den Worten: "Auf dem Block zeichnen sich die zarten Konturen liegender Frauen ab" und Schmidt (siehe Lit.) spricht von "Variationen des Themas auf den Reliefseiten des Blockes". Da die beiden im Nachlaß befindlichen Fotografien keine Rückansicht zeigen, aus ihnen aber hervorgeht, daß die Seitenflächen keine Reliefs trugen, muß die Rückseite mit einem Relief versehen gewesen sein, dessen Aussehen nicht mehr rekonstruierbar ist.

Nimmt man die Höhe des erhaltenen Reliefs als Maßstab, so läßt sich anhand der Fotos berechnen, daß die stehende Figur etwa lebensgroß war. Sie präsentierte sich dem Betrachter mit breiten Schultern, kräftigem Rumpf und langen, schlanken Beinen. Das linke ist wie zu einem Kontrapost leicht angehoben. Die Arme sind auf den Rücken geführt, der gesenkte Kopf scheint dem Betrachter zugewandt zu sein. Die Gesichtszüge und wohl auch der Körperbau verweisen in ihrer Individualität auf die Ehefrau des Künstlers als Modell für dieses Werk. 1930 beschrieb Werner die Figur mit treffenden Worten: "Oben aber blickt eine Gestalt nieder mit breiten, fast männlichen Schultern, mit Brüsten, die sich in den Raum recken, in der Komposition eines umgekehrten Kegels, wodurch in

der Verkürzung der Blickperspektive eine ungewöhnliche Monumentalität erreicht wird." (siehe Lit.) Die würdevolle Haltung und die realistische Ausgestaltung verleihen der *Stehenden Frau* klassische Ruhe.

Folgt man ihrem Blick hinab, so wird die Aufmerksamkeit auf das Relief zu ihren Füßen gelenkt. Eine in erotischer Pose auf dem Rücken liegende Frauengestalt ist halb in Auf-, halb in Seitenansicht in leicht diagonaler Richtung ins Bildfeld gebracht. Die gegrätschten Beine sind so angewinkelt, daß das linke, in Seitenansicht gegebene Bein aufgestellt zu sein und der linke Fuß mit ganzer Sohle auf imaginärem Grund aufzusetzen scheint. Dagegen ist vom rechten Bein lediglich der Oberschenkel sowie der rechte Fuß hinter der linken Ferse sichtbar. Der Oberkörper ist leicht zu seiner linken Seite geneigt, wobei der linke Arm seitlich am Körper entlang geführt wird und hinter dem linken Oberschenkel verschwindet, während der rechte in Schulterhöhe angehoben ist. Er scheint mit angewinkelter Unterarm und abgewinkelter Hand in entspannter Haltung auf dem Grund aufzuliegen. Der nach links gewandte Kopf ist zurückgelehnt und in Untersicht gegeben. So entsteht der Eindruck, die Figur schaue nach oben. Auf diese Weise wird der Blick des Betrachters vom Relief zur Plastik zurückgeführt. Die zarte Modellierung und die realistische Ausgestaltung vermittelt den Eindruck von Lebensnähe, doch ist die Frauengestalt gleichzeitig zu idealisierter Schönheit stilisiert. Die Kopfhaltung und die aufeinander bezogene Blickrichtung der stehenden und der liegenden Frauendarstellung verbindet die beiden Teile, Figur und Sockel, zu einer Einheit. Zudem fängt die waagerechte Ausrichtung des querverförmigen Sockels die die Senkrechte betonende Ausrichtung der *Stehenden* auf und bildet ihr optisches Gegengewicht und ihre Basis. Inhaltlich verbildlicht das Werk weibliche Würde, Schönheit und Erotik.

Insgesamt wirkt das Kunstwerk wie ein "Denkmal der Frau". Vorbereitet wurde die Figur vielleicht durch die *Aore* (Kat.-Nr. 142). Von der *Stehenden Frau* ausgehend, bildete Scharff durch Torsierung den *Frauentorso* (Kat.-Nr. 151) und arbeitete bis zur Mitte der dreißiger Jahre an weiteren

Fassungen eines solchen Denkmals (siehe Kat.-Nr. 171).

Nach dem Zweiten Weltkrieg griff der Künstler auf diese Figur zurück, als er, quasi als Weiterentwicklung, die *Pandora* (Kat.-Nr. 264.2) schuf.

142
Kore, 1928

Abb. 135

Bronze, 64,5 x 19,5 x 15 cm
bez. rücks. u. l. am Tuch: Monogr. ES; Gießerstempel r. am u. Rand: H. NOACK / BERLIN-FRIEDENAU
Düsseldorf, Kunstmuseum, Inv.-Nr. 0/1951/14.
1951 vom Künstler erworben

Ausst.: Zürich 1949, Kat.-Nr. 191; Kiel 1950, Kat.-Nr. 72; Hannover u. a. 1962/63, Kat.-Nr. 26; Winterthur 1964, Kat.-Nr. 28; Neu-Ulm u. a. 1987/88, Kat.-Nr. 50, Abb. 200

Lit.: Sello 1955, S. 166, Abb. S. 87 (dat. 1929); Kat.-Slg. Düsseldorf 1959, Kat.-Nr. 133 (dat. 1949); Lexikon der Kunst 1977, S. 334

Dargestellt ist ein aufrecht stehender weiblicher Akt, dessen Beine von einem Tuch umspielt werden. Es setzt hinten an den Oberschenkeln an, fällt seitlich in Faltenkaskaden ab und bedeckt vorn lediglich die Unterschenkel und die Füße. Die Figur steht im Kontrapost mit dem linken Bein als Standbein, die Arme sind auf dem Rücken angewinkelt, wobei die linke Hand den rechten Unterarm umfaßt. Auf langem Hals sitzt ein kleiner, im Sinne der Körperachse geradeaus gerichteter Kopf. Die Haltung der Figur drückt Würde und Erhabenheit aus, doch sind die Proportionen eigenwillig komponiert: Der Oberkörper mit den breiten Schultern wirkt mächtig im Verhältnis zum schlanken Unterkörper, während der Kopf, wie bei vielen Figuren von der Hand des Künstlers, betont klein gehalten ist, vermutlich wurde das Werk nach dem Modell der Frau des Künstlers modelliert. Dabei stellte er eine Spannung her zwischen rhythmisch stilisierten, weich ineinanderfließenden Volumina und der Natur angenäherten Bereichen, wie etwa der Bauch- und Gesäßpartie sowie der Oberschenkel.

Der griechische Titel (*Aore*: junges Mädchen), der geschlossene Umriß, die Strenge der Haltung und der Ausdruck von Unnahbarkeit, den die Figur aus-

strahlt, legen eine Inspiration durch Statuen der griechischen Klassik nahe. Dies wie auch die üppig schwellenden, zart und dennoch in fast realistischer Weise gerundeten Körperformen sprechen für eine Datierung der Plastik in die Zeit um 1929; steht sie doch formal dem *Frauentorso* (Kat.-Nr. 151) bzw. der *Stehenden Frau* (Kat.-Nr. 141) sehr nahe. Durch Torsierung des Kopfes, des rechten Unterarmes und der Hände entstand aus ihr der *Torso der Kore* (Kat.-Nr. 143).

143.2.c

51 x 20 x 14 cm

Guß 1977, Gießerstempel u. l. am Tuch: SCHMAKE DÜSSELDORF (im Kreis um stilisierten Schmelztiegel)

Neu-Ulm, Edwin-Scharff-Museum, Dauerleihgabe der Erbgemeinschaft Scharff

Ausst.: Cloppenburg 1985, S. 51, 70

Lit.: Kat.-Slg. Neu-Ulm 1979, Kat.-Nr. 45 mit Abb.

Der *Torso der Kore* entstand durch Torsierung des Kopfes, des rechten Unterarmes und der Hände aus der *Kore* (Kat.-Nr. 142).

143

Abb. 136

Torso der Kore, um 1929

zwei Fassungen

143.1

Torso der Kore, um 1929

gelbliche Terrakotta, 51,7 x 20 x 14 cm

bez. rücks. u. l.: Monogr. ES

Erbengemeinschaft Scharff

Kriegsbedingte Brandschäden: an der Vorderseite großflächig schwarz verfarbt.

Werkmodell für Kat.-Nr. 143.2 (siehe dortigen Text)

143.2

Torso der Kore, um 1929

Bronze, drei Güsse

bez. rücks. u. l.: Monogr. ES

143.2.a

50 x 18,1 x 13,5 cm

Erbengemeinschaft Scharff

Gußfehler zwischen den Brüsten; in Vertiefungen weißlich, am Tuch grünlich oxydiert; Patina am Halsrand leicht abgerieben; die Unterseite ist mit Filz beklebt.

143.2.b

51 x 19 x 13 cm

bez. an der Unterseite: Nachlaß-Nr. B 16

Erbengemeinschaft Scharff

In den Vertiefungen weiß-grünlich oxydiert.

Ausst.: Hamburg u. a. 1956/57, Kat.-Nr. 34 (dat. um 1926); Hamburg 1976, Kat.-Nr. 61; Augsburg 1977, Kat.-Nr. 24

Lit.: Sello 1956, S. 166, Abb. S. 82 (dat. 1926); Scharff u. a. 1976, Abb. 24a, b, 25

144

Abb. 143

Liebespaar, um 1928/29

Gips, 19 x 10,7 x 14 cm

bez. an der Unterseite: Nachlaß-Nr. G 36 mit Nachlaßstempel

Neu-Ulm, Edwin-Scharff-Museum, Leihgabe der Erbgemeinschaft Scharff

Die Oberfläche weist Punktierungspunkte auf.

Lit.: Sello 1956, S. 166, Abb. S. 80

Modell für die große Gipsfassung der *Pastorale* (Kat.-Nr. 145, vgl. Text zu Kat.-Nr. 203). Die Punktierungen weisen darauf hin, daß das Gipsmodell (Kat.-Nr. 145) aus dieser Plastik entstanden ist. Aus der formalen Nähe der beiden Fassungen ließe sich auch eine mögliche Datierung in die Jahre 1928/29 ableiten, eine These, die durch die für diese Zeit typische Körpermodellierung noch unterstützt wird.

145

Liebespaar (Modell für die *Pastorale*), 1922–29

Gips nicht erhalten, überliefert durch Abb. (siehe Lit.)

Ausst.: Berlin 1930. Cassirer. Kat.-Nr. 2 (Liebespaar. Gipsmodell für Marmor. 1922–1929)

Lit.: Glaser 1930. S. 215. Abb. S. 214; Die Kunst. 61. J. Abb. gegenüber S. 240; Schmidt 1930. S. 98. Abb. S. 96

Modell für Kat.-Nr. 203 (siehe dortigen Text)

146

Kleine Stehende, um 1929

Bronze, 21,3 x 3,4 x 3,4 cm
bez. rücks. am Sockel: Monogr. ES
Erbengemeinschaft Scharff

Ausst.: Hamburg 1976. Kat.-Nr. 59; Augsburg 1977. Kat.-Nr. 22

Lit.: Scharff u. a. 1976. Abb. 22 (datiert um 1923)

Die Plastik stellt eine kleinformatige Fassung der *Stehenden Frau* (Kat.-Nr. 141) dar. Bei diesem Werk könnte es sich einerseits um ein Modell für die Großplastik handeln, das dann als eigenständige Arbeit in Bronze gegossen wurde. Andererseits steht die Figur auf einem sich nach oben hin leicht verjüngenden, zylindrischen Sockel mit konkaver Mantelfläche. Diese Sockelform könnte eine Vorform des rein zylindrischen Sockels des *Torsos der Stehenden Frau* (Kat.-Nr. 148) bilden. Dann wäre die *Kleine Stehende* nach der *Stehenden Frau*, aber vor der Torsofassung entstanden.

147

Kleines Modell für den *Torso der Stehenden Frau*, um 1929

Gips, 19,7 x 6,4 x 4,6 cm
bez. an der Unterseite: Nachlaß-Nr. G 40 mit
Nachlaßstempel
Erbengemeinschaft Scharff

Abb. 144

Durch Ausbruch vorn rechts am Halsansatz Eisengerüst sichtbar; Beschädigung des Sockels unten an der linken Seite.

Modell für Kat.-Nr. 148 (siehe dortigen Text)

148

Torso der *Stehenden Frau*, 1929

Gips, etwa überlebensgroß

Im Zweiten Weltkrieg zerstört, überliefert durch Fotografien im Nachlaß

Abb. 138

Die Figur ist durch Torsierung des Kopfes und des Halses oberhalb des Halsansatzes und der Arme in halber Brusthöhe aus der *Stehenden Frau*, 1928 (Kat.-Nr. 141), entstanden. Die schräg angesetzten Schnitte lassen die geneigte Haltung des Kopfes und die nach hinten geführten Arme noch erahnen. Die Tatsache, daß der Torso gegenüber Kat.-Nr. 141 mit einem anderen, zylindrischen Sockel versehen wurde, zeigt, daß Scharff an einer neuen Konzeption für diese Plastik arbeitete. Sowohl die Torsierung als auch der schlichte Sockel verleihen der Figur eine stärkere klassizistische Wirkung und eine ins Allgemeine gesteigerte Aussage.

Vorbereitet wurde das Werk durch ein kleinformatiges Gipsmodell (Kat.-Nr. 147), das bereits die Torsierungen und die Sockelform zeigt. Wie intensiv Scharff sich mit den Proportionen dieses Werkes auseinandersetzte, zeigt eine Aufnahme aus dem Nachlaß: An Hand der Fotografie probierte er andere Proportionen aus, indem er das Foto in Taillenhöhe durchschnitt und den Rumpf dort durch Einsetzen eines Papierstreifens verlängerte. Darüberhinaus verschmälerte er die Brustpartie mit Hilfe eines Senkrechtschnittes durch Übereinanderschieben der beiden Bildhälften. Die so entstandene Frauengestalt wirkt schlanker und graziler. Doch führte Scharff das Experiment nur auf dem Papier aus; es hatte letztlich keinen Einfluß auf die Proportionierung der Plastik. Aus dieser Figur entwickelte der Künstler durch Torsierung der Beine unterhalb der Knie den *Frauentorso* (Kat.-Nr. 151).

Entwurf für den *Frauentorso*, um 1929

ungebrannter Ton, braun lackiert, 12,5 x 5 x 5 cm
Erbengemeinschaft Scharff

Rechte Schulter abgebrochen; Ausbruch oberhalb des linken Knies; insgesamt Abstoßungen der Oberfläche.

Modell für Kat.-Nr. 151 (siehe dortigen Text)

Modell für den *Frauentorso*, um 1929

Gips und Eisendraht, 15,3 x 6,3 x 4,5 cm
bez. u. am Draht: Aufkleber mit Nachlaß-Nr. G 24
und Nachlaßstempel
Erbengemeinschaft Scharff

Unterer Teil der Bein in Kniehöhe abgebrochen, dort ein etwa 3 cm langes Stück des Gerüstdrahtes sichtbar; Kratzer und Abstoßungen an der gesamten Oberfläche.

Modell für Kat.-Nr. 151 (siehe dortigen Text)

Frauentorso (Weiblicher Torso, Torso), 1929

Bronze auf rotem Sandsteinsockel, 126 x 60 x 45 cm

bez. rücks. u. am r. Bein: Monogr. ES

Hamburger Kunsthalle, Inv.-Nr. 1956/32, Jubiläumsspende der Offizin Paul Hartung, Hamburg

Ausst.: Berlin 1930, Kat.-Nr. 165 mit Abb. (Frauentorso); Stuttgart 1930, Kat.-Nr. 265 mit Abb.; Hannover 1931, Kat.-Nr. 321 (10.000 RM); Hannover 1951, I, Kat.-Nr. 96; Hannover 1951, II, S. 33; Frankfurt 1952, Kat.-Nr. 64; Antwerpen 1953, S. 17, Kat.-Nr. 45; Kassel 1955, Kat.-Nr. 567, Abb. T. 107; Homburg 1956/57, Kat.-Nr. 38; Karlsruhe 1956, Kat.-Nr. 16; Düsseldorf 1957, Kat.-Nr. 23 mit Abb.; Berlin 1960, Abb. S. 136; München 1963, Kat.-Nr. 1145; Homburg 1965, Abb. Frontispiz; Berlin 1978, Kat.-Nr. 104 mit Abb.; Neu-Ulm u. a. 1987/88, Kat.-Nr. 51, Abb. 126 und Titelbild

Lit.: Sello 1956, S. 166, Abb. S. 61 (dat. 1932); Die Weltkunst 1956, S. 13 mit Abb.; Hentzen 1957, S. 164 mit Abb.; Hiepe 1958, S. 42 (dat. 1928); Hentzen 1959, S. 199f.; Schmalenbach 1960, S. 267; von der Osten 1962, Abb. 26; Kat.-Slg. Hamburg 1962, S. 39; Kat.-Slg. Hamburg 1966, S. 44; Heusinger von Waldegg 1979, Abb. 154; Appelt 1982, S. 20; Syamken 1988, S. 398f. (Torso); Vollmer 1958, S. 174

Der *Frauentorso* ist durch Torsierung der Beine in Wadenhöhe aus dem *Torso der Stehenden Frau* (Kat.-Nr. 148) entstanden. Es ist bemerkenswert, wie sich mit dieser weiteren Reduzierung nicht nur die Proportionierung, sondern auch der Aussage der Figur verändert. Die so entstandene Komprimierung der Form veranlaßte Börsch-Supan zu folgender Beschreibung:

„Die künstlerische Form ist göltig so, wie sie ist. Der Umriß verbietet geradezu die Vorstellung von Armen, wie auch ein Kopf die fast physiognomische Ausdruckskraft des Rumpfes beeinträchtigen würde. Von den Knien bis zur Brust vergrößert sich das Volumen, ein plastisches Crescendo, das an pflanzliches Wachstum denken läßt.“ (Kat.-Ausst. Berlin 1978, Kat.-Nr. 104)

Der Torso strahlt ein Höchstmaß an Intensität und Spannung aus. Durch die Reduzierung auf Rumpf und Oberschenkel gewinnt jedes Detail an Bedeutung: Die leichte Drehung des Oberkörpers und das vorgestellte, leicht angewinkelte linke Bein beeinflussen die Silhouette und den Ausdruck des Werkes. Der sich nach oben hin vergrößernde Rumpf verleiht der Plastik eine aufsteigende Wirkung, der geschlossene Umriß und die kompakten Volumina lassen den Torso archaisch, zeitlos und machtvoll erscheinen. Die spitz in den Raum ragenden Brüste und die Scham setzen optische Akzente, denn sie stehen im Gegensatz zu den großflächigen, weichen Schwüngen, aus denen die Körpervolumina aufgebaut sind.

Ursprünglich stand die Plastik auf einem wohl würfelförmigen Steinsockel, später placierte Scharff sie auf einem Buntsandstein-Finding, dessen Form er nur wenig veränderte und der den Eindruck des Archaischen und Zeitlosen noch unterstreicht. Der neue, querrrechteckige Sockel bildet unten an der Rückseite eine für Scharffs Sockelformen typische, zurücktretende Stufe (vgl. Kat.-Nr. 172, 237), so daß die Form des Sockels das Aufwärtsstreben der Figur aufzugreifen scheint und somit noch verstärkt. Die Kombination der beiden Materialien bildet einen spannungsvollen Kontrast zwischen der vom Menschen gefertigten, glatten, mattglänzenden Plastik und dem natürlichen, harten und grob

behauenen Werkstoff Stein (vgl. auch Kat.-Nr. 113, *Denkmal der Pferde*).

152

Abb. 145

Entwurf für einen *Wandschmuck über einer Bühne*, um 1929

Gips, bemalt, 54 x 135 x 6 cm

Neu-Ulm, Edwin-Scharff-Museum, ehemals Privatbesitz, 1987 erworben durch das Auktionshaus Dörfling, Hamburg

Lit.: Kat.-Aukt. Hauswedell & Nolte 1980, Kat.-Nr. 1150, Abb. S. 401; Kat.-Aukt. Dörfling 1987, Kat.-Nr. 9100

Bei dem Relief handelt es sich um einen Entwurf im Maßstab 1:10 (nach freundlicher Angabe von Herrn Adolf Reisinger, Hamburg) für die Figuren, die im *Ufa-Palast* im *Deutschlandhaus*, Hamburg, über der Bühne angebracht waren.

Auf dem unregelmäßig geformten Reliefgrund erheben sich in nicht allzu starker Plastizität drei figurliche Darstellungen: In der Mitte eine stehende weibliche Gestalt, die rechts und links von zwei weiblichen, geflügelten Sphingen flankiert wird. Die mit einem faltenreichen, wadenlangen Gewand bekleidete Frau präsentiert mit beiden Händen einen Pithos. Ihr schlanker, elegant überlängelter Körper weist einen strengen, an der vertikalen Mittelachse orientierten Aufbau auf. Im Gegensatz zu dieser en face gezeigten Gestalt sind die hockenden Sphingen im Profil gegeben. Auch sie sind formal auf die vertikale Mittelachse ausgerichtet. Somit ist die Gesamtkomposition in ein stumpfes, gleichschenkeliges Dreieck eingeschrieben, dessen Scheitelpunkt auf dem Kopf der Frau, die beiden unteren Eckpunkte in den Schwanzspitzen der Sphingen liegen. Bei ihnen handelt es sich um Wesen aus der griechischen Mythologie (die ägyptischen sind dagegen ungeflügelt und überwiegend männlich), die als todbringende Dämonen (Lexikon der Kunst 1977, S. 597f.) gelten. Die mit ihrer Darstellung verbundene Todessymbolik und das Attribut legen die Interpretation der weiblichen Figur als Pandora nahe, die in dem Pithos die Übel der Welt verschlossen hält. Sie scheint in dem dramatischen

Moment kurz vor dem Öffnen des Gefäßes gezeigt zu sein (zum Thema Pandora vgl. Kat.-Nr. 264).

Bedenkt man den Aufstellungsort der ausgeführten Figuren über einer Filmbühne, so erscheint die erste Thematik ungewöhnlich, erwartet man doch an solch einem Ort eher eine inhaltlich unbeschwere Darstellung oder eine, die in direktem Zusammenhang mit dem Theater steht.

Der Entwurf weist eine skizzenhaft freie Modellierung auf, die dem Relief, trotz aller dekorativer Strenge, eine gewisse Leichtigkeit und Lebendigkeit verleiht. Wohl im Hinblick auf die geplante Farbigkeit der Großfassung – über die keine Angaben vorliegen – ist der Reliefgrund silbern gehalten. Die goldene Farbe der Figuren ist – wie traditionell üblich – rotbraun unterlegt, deren Umgebung bronzefarben. Der Zusammenhang zwischen Entwurf und Ausführung wird nicht nur durch Vorzeichnungen im Nachlaß bestätigt, sondern auch durch eine Expertise, die Herr Wilhelm Neu am 10. Juli 1980 über das Relief ausstellte. Darin gab er an, daß er als Angestellter der Grundwert AG zusammen mit seinem Kollegen Jakob Hafen "die nach diesem Modell von Herrn Prof. Edwin Scharff gefertigten Figurenteile in natürlicher Größe aus den Versandkisten gepackt und über der Bühne wandbündig versetzt" hatte. Aus dem Gutachten geht hervor, daß der Reliefgrund des Modells in der Ausführung keine von Scharff gestaltete Relieffläche war, sondern aus der gebaute Wand bestand. Die in dem Relief entworfenen Figuren (Kat.-Nr. 153) waren als Wandschmuck über der Bühne des Lichtspieltheaterraumes des 1929/30 von der Grundwert AG erbauten Deutschlandhauses in der Hamburger Innenstadt (Dammtorstraße, Ecke Valentinskamp) angebracht. Das Kino wurde am 21. Dezember 1929 eröffnet (Hamburger Echo 1929). Der 2700 Plätze umfassende Saal konnte als Kino, Varieté, Theater und Kongressaal genutzt werden und war eines der größten und modernsten Lichtspieltheater Deutschlands. Die Entwürfe für das Theater- und Geschäftshaus stammten von den Architekten Dr. Bloch und Hochfeld. "Der Innenausbau des Theaters wurden von dem Generaldirektor David Oliver und dem Bildhauer Max Pokorny durchgeführt", darüberhinaus waren noch weitere Architekten an dem Bau beschäftigt. (Hamburger Echo 1929) Doch bestand das Gebäude

keine fünfzehn Jahre, denn im "Juni 1944, bei einem Sonntagsangriff auf den Hamburger Hafen, entstand zwischen den Kulissen auf der Bühne des Ufa-Palastes ein Brand, der das gesamte Bühnenhaus und den Zuschauerraum" (Hamburger Anzeiger 1953) und somit auch das Relief von Edwin Scharff vernichtete.

154.2

Badende, 1929

Bronze, 70 x 67 x 11,5 cm

bez. u. l.: Monogr. ES; u. r.: 1929

Gießer: H. Schmäke, Düsseldorf, Guß 1981

Neu-Ulm, Edwin-Scharff-Museum, Leihgabe der Erbgemeinschaft Scharff

Ausst.: Cloppenburg 1985. S. 70, Abb. S. 52

Abguß von Kat.-Nr. 154.1

153

Wandschmuck über einer Bühne, 1929

ehemals Hamburg, Filmtheater im Deutschlandhaus, im Juni 1944 durch Brand zerstört, überliefert durch Abb. (siehe Lit.)

Lit.: Hamburger Echo. 1929; Hamburger Anzeiger 1930, Abb.; Hamburger Illustrierte 1930, S. 6 (in Abb. "Die Schallöffnungen der Wurlitzer Orgel" ist o. l. die rechte Sphinx der Gruppe sichtbar)

Siehe Text zu Kat.-Nr. 152

154

Badende, 1929

Relief, zwei Fassungen

Abb. 146

154.1

Badende, 1929

rötliche Terrakotta, 70 x 67 x 11,5 cm

bez. u. l.: Monogr. ES; u. r.: 1929

Neu-Ulm, Edwin-Scharff-Museum, Dauerleihgabe der Erbgemeinschaft Scharff

Kriegsbedingte Brandschäden: Verfärbungen der Oberfläche; Ecke unten links abgebrochen.

Ausst.: Berlin 1930, Cassirer. Kat.-Nr. 17 mit Abb.; Düsseldorf 1934, o. S., Raum 13; Hannover u. a. 1962/63, Kat.-Nr. 29; Winterthur 1964, Kat.-Nr. 29; Neu-Ulm u. a. 1987/88, Kat.-Nr. 52, Abb. 127

Lit.: Schmidt 1930, Abb. S. 101; Werner 1930, S. 240, Abb. S. 243; Kat.-Slg. Neu-Ulm 1979, Kat.-Nr. 53 mit Abb.; Kat.-Ausst. Cloppenburg 1985, S. 50

Modell für Kat.-Nr. 155 (siehe dortigen Text)

155

Abb. 147

Badende (Badendes Mädchen), 1930

Relief, Marmor (Stein aus dem Marktort von Milet), 77 x 77,5 x 45 cm

Essen, Museum Folkwang, Inv.-Nr. P 68, erworben 1934 vom Künstler

Ausst.: Berlin 1930, Kat.-Nr. 514; Essen 1931, Kat.-Nr. 314 mit Abb.; Düsseldorf 1934; Neu-Ulm u. a. 1987/88, Kat.-Nr. 53, Abb. 36, 128

Lit.: Osborn 1931, Abb. 286; Grohmann 1933, Abb. S. 49; Die Kunst 1934, Abb. S. 343; Die Kunstkammer 1935, Titelbild (Badendes Mädchen); Werner 1940, Abb. S. 66; Hentzen o. J., Abb. S. 58; Sello 1956, S. 166, Abb. S. 77; Grzimek. 1969, S. 164; Schröter 1971, S. 73; Kat.-Slg. Essen, 1973, S. 106, Kat.-Nr. P 68 mit Abb.; Jörgens-Lendrum 1991, S. 88 mit Abb.

Das Relief ist in einen mächtigen Marmorblock mit unregelmäßigen Seitenflächen hineingeschlagen worden. Da es sich bei dem Stein um eine Besonderheit, nämlich um einen Block aus dem Marktort von Milet, handelt, hat Scharff die Form des Marmors wohl kaum verändert und bezog stattdessen die vorgefundene Ästhetik des Steines in seine Komposition mit ein. Das Relief zeigt einen beim Badend in der Wanne knienden weiblichen Akt. Der dargestellte Raum wird links von einem in langen Falten herabhängenden Badetuch oder Vorhang begrenzt, der von dem oberen und linken Reliefrand überschritten wird und so den Eindruck unmittelbarer Nähe erweckt. Rechts neben der Wanne steht ein gepolsterter Stuhl mit geschwungenen Beinen und hoher Lehne, über den Kleidung gelegt ist. Die Badende füllt nahezu die gesamte Relieffhöhe aus und ist gleichzeitig in Vor-

deransicht und leichter Aufsicht gegeben. Dieser Eindruck entsteht dadurch, daß die Figur nach oben hin plastischer aus dem zur Mitte hin eingewölbten Reliefgrund hervortritt. In der für Scharffs Kunst der späten zwanziger Jahre typischen Weise ist diese realistisch dargestellte Szene zu klassischer Schönheit idealisiert, für die die reiche Drapierung, links, und der edle Stuhl ein angemessenes Ambiente bilden. Die Art, wie die Badende en face mit erhobenen Armen und zur Seite gewandtem Haupt in der Mitte des unregelmäßig geformten Blockes placiert ist, erinnert an das frühklassische Relief *Geburt der Aphrodite* (sogenannte *Ludovisische Thronlehne*, Rom, Thermenumuseum).

Das erhaltene Modell zu diesem Relief (Kat.-Nr. 154.1) stimmt in der Darstellung mit dem Marmorrelief überein. Allerdings ist die Kleidung auf dem Stuhl, rechts, in dem Modell deutlicher ausgearbeitet als in der Marmor-Fassung, in der Stuhllehne und Gewand nur angedeutet sind. Der unregelmäßige Umriß des Modells verweist auf die Form des Steinblockes. Von der Terrakotta wurde 1981 ein Bronzeuß zur Ausstellung im Edwin-Scharff-Museum, Neu-Ulm, gegossen (Kat.-Nr. 154.2).

Linke Wächterfigur des ersten Entwurfs für das *Ehrenmal Neu-Ulm* (siehe Kat.-Nr. 171); Teil des zweiten plastischen Entwurfs für dieses Denkmal.

157
Sitzende, um 1930

Abb. 151

grau-gelblicher Ton aus dem Sylter Wattenmeer, 29 x 12,5 x 12,5 cm

Erbengemeinschaft Scharff

Kopf unterhalb des Halses abgebrochen und wieder angeklebt; rissige Oberfläche.

Skizze eines sitzenden weiblichen Aktes, dessen Arme an den Schultern torsiert sind. Die Unterschenkel der leicht angewinkelten Beine sind nach links geführt. Die Arbeit greift die Körperhaltung und Sockelform der *Sitzenden Frau*, 1919 (Kat.-Nr. 43), auf, wurde aber in Kampen, Sylt, modelliert. Da Scharff sein dortiges Haus erst 1926 erworben hatte, ist die Figur wohl nach diesem Zeitpunkt entstanden. Die Modellierung ist so skizzenhaft-allgemein gehalten, daß eine exakte Datierung nicht möglich erscheint.

156 Abb.148 - 150

Erster plastischer Entwurf für das *Ehrenmal Neu-Ulm*, um 1928/29

Gips
nicht erhalten, überliefert durch Fotografien im Nachlaß

Von dem Entwurf ist lediglich die Figur des linken Soldaten erhalten (siehe Text zu Kat.-Nr. 171).

156J Abb. 149, 150
Soldat (Wächter), um 1928/29

Gips, 21 x 6,7 x 6,6 cm
bez. an der Unterseite: Nachlaß--Nr. G 31 mit Nachlaßstempel
Erbengemeinschaft Scharff

Kriegsbedingte Beschädigungen: weitgehende Zerstörung der Oberfläche; porös und durch Feuchtigkeitseinwirkung aufgequollen; linke Hand und Klinge des Dolches fehlen.

158

Entwurf für die *Pastorale*, 1930

Gips, 16 x 11,3 x 14,5 cm
 bez. rücks. am Sockel: Monogr. ES (im Kreis) 1930;
 an der Unterseite Nachlaß-Nr. G 37 mit Nachlaß-
 stempel
 Erben-gemeinschaft Scharff

*Kopf des Mannes abgebrochen; Ausbrüche am rechten Bein
 und linken Fuß der Frau sowie hinten links am Sockel.*

Entwurf für Kat.-Nr. 203 (siehe dortigen Text)

159

Entwurf für die *Pastorale*, 1930

weiße Terrakotta, 19 x 11 x 13,6 cm
 bez. rücks. am Sockel: Monogr. ES 1930; von innen
 mit braunem Stift: 22; Nachlaß-Nr. T 16 mit Nach-
 laßstempel
 Erben-gemeinschaft Scharff

*Horizontaler Riß in Gesäßhöhe, der von der Drapierung an
 der linken Seite der Frau zur rechten Gesäßhälfte des
 Mannes verläuft; kleine Risse an der rechten Drapierung; die
 rechte Fußspitze der Frau ist von unten beschädigt.*

Entwurf für Kat.-Nr. 203 (siehe dortigen Text)

160

Sitzende, 1931

drei Fassungen

160.1

Sitzende, 1931

rötliche Terrakotta, 24,5 x 12 x 15,1 cm
 bez. rücks. am Sockel: Monogr. ES; an der Unter-
 seite Nachlaß-Nr. T 19 mit Nachlaßstempel
 Erben-gemeinschaft Scharff

*Kleinere Ausbrüche an der linken Fußspitze, am Gesäß, am
 unteren Sockelrand vorn, links und hinten; helle Flecken
 vorn am linken Unterarm und rücks. an beiden Armen.*

Modell für Kat.-Nr. 160.3 (siehe dortigen Text)

Abb. 152

160.2

Sitzende, 1931

Gips mit Schellacküberzug, 24,5 x 12 x 15 cm
 bez. rücks. am Sockel: 19 Monogr. ES 31; an der
 Unterseite Nachlaß-Nr. G 30 mit Nachlaßstempel
 Erben-gemeinschaft Scharff

Am Holz geklebte Bruchstelle; rechter Arm angeklebt.

Werkmodell für Kat.-Nr. 160.3 (siehe dortigen Text)

160.3

Sitzende, 1931

Bronze, 5 Güsse bekannt

Ausst.: Hamburg 1956. Kat.-Nr. 40; Hannover u. a. 1962/63.
 Kat.-Nr. 28; Winterthur 1964. Kat.-Nr. 30; Köln 1967. Kat.-
 Nr. 19

Lit.: Doede 1937. Abb. S. 79; Appel 1946. S. 5; Sello 1956. S.
 166. Abb. S. 86

160.3.a

24,2 x 11,8 x 14,7 cm

bez. rücks. am Sockel: 19 Monogr. ES; an der Un-
 terseite Nachlaß-Nr. B 59 mit Nachlaßstempel
 Erben-gemeinschaft Scharff

*Gußfehler innen am linken Arm und unter dem rechten Knie;
 Gußnaht sichtbar am Sockel unten rechts, entlang des linken
 Armes und außen an der linken Brust; in den Vertiefungen
 grün-weißlich, unter dem rechten Arm, dem rechten Bein
 und rechts am Gesäß hellblau oxidiert.*

Abb. 154

160.3.b

24 x 11,5 x 13,2 cm

bez. rücks. am Sockel: 19 Monogr. ES 31; an der
 Unterseite Nachlaß-Nr. B 60 Erben-gemeinschaft
 Scharff

*Oberfläche zwischen Gesäß und Sockel rau und rötlich
 verfärbt; oben am Kopf und an den Schulterblättern Patina
 abgerieben; in den Vertiefungen weißlich oxidiert.*

Ausst.: Hamburg 1976. Kat.-Nr. 62; Augsburg 1977. Kat.-Nr.
 25

160.3.c

24,8 x 12,5 x 15,8 cm

bez. rücks. am Sockel: 19 Monogr. ES 31; von innen
 Plastikaufkleber mit Nr. S. 503 Gießer: H.
 Schmäke, Düsseldorf, Guß 1959
 Erben-gemeinschaft Scharff

Ausst.: Ketterer 1961, Kat.-Nr. 451 mit Abb.; Neu-Ulm u. a. 1987/88, Kat.-Nr. 55, Abb. 130

160.3.d

25 x 12 x 15 cm

bez. rücks. am Sockel: 19 Monogr. ES 31

Wuppertal, Privatbesitz

160.3.e

Köln, Privatbesitz

Ein weiblicher Akt sitzt auf einem abstrakt gebildeten Sockel mit geschwungenen Seitenflächen, der sich nach vorn hin zu einer Art Plinthe erweitert. Der Sitz ist an beiden Seiten mit einem in Falten herabhängenden Tuch drapiert. Die Figur ist in entspannter Haltung mit übergeschlagenen Beinen gegeben.

161

Abb. 155

Stehende mit aufgestütztem Knie, 1931

drei Fassungen

161.1

Stehende mit aufgestütztem Knie, 1931

rötliche Terrakotta, 22,9 x 11,7 x 5,1 cm

bez. rücks. am Sockel: Monogr. ES; an der Unterseite Nachlaß-Nr. T 26 mit Nachlaßstempel Erbgemeinschaft Scharff

Kriegsbedingte Beschädigungen: Kopf und linker Fuß abgebrochen. Oberfläche an mehreren Stellen beschädigt.

Modell für Kat.-Nr. 161.3 (siehe dortigen Text)

161.2

Stehende mit aufgestütztem Knie, 1931

Gips, zwei Güsse

161.2.a

24 x 12,2 x 6,5 cm

bez. rücks. am Sockel: Monogr. ES; an der Unterseite Nachlaß-Nr. G 28 mit Nachlaßstempel Erbgemeinschaft Scharff

Starke, kriegsbedingte Beschädigungen: Kopf abgebrochen, großflächiger Ausbruch rechts an Schulter, Oberarm und Brust; Oberfläche weitgehend porös, besonders rücks.

großflächig von Feuchtigkeit aufgequollen; Ausbrüche an linker Schulter, Ferse und Fußspitze.

161.2.b

27,3 x 12,2 x 6,3 cm

bez. rücks. am Sockel: 19 Monogr. ES 31; an der Unterseite Nachlaß-Nr. G 29 mit Nachlaßstempel Erbgemeinschaft Scharff

Teilweise mit Schellacküberzug

Werkmodell für Kat.-Nr. 161.3 (Siehe dortigen Text)

161.3

Stehende mit aufgestütztem Knie, 1931

Bronze, zwei Güsse sowie einmalige Auflage von zehn Güssen 1987

bez. rücks. am Sockel: 19 Monogr. ES 31

161.3.a

26,6 x 12,5 x 6,5 cm

Gießerstempel: H. NOACK / BERLIN FRIEDENAU

Neu-Ulm, Edwin-Scharff-Museum, erworben 1977 durch das Auktionshaus Hauswedell & Nolte, Hamburg

Fehler im Guß an linker Seite des Sockels; Patina in den Vertiefungen teilweise grünlich oxidiert.

Ausst.: Hauswedell 1972, Kat.-Nr. 2019 mit Abb.; Cloppenburg 1985, S. 70; Neu-Ulm u. a. 1987/88, Kat.-Nr. 54; Nimwegen u. a. 1990/91, Kat.-Nr. 41 mit Abb.

Lit.: Kat.-Slg. Neu-Ulm 1979, Kat.-Nr. 57 mit Abb. (dat. 1934)

161.3.b

26,5 x 12 x 6,5 cm

Erbgemeinschaft Scharff

Ausst.: Hannover 1962/63, Kat.-Nr. 29 (dat. 1934); Winterthur 1964, Kat.-Nr. 31 (dat. 1934)

Lit.: Sello 1956, S. 165, Abb. S. 40 (dat. 1934)

161.3.c - I

10 Güsse, 1987

26,2 x 11,5 x 6,5 cm

Gießerstempel I. am Sockel: SCHMAKE DÜSSELDORF (im Kreis um stilisierten Schmelzriegel)

Schwarz-grau patiniert.

Die Auflage von 10 Güssen wurde 1987 anlässlich der Edwin-Scharff-Retrospektive zum 100.

Geburtstag des Künstlers für die Stadt Neu-Ulm erstellt.

Ein weiblicher Akt steht mit dem rechten Bein vor einem abstrakt gebildeten, eckigen Sockel. Dabei ist der linke Unterschenkel angewinkelt nach rechts hinter das rechte Bein geführt und ruht auf dem Sockel. Bei angewinkelten Arme sind die Hände an die Hüften gestützt, wobei die Neigung des Oberkörpers nach rechts durch die tiefer liegende rechte Hand noch betont wird. Arme und Schulterpartie erscheinen im Verhältnis zu Bauch und Beinen recht groß. Im Gegensatz dazu sitzt auf schlankem Hals ein verhältnismäßig kleiner Kopf mit im Nacken geknotetem Haar und mit nur durch den Nasenrücken angedeutetem Gesicht. Sowohl in den Proportionen und der glatten Oberflächenbehandlung wie auch in den schwellenden, ineinanderfließenden Volumina weist die Frauenfigur starke Gemeinsamkeiten mit der im selben Jahr entstandenen *Sitzenden* (Kat.-Nr. 160) auf.

162

Abb. 156

Erster Entwurf für ein *Heinrich-Heine-Denkmal* in Düsseldorf, 1931

Gips
nicht erhalten, überliefert durch eine Fotografie im Nachlaß

Siehe Kat.-Nr. 163

163

Abb. 157

Zweiter Entwurf für ein *Heinrich-Heine-Denkmal* in Düsseldorf, 1931/32

Gips
nicht erhalten, überliefert durch zwei Fotografien im Nachlaß

Archivalien im Heinrich-Heine-Institut, Düsseldorf. Akte Heine-Denkmal: Brief der Landes- und Stadt-Bibliothek an den Oberbürgermeister Dr. Lehr, vom 18.1.1926; Einladung zur Gründungsversammlung des Ortsausschusses für die Errichtung eines Heine-Denkmal in Düsseldorf; Wettbewerb zur Errichtung eines Heine-Denkmal in Düsseldorf, vom 27.10.1931; Einladung zur Eröffnung der Ausstellung der

eingereichten Entwürfe für das Heinrich-Heine-Denkmal im Kunstpalast, Düsseldorf, am 21.5.1932

Ausst.: Düsseldorf 1932

Lit.: Zur Planungsgeschichte: Der Mittag 1931; Düsseldorf Stadtanzeiger 1931; Ders. 1931, Nr. 46; Düsseldorf Stadtnachrichten 1931; Dies. 1932; Düsseldorf Stadtanzeiger 1932; Wietek 1978, S. 181; Müller-Hofstede 1983, S. 141f.

Zu Edwin Scharffs Entwurf

Das Foto des Standortes, das den Künstlern für ihre Arbeit im Rahmen des Wettbewerbes zur Verfügung gestellt worden war, zeigt die ca. 1,50 m hohe, den Hofgarten in Düsseldorf begrenzenden Mauer mit einer breiten, rechteckigen Nische, die rund herum mit einer Bank versehen ist. Die Nischenrückwand nahm Scharff als Sockel für eine querformatige Reliefplatte. In seinem Entwurf ist auf der Wand der Name des Dichters in raumgreifenden, plastisch hervortretenden, antikisierenden Majuskeln angebracht. Nach oben hin schließt ein etwa Dreiviertel der Wandlänge einnehmendes, zweifach profiliertes Gesims die Sockelzone ab, das sich formal auf den leicht hervorkragenden Abschluß der Banksitzfläche bezieht. Zusammen bilden die beiden Elemente eine horizontale Rahmung der Widmungsinschrift.

Das Relief steht auf drei nach vorn und hinten über die Relieftafel vortragenden Stützen. Vor einem glatten Grund tritt die Darstellung als Flachrelief hervor. Die Platte weist eine schlichte, schmale Rahmung auf, die mit den Mauergesimsen korrespondiert. Dargestellt ist in der Mitte der geflügelte Pegasus in Seitenansicht nach links, dessen Rücken mit einem kurzen Tuch geschmückt ist. Er ist in temperamentvoll tänzelnder Haltung mit sehr schlanken Beinen, ungebändigt hoch erhobenem Kopf und kraftvoll aufgestellten Schwingen gegeben. Links ein auf einem breiten, drapierten Sockel sitzender Pan, der auf einer doppelrohrigen Flöte (Aulos) bläst. Rechts ist eine weibliche Figur auf einem entsprechenden Sitz dargestellt. Um ihre Waden spielen die stilisierten Falten eines hauchdünnen Gewandes, das die Körperformen so wenig verdeckt, daß die Gestalt wie nackt erscheint. Sie stützt ihren leicht nach links geneigten Oberkörper auf den linken Arm, der rechte Arm ist dagegen angewinkelt zum leicht zurückgelehnten Kopf geho-

ben; Sie scheint dem Flötenspiel des Pan zu lauschen.

Das Denkmal ehrt Heine in allegorischer Form. Dabei symbolisiert Pegasus wohl das ungebändigte, eigenwillige, kraftvoll wie zum Himmel aufsteigende Genie des Dichters. Ob das Bild auch den Kritiker Heine meint, ist m. E. nicht deutlich erkennbar. Pan steht wohl für Heine als Sänger, die weibliche Figur könnte entweder als Muse der Dichtkunst zu verstehen sein oder auf sein Publikum verweisen. Das Werk idealisiert den Künstler Heine mit erhabenen, antikischen Bildern und hebt ihn dadurch auf eine unreal-entfernte Ebene. Scharff benutzte also eine für den Betrachter des Denkmals nicht leicht zu entschlüsselnde Symbolsprache, die er in glattem, kühl-distanziertem Klassizismus zum Ausdruck bringt.

Im Nachlaß ist die Fotografie eines wohl vor diesem entstandenen Entwurfes (Kat.-Nr. 162) erhalten. Sie zeigt in einer Nahaufnahme das Relief ebenfalls auf der Rückwand der Nische stehend. Jener Entwurf stimmt grundsätzlich mit der zum Wettbewerb eingereichten Fassung überein, weist aber in wichtigen Details folgende Unterschiede auf: Die Figuren sind nicht so lebendig bewegt dargestellt, sondern wie isoliert nebeneinandergesetzt, wobei der rechte Winkel als Grundform die Komposition beherrscht. Alles in allem wirkt dieser Entwurf spröder und unzugänglicher als der andere. Zudem ist die Widmungsschrift lediglich in die Nischenrückwand eingeritzt und hat deshalb längst nicht die optische Kraft des reliefartig hervortretende Namenszuges der zweiten Fassung. Die Gesimse weisen eine unregelmäßige, provisorische Ausarbeitung auf. All diese Merkmale sprechen dafür, daß dieser Entwurf (Kat.-Nr. 162) vor jenem entstanden ist.

Zur Planungsgeschichte

Die Idee, Heinrich Heine in seiner Geburtsstadt Düsseldorf ein Denkmal zu setzen, reicht bis ins späte 19. Jahrhundert zurück, denn im Jahre 1887 rief der Schriftsteller Paul Heyse in der lokalen Presse Düsseldorf zur Errichtung eines Heinrich-Heine-Denkmals auf. Daraufhin bot die Kaiserin von Österreich, Elisabeth, die den Dichter sehr verehrte, der Stadt Düsseldorf "eine Heine-Figur an, für die in ihrem Auftrag der Bildhauer Ernst

Herter ein Modell angefertigt hatte" (Müller-Hofstede 1983, S. 141). Die Stadtverordneten-Versammlung beschloß daraufhin, dem Denkmal-Komitee zwei Plätze im Hofgarten für das Denkmal zur Verfügung zu stellen. Das Projekt stieß jedoch auf heftigen Widerstand: "Entrüstungen über den die heiligsten Güter der Nation verlästernden Dichter wurden laut" (ebd.). Erst 1893 - solange zogen sich die Diskussionen um das Denkmal hin - brachten die Denkmalsgegner das Vorhaben zu Fall. Von dem noch vorhandenen Denkmals-Fonds wurde 1905 eine "gesammelte Heine-Bibliothek" angekauft und eine marmorne Heine-Büste bei dem Düsseldorfer Bildhauer Adolf Schmieding in Auftrag gegeben. Beides wurde der Landes- und Stadt-Bibliothek übergeben und bildete den Grundstock für das heutige Heinrich-Heine-Institut.

Im Jahre 1925 wurde durch private Initiativen, ausgelöst von Herbert Eulenberg und Ewers, erneut die Errichtung eines Heine-Denkmal angeregt und die Vorbereitung vorangetrieben (ebd.). Am 20. September 1928 stellte die Düsseldorfer Stadtverwaltung in einer "Heine-Stadtverordneten-Versammlung" als Grundlage für die Denkmalserrichtung 10.000 RM zur Verfügung. "1929 bildete sich ein Ehrenausschuß mit internationalen Dichtern und Künstlern" (ebd., S. 142). Im Oktober 1929 wurde der Ortsausschuß für die Errichtung des Denkmals gegründet und 1930 ein "Heineplakat", das zu Spenden für das Denkmal aufrief, "in alle Welt versandt" (Düsseldorfer Stadt-Nachrichten 1932). Die Aktion brachte insgesamt 20.000 RM ein; die Düsseldorfer Stadt-Nachrichten nennen am 15. Februar 1931 sogar eine Summe von 33.000 RM, die sich aus einer Vielzahl von Klein- und Kleinstspenden zusammensetzte. Der Artikel verkündete den Denkmalsplan folgendermaßen:

"Der Werbeausschuß zur Errichtung eines Denkmals für Heinrich Heine teilt mit: Am 17. Februar sind es 75 Jahre her, daß sie Heinrich Heine hinaustrugen auf den Friedhof Montmartre, einige wenige Freunde in schweigender Trauer. An diesem Tage tilgt Düsseldorf eine alte Schuld, die es zu erfüllen galt, um des großen Sohnes der Stadt und um ihrer selbst willen. Eine kurze Frist noch, dann wird dem Dichter in seiner Heimatstadt, die

er so sehr geliebt, ein *Denkmal* erstehen. Alle Hemmungen, die so lange im Wege standen, sind beseitigt, die Mittel flossen zusammen, es ist so weit." (Düsseldorfer Nachrichten 1931)

Am 27. Oktober 1931 schrieb der *Ausschuß für die Errichtung eines Heine-Denkmal in Düsseldorf* einen Wettbewerb für das Denkmal aus. Die Bedingungen wurden wie folgt festgelegt (die folgende Darstellung stützt sich auf den Ausschreibungstext): Zugelassen waren alle Düsseldorfer Künstler. Darüberhinaus wurden folgende deutsche Bildhauer eingeladen: Karl Albiker, Bernhard Bleeker, Georg Kolbe und Edwin Scharff. Als Aufstellungsort war die "Nische" in der den Hofgarten abgrenzenden niedrigen Mauer im "Garten vor dem Reichswirtschaftsmuseum" (heute: Landesmuseum Volk und Wirtschaft, Ehrenhof) gewählt worden. In dieser Nische hatte zuvor Aristide Maillols *Nymphe* gestanden, die wegen der Verwitterung des Materials ins Kunstmuseum gebracht worden war. Das Denkmal sollte "in würdiger, gut verständlicher Form" ausgeführt werden. Dabei wurde dem Künstler "völlige Freiheit in der Gestaltung des Denkmals" gelassen. "Insbesondere braucht er nicht unter allen Umständen an eine Bildnis-Darstellung zu denken", doch sollte er "für eine gute architektonische Einfügung in die vorhandene Gesamtanlage" Sorge tragen. Die Gesamtkosten inklusive Künstler-Honorar, aber "ausschließlich Fundamentierung und Platzgestaltung", durften 20.000 RM nicht überschreiten. Die Wahl des Materials war freigestellt, solange es witterungsbeständig war.

Als Unterlagen standen den Bewerbern ein Lageplan im Maßstab 1:500 sowie eine Fotografie des Standortes zur Verfügung. Dem Preisgericht eingereicht werden sollten "ein Modell des eigentlichen Denkmals ohne Nebenanlagen im Maßstab 1:5", "eine geometrische Ansichtszeichnung der Gesamtanlage im Maßstab 1:20", "ein Lageplan im Maßstab 1:20 mit eingezeichnetem Denkmal" und der vorgegebene Lageplan mit Eintragung der "Gesamtsituation" des Denkmals. Folgende Preise wurden ausgesetzt: als erster Preis "die Übertragung der Denkmalsausführung", als zweiter bis vierter Preis: je 2.500 RM, 1.500 RM, 1.000 RM.

Die Jury bestand aus elf Mitgliedern, darunter der Bürgermeister Dr. Dr. hc. Robert Lehr, ein

Architekt, der Gartenbaudirektor, der Museumsdirektor Prof. Dr. Karl Koetschau, vier Bildhauer, darunter Richard Scheibe, Kurt Edzard und August Kraus. Sie behielt sich vor, "bei Einstimmigkeit eine anderweitige Verteilung der Gesamtsumme vorzunehmen", wobei der zur Verfügung stehende Betrag von 5.000 RM auf jeden Fall vergeben werden sollte. Rückfragen konnten von den Künstlern bis zum 1. Dezember 1931 schriftlich beim Städt. Hochbauamt gestellt werden. Die Entwürfe sollten bis zum 1. Mai 1932 eingereicht sein.

Nahezu alle in Düsseldorf ansässigen Bildhauer hatten an dem Wettbewerb teilgenommen, sowie "viele auswärtige Künstler, die in Düsseldorf geboren" worden waren, und mehrere Architekten. Da die Zahl der Einsendungen eines Künstlers keinerlei Beschränkung unterlag, hatten zahlreiche Künstler "verschiedene Entwürfe geschickt".

Der erste Preis wurde an Georg Kolbe verliehen. Sein *Nackter Jüngling* gelangte erst 1949 unter dem Titel *Aufsteigender Jüngling*, jedoch ohne einen Hinweis auf Heinrich Heine, an dem vorgesehenen Standort zur Aufstellung. Den zweiten und vierten Preis erhielt Arno Breker, der dritte ging an Johannes Knubel. Darüberhinaus wurden sieben Zusatzpreise zu je 400 RM vergeben, unter anderem an Karl Albiker und Edwin Scharff, die wie Bernhard Bleeker zudem 1.000 RM für ihre Beteiligung am Wettbewerb erhielten. Alle eingereichten Entwürfe wurden vom 21. Mai 1932 an im Kunstpalast in Düsseldorf ausgestellt. Kolbes 1932 auch *Aufbruch* (Cohen 1932, S. 322) genannter Entwurf "ist ein Gleichnis zum jungen Heine: *Aus den Sinnen zum Aufsprung gespannt, zur Aktion bereit*" (Georg Kolbe in: Bergisch-Märkische Zeitung, 21.5.1932, zitiert nach Müller-Hofstede 1983, S. 142). Die Jury wählte also ein Werk, das ein Sinnbild Heinrich Heines und kein Abbild des Dichters zeigte, wie etwa Arno Brekers Entwurf, der den zweiten Preis erhielt. Denn angesichts des Zukunftscharakters, den ein Denkmal habe, sei "eine symbolhafte Gestaltung würdiger als das im Ausdruck fragwürdige Bildnis" (Prof. Koetschau in: Düsseldorfer Nachrichten, 22.5.1932, zitiert nach Müller-Hofstede 1983, S. 142). Müller-Hofstede (ebd.) legt nahe, daß auch die "heftiger werdenden antisemitischen Strömungen, die Drohungen der

Nazis" für die Entscheidung der Jury nicht ohne Wirkung geblieben wären, da die Wahl einer Heine-Darstellung möglicherweise "Konflikte zur Persönlichkeit des Dichters" (ebd.) mit sich gebracht hätte.

Die Entscheidung des Preisgerichtes wurde von der Bevölkerung kontrovers aufgenommen, entbrannte doch ein Streit um die Frage, ob das Denkmal sinnbild- oder abbildhaften Charakters sein sollte; so hätte etwa Herbert Eulenberg eine Bildnisfigur oder eine Büste vorgezogen. Es wurde der Vorwurf erhoben, daß Kolbes Figur "jeden Hinweis auf das Werk des Dichters vermissen lasse" (Cohen 1932, S. 322), und auch die *Düsseldorfer Jüngens* lehnten Kolbes Entwurf entschieden ab, da er "in gar keiner Beziehung zu Heine stehe, vielmehr genau so gut irgend etwas anderes darstellen könne" (*Düsseldorfer Stadt-Anzeiger*, 29.9.1932). Die Auseinandersetzung kulminierte in dem "Verlangen, durch eine Volksabstimmung den Entscheid des Preisgerichtes zu revidieren" (Cohen 1932, S. 323), was allerdings nicht geschah.

Angesichts dieser Diskussion erscheint deutlich, daß Scharffs kühl-distanziertes, eher intellektuell zu verstehendes als sinnlich präsent Relief keine Chance hatte, den ersten Preis zu gewinnen.

164 Abb. 160 - 162

Dritter plastischer Entwurf für das *Ehrenmal Neu-Ulm*, um 1930/31

Gips, 8 x 14,3 x 7 cm
bez. an der Unterseite: Nachlaß-Nr. G 8 mit Nachlaßstempel
Erbengemeinschaft Scharff

*Leichte Ausbrüche an den oberen Kanten und Ecken.
mehrere Kratzer an der Vorderseite.*

Entwurf für Kat.-Nr. 171 (siehe dortigen Text)

165

Abb. 163

Vierter plastischer Entwurf für das *Ehrenmal Neu-Ulm*, um 1931

Ton ?

nicht erhalten; überliefert durch eine Fotografie im Nachlaß

Entwurf für Kat.-Nr. 171 (siehe dortigen Text)

166

Abb. 164

Fünfter plastischer Entwurf für das *Ehrenmal Neu-Ulm*, um 1931

Ton ?

nicht erhalten; überliefert durch eine Fotografie im Nachlaß

Entwurf für Kat.-Nr. 171 (siehe dortigen Text)

167

Abb. 165

Sechster plastischer Entwurf für das *Ehrenmal Neu-Ulm*, um 1931

Gips ?

nicht erhalten; überliefert durch eine Fotografie im Nachlaß

Entwurf für Kat.-Nr. 171 (siehe dortigen Text)

168
Siebter plastischer Entwurf für das *Ehrenmal*
Neu-Ulm, um 1931

Gips
nicht erhalten; überliefert durch Fotografien im
Nachlaß

Entwurf für Kat.-Nr. 171 (siehe dortigen Text)

169
Mutter und Kind, um 1931/32

Relief, Gips, H. ca. 3 m
nicht erhalten; überliefert durch eine Abb. (siehe
Lit.) und eine Fotografie im Nachlaß

Lit.: Neu-Ulm 1969, Abb. S. 28 (1931)

Werkmodell für Kat.-Nr. 171 (siehe dortigen Text)

170
Vater mit Sohn, um 1931/32

Relief, Gips, H. ca. 3 m
nicht erhalten; überliefert durch eine Abb. (siehe
Lit.) und eine Fotografie im Nachlaß

Lit.: Neu-Ulm 1969, Abb. S. 28 (1931)

Werkmodell für Kat.-Nr. 171 (siehe dortigen Text)

171
Ehrenmal Neu-Ulm, 1932

Kalkstein, Keuper, Muschelkalk aus Steinen der
ehemaligen Bundesfestung Ulm Gesamthöhe: 10,77
m, Stele: 9,17 x 2,10 x 2,52 m, Reliefs: H. ca. 3 m,
T. ca. 10 cm, Basis: 1,60 x 7,87 x 9,30 m
bez. an der oberen Stufe o. l., unterhalb des Reliefs
Der Greis: EDWIN SCHARFF / GEB. IN NEU-ULM
SCHUF DIESES MAL / 1932; an der oberen Stufe,
unterhalb des Reliefs *Trauernde Frau*: 1914 1918
/ UNSEREN GEFALLENEN; darunter an der zweiten
Stufe l.: Wappen der Stadt Neu-Ulm, r.: Bayerisches
Wappen; an der oberen Stufe, unterhalb des Reliefs

Abb. 166
Vater mit Sohn: DEN OPFERN DES KRIEGES / 1939
1945
Stadt Neu-Ulm, aufgestellt auf der Donau-Insel
Schwal

*Das Denkmal, besonders die Reliefs, sind stark verwittert. Es
wurde 1987 restauriert. Der um das Denkmal befindliche
Grund ist um eine Stufe angehoben.*

Archivalien: Brief Edwin Scharffs, Berlin, an Bruno Paul,
Berlin, vom 11.4.1932, Nordrhein-Westfälisches
Hauptstaatsarchiv, Düsseldorf, Bestand: Regierung Düsseldorf,
Nr. 55 848, Teil III, Bl. 491; Antwort Bruno Pauls, ebd., Bl.
494; Brief von Karl Hoelder-Weiss, Ulm, an das Preußische
Kultusministerium, vom 28.4.1933, Archiv der Preußischen
Akademie der Künste, Akademie der Künste Berlin, Az.: 1102;
Amateurfilm der Einweihung des Ehrenmals, Privatbesitz und
Ulm, Landesbildstelle

Lit.: Baum 1932, S. 55, Abb. S. 54f.; Fried 1932, S. 345;
Keppeler 1932; Neu-Ulmer Zeitung, 16.7.1932; Neu-Ulmer
Zeitung, 17.7.1932; Neu-Ulmer Zeitung, 19.7.1932; Hentzen
1935, S. 60, Abb. S. 59; Thieme - Becker 1935, S. 584;
Werner 1940, S. 211; Sello 1956, S. 166, Abb. S. 88 ff; Kneurs
Lexikon der modernen Plastik 1960, S. 268; Leonhardi 1962,
o. S.; Hoelder-Weiss 1965, S. 12; Kaiser 1966; Geiser u. a.
1967, Abb. T. 59 (mit Bildunterschrift); Riet 1967, S. 14, Abb.
T. 12; Neu-Ulm 1969, Abb. S. 62; Lexikon der Kunst 1977, S.
88, Stichwort: Relief, S. 334; Herders Lexikon 1978, S. 187;
Wietek 1978, S. 184; Kat.-Slg. Neu-Ulm 1979, Kat.-Nr. 52
mit Abb; Schubert 1981, S. 209; Nicolai - Pollack 1983, S. 67
mit Abb.; Lexikon der Kunst 1984, S. 88, Stichwort: Relief;
Ohm - Bauer 1984, S. 92, Abb. S. 93; Lammert 1988, S. 42;
Jürgens-Lendrum 1991, S. 93, 97, Anm. 20

Lit. zur Geschichte Neu-Ulms: Neu-Ulm 1969, S. 14, 26, 28,
74; Geiser u. a. 1967, S. 6, 26; Schöffelen 1980, insgesamt
und S. 85

Beschreibung und Interpretation

Auf der zwischen Ulm und Neu-Ulm gelegenen Do-
nau-Insel *Schwal*, die von Neu-Ulm aus zugänglich
ist, steht, weithin sichtbar, das *Ehrenmal Neu-Ulm*
Ursprünglich für die im Ersten Weltkrieg gefallenen
Neu-Ulmer Soldaten gedacht, wurden nach 1945
auch die Opfer des Zweiten Weltkrieges in die Eh-
rung mit einbezogen. Es besteht aus Steinen der
ehemaligen Neu-Ulmer Festungsmauer und erhebt
sich in Form einer massiven Stele über rechtecki-
gem Grundriß. Nach unten hin verjüngt diese sich
in zwei, nach oben hin in drei Stufen. Der breite
Mittelbereich erinnert in Verbindung mit der ersten
oberen und unteren Stufe an die Form eines
Kreuzes mit sehr kurzen Armen. Die unterhalb der
Mitte befindliche Hauptfläche trägt an jeder Seite

ein aus einer gefugten Steinfläche herausgeschlagenes strenges Flachrelief. Nach Westen, zum Eingang der in einem Halbrund endenden Insel, weist das Relief *Trauernde Frau*. Die südliche, nach Neu-Ulm gelegene Seite zeigt die Darstellung *Mutter und Kind*, die zum östlichen Abschluß des *Schwal* gelegene Seite trägt das Relief *Vater mit Sohn*, während man an der nördlichen, nach Ulm weisenden Seite das Bild eines sich auf eine Bootsstange stützenden *Greises* erkennt (Abb. 173).

Die Stele erhebt sich über einem gestuften Sockel mit ebenfalls rechteckiger Grundfläche und folgendem Aufbau: Über ursprünglich zwei Stufen - heute nur noch einer Stufe, da der umliegende Boden neu gepflastert und dabei auf das Niveau der unteren Stufe angehoben wurde - befinden sich zwei höhere Stufen von gleicher Breite. Durch die Anhebung des Grundes wird die Proportion des Denkmals verändert und somit der Gesamteindruck des Males verfälscht. Die Stufung wird nach oben hin nur an zwei Seiten, die der Längsachse der Insel folgen, weitergeführt. Die oberste Stufe trägt an der westlichen Seite, unterhalb des Reliefs *Trauernde Frau*, die Inschrift 1914 1918 / UNSEREN OEPFALLENEN. Das Mal war also ursprünglich ausschließlich den aus Neu-Ulm kommenden, im Ersten Weltkrieg gefallenen Soldaten gewidmet und wandte sich durch das Wort "unseren" speziell an die Hinterbliebenen, bzw. die Neu-Ulmer Bevölkerung. Die unter der Inschrift eingemeißelten Wappen von Neu-Ulm und Bayern verstärken den lokalen Bezug und verweisen auf die Tatsache, daß die heimischen Soldaten im kgl. bayerischen Heer (Kgl. Bayer. 12. Infanterie-Regiment *Prinz Arnulf von Bayern*, siehe Lutzenberger 1954, S. 105f.) gekämpft haben und gefallen sind. An der gegenüberliegenden Seite befindet sich eine nach dem Zweiten Weltkrieg angebrachte und im Wortlaut allgemeiner gehaltene Inschrift "DEN OPFERN DES KRIEGES / 1939 1945", die nicht nur die Soldaten, sondern auch die Zivilbevölkerung in das Gedenken mit einschließt, und sich durchaus auf die Reliefdarstellungen bezieht. Im Gegensatz zu der ersten Inschrift fehlt dieser allerdings der eindeutige lokale Bezug.

Die Reliefs zeigen jeweils eine in ihrer vertikalen Überlänge die Form der Stele aufgreifende, ste-

hend Einzelfigur oder Zweiergruppe. Dabei wird der sich dem Denkmal nähernde Besucher als erstes mit dem Bild der *Trauernden Frau* konfrontiert und somit die Darstellung der Trauer besonders hervorgehoben. Gezeigt ist eine junge Frau in zeitlosem, langen Gewand oder Umhang. Sie steht auf einer kleinen Konsole, die Arme kraftlos gesenkt, und umfaßt in ergebener Geste mit der linken Hand die rechte, wobei das Haupt in Gram geneigt und das Gesicht von Schmerz gezeichnet ist. Die gesamte Darstellungsweise: Haltung, Gesichtsausdruck, körperverhüllende Gewandung, Faltenwurf und Konsole sowie der geschlossene Umriß und die vertikale Längung erinnern an mittelalterliche Darstellungen Mariens unter dem Kreuz. Die von Nicolai - Pollack verliehene Bezeichnung *Trauernde Mutter* (S. 67) erscheint mir jedoch als zu eng gefaßt. Der zeitgenössische Titel *Trauernde Frau* (die hier genannten Titel der Reliefs gehen auf Keppeler 1932 zurück) meinte jede Frau, die um einen geliebten Mann, sei es den Sohn, Bruder, Geliebten oder Ehemann, trauerte. Das Relief zeigt als eine Form des grausamen Schicksals die vom Krieg betroffene Hinterbliebene, idealisiert sie jedoch und überhöht sie ins Zeitlose.

Das Relief *Mutter und Kind* zeigt eine junge Frau, die ein Kleinkind in den Armen hält. Sie ist in Seitenansicht nach links gegeben und trägt wie die *Trauernde Frau* ein langes, in stilisierten Falten hinabfallendes Gewand. Der im verlorenen Profil gezeigte, in den Nacken gefallene Kopf des Kindes drückt dessen Hilflosigkeit aus. Es greift mit der linken Hand in die Locken der Mutter, wodurch eine gewisse Lebendigkeit entsteht. Die Frau wendet ihr weinendes Gesicht dem Betrachter zu und offenbart eine weitere Form des Kriegsleids: Den Verlust des Ehemannes und des Vaters ihres Kindes und die damit verbundene Not. Wie die *Trauernde Frau*, die durch ihr "zeitloses Gewand, das sie durch seine ikonographische Tradition in die Nähe von Darstellungen Mariens unter dem Kreuz rückt" (Lurz 1985, S. 190, bezieht diesen Sachverhalt ganz allgemein auf diesen Darstellungstypus auf Kriegsdenkmälern in der Weimarer Republik), assoziiert dieses Bild eine Madonna.

Das beim Umgehen des Denkmals folgende Relief *Vater mit Sohn* bildet zwei schlanke, zeitlos nackte Gestalten ab: einen Soldaten mit seinem halbwüch-

sigen Sohn, die teils von vorn, teils in Dreiviertelansicht nach links gegeben sind. Beide stehen entschlossen mit leicht gegrätschten Beinen, der Vater so dicht hinter dem Sohn, daß nahezu sein gesamter Rumpf verdeckt wird. Seine rechte, nach links vor die Brust gehobene Hand hält einen Dolch oder ein Kurzschwert, dabei umfaßt er in schützender Geste den linken Unterarm des Jungen. Die Waffe symbolisiert die Kampf-, bzw. die Verteidigungsbereitschaft des Vaters, der mit entschlossenem Gesichtsausdruck einem imaginären Feind ins Auge zu blicken scheint. Die Art, wie der Schwertgriff präsentiert wird, scheint in Zusammenhang mit der analogen Armhaltung von Vater und Sohn auf die zukünftige Rolle des Knaben als Soldat hinzuweisen. Das hier dargestellte Bild des Kriegers, der um das Leben seiner Kinder, allgemeiner: seiner Angehörigen und sein Vaterland zu verteidigen, in den Krieg zieht, beinhaltet eine Rechtfertigung des Krieges als Verteidigungskrieg, die "Bereitschaft zur Wehr", wie Keppeler es 1932 ausdrückte, aber auch den Hinweis, daß der Sohn eines Tages dem Vater in den Krieg folgen und möglicherweise darin umkommen wird.

Nicolai - Pollack vertreten die Ansicht, die Darstellung nehme "kompositorisch Kolbes Ehrenmal in Stralsund vorweg" (S. 67, Abb. S. 80), obgleich sie erkennen, daß es sich bei Kolbe inhaltlich um "die Schwertübergabe an die junge Generation", bei Scharff aber um "den Schutz des jungen Lebens durch den Vater" (ebd.) handelt. Doch auch von formalen Gesichtspunkten her ist die These nicht haltbar, zeigt doch Kolbes Mal den Sohn als Erwachsenen, der gemeinsam mit seinem schräg hinter ihm stehenden Vater das Schwert umfaßt. Während der Vater bei Scharffs in defensiver Haltung zur Verteidigung bereit ist, steht Kolbes Gruppe in angespannter, aktiv vorwärtsdrängender Haltung, die ihre sofortige Kampfbereitschaft signalisiert.

Das Relief *Der Greis* zeigt einen männlichen Akt mit einer Bootsstange. Beinpartie und Kopf sind in Dreiviertelansicht nach rechts, der Rumpf dagegen frontal gegeben. In ähnlicher Haltung wie bei dem Soldaten in dem vorigen Relief ist der rechte Arm angewinkelt vor die Brust gehoben, dabei umfaßt die rechte Hand die lange Stange, die die Reliefflä-

che in diagonale Richtung von oben rechts nach unten links durchzieht. Der linke Arm ist so hinabgestreckt, daß die linke Hand die Stange in Hüfthöhe umgreifen kann, der nach rechts gerichtete Blick scheint dem Verlauf der Stange zu folgen. Der lange Bart, das hagere Gesicht, die Körperproportionen mit dem langen Rumpf und der relativ kurzen, knöchigen Beinen sowie die fragil wirkende Haltung mit dem wie an der Stange Halt suchenden, eingeknickten linken Bein weisen auf sein hohes Alter hin. Kopfhaltung und Gesichtszüge lassen vermuten, daß auch er trauert. Die Darstellung meint wohl Charon, den alten Fährmann, der nach dem griechischen Mythos die Schatten der Toten über den Fluß Styx zum Hades übersetzt. Somit wird die Darstellung zum Sinnbild des Todes, in Korrespondenz mit dem Soldaten-Relief zum Symbol des Kriegstodes.

Das Bild des Charon wurde später von Gerhard Marcks in seinem 1948 bis 1951 geschaffenen Bombenopfermal *Fahrt über den Styx (Charonsnachen)* auf dem Ohlsdorfer Friedhof in Hamburg verbildlicht. Mit dieser Motivwahl, so erklärte Marcks, habe er auf ein vorchristliches Zeitalter zurückgegriffen, "weil hier eine christliche Todesauffassung nicht am Platze war. Weder ist in dieser Art Tod irgend etwas Veröhnliches zu sehen, noch starben die Bombenopfer als Märtyrer für eine Idee ..." (zitiert nach Hedinger u. a. 1979, S. 46). Bei ihm wird Charon zur "Personifikation der Gleichgültigkeit und des organisierten Massenmordes" (ebd., S. 47). So weit geht Scharff in seiner Aussage mit Sicherheit nicht, da er den Verteidigungskrieg zu legitimieren scheint, doch hat wohl auch er, wie später Marcks, die Figur des antiken Charon für seine Todessymbolik gewählt, da ein christlicher Vergleich, der den Kriegstod zumindest als gottgewollt in einem positiven Licht erscheinen lassen würde, seiner religiösen Auffassung nicht entsprach.

Alle vier Darstellungen sind als frei aus der Wand hervortretende Flachreliefs mit wenig ausgeprägten dreidimensionalen Rundungen ausgeführt. Besonderes Gewicht kam dabei ursprünglich der wie eine Binnenzeichnung wirkenden Konturierung durch mehr oder weniger tief in den Stein geritzte Furchen zu. Im Gegensatz zu den stilisierten, allgemeingehaltlenen Körpern, wiesen die Gesichter

eine ausgeprägtere Modellierung auf, als heute erkennbar ist. Denn aufgrund der bereits fortgeschrittenen Verwitterung des Materials ist von diesen Details so gut wie nichts mehr zu sehen; sie sind lediglich durch ältere oder zeitgenössische Fotografien dokumentiert. Ursprünglich fungierten Körperhaltung und Mimik als Ausdrucksträger der auf Fernwirkung angelegten Reliefs.

Betrachtet man die Abfolge der Darstellungen im Zusammenhang, so erkennt man, daß die verschiedenen Lebensalter in chronologischer Anordnung thematisiert wurden. Dies veranlaßte Keppeler und Baum in ihren zeitgenössischen Besprechungen, den Reliefzyklus als Kreislauf von "Werden und Vergehen" (Baum 1932, S. 54) zu interpretieren, ein Aspekt, der sicherlich in der Aussage des Denkmals enthalten ist. Doch auch diese Interpretation enthält die Akzeptanz des Krieges als unabänderliches Schicksal. Beide, Baum und Keppeler (ebd. und Keppeler 1932), weisen auf die bildliche Wiedergabe der "Bereitschaft zur Wehr" hin. Durch seine Position an der dem Fluß zugewandten Seite, also an der Seite mit der weitesten Fernwirkung, wird das Relief *Vater mit Sohn*, besonders hervorgehoben, verweist es doch direkt auf die gefallenen Neu-Ulmer Soldaten. Doch wird der Besucher des Denkmals nicht sofort auf das Schicksal der gefallenen Soldaten, denen das Ehrenmal eigentlich gewidmet ist, aufmerksam gemacht, sondern wird mit dem Leid der Trauernden, zu denen er selbst gehören mag und er sich deshalb mit der Darstellung identifizieren kann, konfrontiert. Somit wird das Monument auch zu einem Denkmal "der Hinterbliebenen" (vgl. Lurz 1985, S. 190).

Vor diesem Hintergrund wirkt die Interpretation von Nicolai - Pollack: "Symbolisieren die weiblichen Darstellungen Mutterglück und Trauer, so stehen die Männerreliefs in der Vater-Sohn-Darstellung für den Schutz der Familie, im Ruder für die Schaffens- und Tatkraft" (S. 67) eher oberflächlich. Ihrer Beobachtung, daß "der Soldatentod" in der "abstrahierenden Darstellung der Lebensalter [...] auf eine schicksalshafte, unverbindliche Ebene transponiert" (ebd.) wird, ist allerdings zuzustimmen. Ihre Schlußfolgerung: "Das heißt: dort zu schweigen, wo Mahnung notwendig gewesen wäre" (ebd.) trifft nur bedingt zu, nämlich

lediglich auf das Relief *Vater mit Sohn*, nicht jedoch auf die anderen drei Darstellungen, die durch die gezeigte Trauer eine durchaus mahnende Wirkung haben.

Die doppelsinnige Aussage des Mals mag durch die Wünsche der Auftraggeber bedingt gewesen sein, denn Fried (1932, S. 345) wies darauf hin, daß Scharff "den Mut" gehabt hätte, "entgegen den Wünschen der Kriegervereine", die vermutlich eine Idealisierung der im Ersten Weltkrieg gefallenen Soldaten erwarteten, "sein Werk zu einem steinerne Symbol des Goetheschen 'Stirb und Werde' zu gestalten". Wahrscheinlich war dem Künstler eine deutlichere Warnung vor einem neuen Kriege unter diesen Umständen gar nicht möglich.

Das Denkmal wurde aus Steinen der ehemaligen Bundesfestung Ulm baut, die auch Neu-Ulm als Brückenkopf mit einer Mauer umfing. Der Gebrauch solchen Materials hat neben dem praktischen Aspekt des niedrigen Preises auch symbolhaften Charakter, wird doch aus Steinen, die von einem Bau stammen, der zu kriegerischen Zwecken erstellt wurde, und der im Kriegsfall der Bevölkerung Schutz bieten sollte, das Grundmaterial für ein Denkmal, das an die Kriegstoten dieser Stadt erinnert, aber auch der Hinterbliebenen gedenkt und somit auf die Grausamkeit des Krieges hinweist.

Zum besseren Verständnis des Denkmals und seiner noch darzustellenden künstlerischen Entwicklung sollen als nächstes die Baugeschichte und die Wahl des Standortes erläutert werden.

Zur Baugeschichte

Die ehemals im Stadtarchiv in Neu-Ulm befindlichen Unterlagen zur Baugeschichte des Ehrenmals von Edwin Scharff wurden im Zweiten Weltkrieg zerstört. Da mir der schriftlichen Nachlaß des Künstlers, in dem sich eventuell weiteres Quellenmaterial zu der Entstehung des Denkmals befindet, nicht zugänglich war, stützt sich die folgende Darstellung auf die Beschreibung von Keppeler, die er zwei Tage vor der Einweihung, am 15. Juli 1932, in der Neu-Ulmer Zeitung veröffentlichte.

Im Jahre 1875 wurde auf dem katholischen Kirchplatz in Neu-Ulm für die im Kriege von 1870/71 gefallenen Soldaten des Kgl. bayer. 12. Infanterie-Regimentes ein Denkmal errichtet, das

1927 wegen des Neubaus der katholischen Kirche auf den Platz vor der evangelischen Kirche versetzt wurde. Am 20. Oktober 1920, anlässlich der Gedächtnisfeier zu Ehren der im Ersten Weltkrieg Gefallenen, wurde zum ersten Mal von Neu-Ulmer Bürgern der (wohl aus den Reihen der dortigen Kriegervereine kommende) Vorschlag diskutiert, ein Ehrenmal "für die Gefallenen der Garnison und Stadt Neu-Ulm" aufzustellen. Zwei Jahre später kam es zur Gründung eines Vereins zur Errichtung des Krieger-Ehrenmals, der jedoch aufgrund der raschen Inflation vergeblich versuchte, Gelder für das Denkmal zu sammeln. Erst 1925, als sich die finanzielle Lage etwas stabilisiert hatte, stellten die Neu-Ulmer militärischen Vereinigungen einen Antrag an den Stadtrat, das geplante Denkmal baldmöglichst zu errichten. Dieser genehmigte mit Beschluß vom 18. Mai 1925 eine erste Rate in Höhe von 5.000 Mk. Mit Hilfe von Spenden, weiteren städtischen Geldern und Zinsen wuchs die Summe auf 25.000 Mk an und ermöglichte so den Bau des Denkmals. Gleichzeitig plante der Stadtrat eine Erweiterung der Stadt Neu-Ulm jenseits der teilweise noch erhaltenen Festungsmauer. In diesem Zusammenhang entschloß man sich, das künftige Ehrenmal "in den Dienst der Stadtverschönerung" zu stellen. So entstand die Idee, es auf dem *Augsburger Tor* zu errichten. Dieses ursprünglich in die wallartige Festungsmauer eingebundene, nun aber an seiner Südseite frei stehende nordöstliche Stadttor lag an der nach Augsburg führenden Straße (siehe Abb. 148.)

Diese Idee sei durch den folgende Exkurs in die Geschichte von Neu-Ulm kurz erläutert: Im Jahre 1841 wurde Ulm als Bundesfestung mit Neu-Ulm als Brückenkopf ausgebaut. In der Zeit zwischen 1844 und 1857 wurde deshalb eine Festungsanlage in Form eines halben Achtecks weiträumig um Neu-Ulm herumgebaut.

Von 1906 bis 1910 wurde der Festungswall im Osten der Stadt geschleift und das Gelände für die Stadterweiterung genutzt. Lediglich das *Augsburger Tor* blieb als Baudenkmal stehen, denn es war ein typisches Beispiel für den bayerischen Festungsbaustil des 19. Jahrhunderts mit der Kombination von Mauerwerk aus Sichtbackstein mit Sockelzone und Eckverbänden aus Werkstein. Gleichartige Fe-

stungsanlagen lassen sich auch in Ingolstadt und Germersheim finden. Doch auch das Tor fiel schließlich 1958/60 endgültig der Stadterweiterung zum Opfer.

Kurz vor und während des Ersten Weltkrieges war geplant worden, einen neuen Stadtmittelpunkt am *Augsburger-Tor-Platz* anzulegen. "Ein Rathaus mit Brunnenanlage in der Achse der neuen Donaubrücke, eine katholische Seelsorge- und Garnisonskirche östlich der Brücke in weiträumiger Anlage am Donauufer. Der Wegfall der Garnison und die Inflation verhinderten die Ausführung" (Neu-Ulm 1969, S. 28). Doch wurde dieser Plan Mitte der zwanziger Jahre wieder aufgegriffen. Nachdem man mit dem Münchener Architekten Theodor Fischer und mit Edwin Scharff in Kontakt getreten war, wurde beschlossen, eine Denkmalserrichtung unter Einbeziehung des *Augsburger Tores* "angesichts seines historischen Wertes in einem Vorprojekt untersuchen zu lassen" (Keppeler 1932), um die Frage zu klären, ob der Plan überhaupt durchführbar sei. Der Auftrag wurde nicht zuletzt deshalb an Scharff vergeben, weil er "gebürtiger Neu-Ulmer und ehemaliger bayerischer Frontsoldat und Kriegsbeschädigter" (Hoelder-Weiss 1933) war. So reichte er einen Entwurf (Kat.-Nr. 156) für ein Kriegerehrenmal auf dem *Augsburger Tor* unter Einbeziehung der bereits vorhandenen Architektur ein, doch stellte sich bald heraus, daß die Verwirklichung dieses Entwurfes nicht finanzierbar sein würde (Abb. 148). "Die Meinung des Stadtrates ging nun dahin, bei passender Gelegenheit ein einfaches, schlichtes und würdiges Denkmal zur Ausführung zu bringen" (Keppeler 1932, ebenso die folgenden Zitate). Dafür wurden mehrere Plätze und Möglichkeiten ins Auge gefaßt, so der Platz vor dem *Augsburger Tor*, der vor dem Zentralschulhaus, die Verbindung des Mals mit dem Bau eines neuen Leichenhauses und die Neu-Ulm vorgelagerte Donauinsel *Schwal*, die zwar durch eine Brücke mit Neu-Ulm verbunden war, jedoch noch eine Bebauung aufwies.

Da Scharff als Mitglied der Auswahlkommission in die Entscheidung über den Denkmalsstandort miteinbezogen war, wurde, vermutlich auf seinen Wunsch hin, der *Schwal* als Aufstellungsort gewählt. Begründet wurde die Wahl damit, daß dort "neben der Totenehrung auch dem Gesichtspunkte

der Verschönerung der Stadt Rechnung getragen werden" könne. Da die Insel Eigentum des bayerischen Staates war, wurden von Seiten der Stadt Neu-Ulm umgehend Verhandlungen über den Kauf des Geländes begonnen. Im September 1931 konnte sie das Land erwerben, nachdem bereit 1930 die dort befindliche Seilerei wegen der geplanten Errichtung des Kriegerdenkmals abgerissen worden war. Der bereits Mitte des 19. Jahrhunderts "vom bayerischen Staat zu einem Schiffslande- und Lagerplatz durch Pflasterung und eine Ufermauer ausgebaut" östliche Abschluß der Insel sollte nun den Standort für das Mal bilden. Die Einmündung der zwischen der Insel und der Stadt Neu-Ulm fließenden *Kleinen Donau* hatte ursprünglich als Pferdeschwemme gedient (Gaiser u. a. 1967, Text zu Tafel 57). Den "keilförmigen Einschnitt in die beiden Wasserläufe mit der mächtig wirkenden östlichen Abschlußmauer" sah der Künstler als idealen Standort für sein Denkmal an. Die östliche Spitze der Insel sollte neu gepflastert werden, davor sollte eine Parkanlage mit großzügigen Rasenflächen, Bäumen und Sitzbänken die Besucher zur Muße einladen. Auch sollten die verschiedenen Laubbäume dem Denkmal "von Osten gesehen, einen abschließenden Hintergrund geben" und "von Westen einen Durchblick auf das Denkmal gestatten". Da es damals nur von dem westlichen Ende der Insel her einen Zugang zum Ehrenmal gab, plante man, eine "massive Brücke über die Kleine Donau" zu bauen. Statt dessen wurde nur eine Holzbrücke für Fußgänger angebracht, die noch heute existiert.

Nachdem Scharffs "Projekt mit Zeichnungen, Modellen und Photographien" die Zustimmung des Stadtrates erhalten hatte, wurde der Bildhauer, wohl 1931, mit der Errichtung des Ehrenmals betraut. In der Literatur wird der Arbeitsbeginn mit dem Jahr 1929 angegeben, Hoelder-Weiss (1965) nennt nur vage das "Ende der zwanziger Jahre". Jedoch lassen Keppelers zeitgenössischen Angaben eher auf eine Auftragserteilung im Jahre 1931 schließen. Zwar sind die meisten der Vorzeichnungen für das Monument auf dem Schwal nicht datiert, doch fallen diejenigen, die mit einer Jahreszahl versehen sind, in die Zeit zwischen 1931 und 1932, was ebenfalls für eine Auftragserteilung im Jahre 1931 spricht. Nachdem Scharff bereits im März 1932 mit der Ausführung der Reliefs begonnen

hatte, bat er seinen Vorgesetzten, den Direktor der *Vereinigten Staatsschulen für freie und angewandte Kunst* in Berlin, Bruno Paul, in einem Brief vom 11.4.1932 um einen acht- bis zehnwöchigen Urlaub, um mit seinem Meisterschüler, Michael Schobert, die vier drei Meter hohen Steinreliefs für das Ehrenmal an Ort und Stelle ausführen zu können. Durch die Gewährung des Urlaubs war es ihnen möglich, die Reliefs in viermonatiger Arbeit zu vollenden. In dieser Zeit stand Scharff "selbst viele Stunden täglich auf dem Gerüst [...], an der Gestaltung" der Darstellungen tätig (Hoelder-Weiss 1965, S. 12).

Am 17. Juli 1932 wurde das Mal feierlich eingeweiht. Bereits am Vorabend begann die Veranstaltung mit einem Zapfenstreich und anschließender Feier der ortsansässigen Militärvereine und der bereits angekommenen auswärtigen Festgäste. Am nächsten Tag, einem Sonntag, folgte der Festakt auf einen zuvor abgehaltenen Feldgottesdienst. Die Einweihung ist ausschnittsweise in einem Amateurfilm überliefert, Fotos aus diesem Film sind in Kaiser 1966 veröffentlicht.

Die verschiedenen Denkmalsentwürfe

Das Neu-Ulmer Kriegerdenkmal wurde mit sieben plastischen Entwürfen und zahlreichen zeichnerischen Skizzen und Studien vorbereitet. In den folgenden Kapiteln wird versucht, diese in eine chronologische Ordnung zu bringen um die künstlerische Entwicklung des Mals darzustellen. Dabei werden die Zeichnungen den plastischen Entwürfen zugeordnet. Manche von ihnen werden sogar zu Bindegliedern zwischen den plastischen Modellen. Da insgesamt 96 Blätter besprochen werden und es den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde, sie in einem Katalog detailliert aufzuführen, sind zur Identifizierung der Zeichnungen lediglich die Nachlaß-Inventar-Nummern genannt.

Der erste plastische Entwurf, um 1928/29 (Kat.-Nr. 156, Abb 202-208)

In dem ersten plastischen Entwurf ist auf Wunsch des Stadtrates (s. o.) das Augsburgener Tor in die Gestaltung mit einbezogen. Durch das Tor führten nebeneinander drei Durchgänge, die sich zu beiden Seiten in drei Rundbogen öffneten. Über der Eingangszone war die Fassade jeweils etwas höher

gezogen und an der zur Stadt hin gelegenen Seite mit einem Gesims abgeschlossen. Über dem Tor wölbte sich der mit Gras bewachsene Stadtwall (Festungsmauer). Außen vor dem Tor standen drei stämmige Pfeiler mit eingezogenen Ecken und mächtig vorkragendem Abschlußgebälk, das mit einem Zinnenfries geschmückt war. Vor den Pfeilern überspannte eine Brücke den noch erhaltenen Rest des ehemaligen Stadtgrabens. Scharff fotografierte bei seiner Vorbereitung des Denkmalsentwurfes das Tor nicht nur (Fotos im Nachlaß erhalten), er fertigte sogar ein Tonmodell des Tores an, mit dessen Hilfe er das Monument entwickelte.

In diesem Entwurf führt eine an der Südostseite des Tores angebrachte, etwa Zweidrittel der Torbreite einnehmende, einläufige Treppe von der Stadtseite aus auf das neugestaltete Dach, das in eine steinerne, gestufte Plattform umgewandelt erscheint. Die Wand an der Treppe ist in die Höhe der Südwest-Fassade emporgezogen und endet in einem einfachen Gesims. Der obere Treppenabsatz liegt etwas tiefer. Die vorgefundene Wandhöhe der Außenseite des Tores wird als ein eine Stufe bildendes Gesims bis zu den Treppenstufen um die Südostseite herumgeführt. Die gestufte Wandform leitet zu einer turmhohen Stele über, deren eingezogene, profilierte Ecken die vertikale Ausrichtung noch betonen. Die Stele erhebt sich südlich der Durchgangachse über quadratischem Grundriß. An allen vier Seiten sind ihr unterschiedlich hohe Kuben vorgelagert. Die Gesamtkomposition beruht also auf dem Prinzip der Stufung. Die Form der Stele (der Begriff meinte ursprünglich einen aufrecht stehenden Grabstein) ist hier zu einer Architekturform vergrößert worden. Da sie wohl nicht begehbar sein sollte, bleibt sie eine Skulptur, die ein auf Fernsicht hin angelegtes Mahnmahl bekront.

Formal greift die Stelenkonstruktion auf avantgardistische Architektur-Ideen zurück. So erinnert sie an suprematistische Architektur-Entwürfe von Kasimir Malewitsch, besonders an die beiden Varianten des vertikalen Architektons *Gola (Jota)*, um 1923 (Shadowa 1982, Abb. 207,208). Ähnlich wie bei Scharff handelte es sich bei Malewitsch's Entwürfen um "Architekturplastiken, [...] Skulpturenmodelle, deren Volumenformen die

Gesetzmäßigkeiten der 'dynamischen Symmetrie', der neuen architektonischen Ordnung [...] in sich verkörpern." (ebd., S. 96). Wie jene, so "kristallisiert" Scharffs kubische Komposition "förmlich Energie in sich" (ebd.) Die folgende Analyse der Architektona Malewitsch's von Shadowa trifft auch auf Scharffs Entwurf zu. Sie schreibt:

"Nicht die geometrischen Körper an sich, sondern ihre Verbindungen, Nahtstellen und Unterordnung, ihre inneren Beziehungen spielen die Hauptrolle in der ästhetischen Ausdruckskraft der Architektona" (ebd.).

Ebenso sei in diesem Zusammenhang auf Theo van Doesburgs *Monument* hingewiesen, das wie ein Architekturmodell wirkt. Da sowohl eine Variante des Architektons *Gola (Jota)* (WMB, H. 10, 1927) als auch des *Monuments* (WMB 1921/22) in den zwanziger Jahren in Wasmuths Monatsheften für Baukunst veröffentlicht worden waren, ist es gut möglich, daß Scharff sie kannte. Dem Prinzip horizontal gestaffelter Kuben folgte auch Ludwig Mies van der Rohe in seinem *Denkmal für Karl Liebknecht und Rosa Luxemburg*, das 1926/27 auf dem Friedhof der Sozialisten, Berlin Friedrichsfelde, errichtet worden war und 1933 von den Nationalsozialisten zerstört wurde. Die Staffelung von Kuben zu Gebäuden gehörte zudem international zu den neuen Gestaltungsprinzipien der modernen Architektur der zwanziger Jahre, wie sie von den Konstruktivisten, etwa der de Stijl-Gruppe und dem Bauhaus, vertreten wurden. Wie bereits Larissa Shadowa über Malewitsch's suprematistische Architekturentwürfe schrieb: "Die vertikalen Architektona erinnern direkt an Entwürfe von Wolkenkratzen" (S. 99), so klingt auch bei Scharffs Denkmalsaufbau die Assoziation an (amerikanische) Hochhäuser an.

Doch kombinierte Scharffs in seinem ersten Entwurf für das Ehrenmal Neu-Ulm den modernen Komplex, der sich wie ein Symbol für 'neues Werden' oder 'neues Leben (in einer neuen Stadt)' über dem alten Stadttor erhebt, mit drei überlebensgroßen, mit Kurzschwertern bewaffneten Wächtern, die er auf die vorgefundenen Pfeilern stellte. Die Waffen muten archaisch an und heben, wie die Nacktheit der Krieger, diese in idealisierender Weise aus dem damals aktuellen Bezug zum Ersten

Weltkrieg heraus in eine zeitlose Allgemeingültigkeit, die den Schrecknissen der Ersten Weltkrieges jede Schärfe nimmt und stattdessen die Soldaten als Helden zeigt.

Meinhold Lurz beschreibt eindringlich die Bedeutung die dem Typus des nackten Kriegers in der Denkmalkunst der Weimarer Republik zukam: "Die antiken Heroen wurden als Vorbilder und Prototypen eines Heldentums begriffen, das durch die Materialschlachten zwar längst unzeitgemäß geworden war, jedoch in der Gegenreaktion zur Realität der Panzer und Artillerie umso stärker propagiert wurde" (1985, S. 148). Ob dieser Typus bei Scharff, wie Lurz allgemein definiert, zu neuem Krieg auffordert, ist nicht gesagt, da Scharffs Soldaten lediglich Wache halten und nur im Angriffsfall bereit zu sein scheinen, von ihr Gebrauch zu machen. Identifiziert man diese Wächter mit den im Ersten Weltkrieg Gefallenen, so wird bereits in diesem Entwurf die auch in der ausgeführten Fassung gegebene Interpretation des Ersten Weltkrieges als Verteidigungskrieg ausgedrückt. Im Gegensatz zu dem errichteten Denkmal ist hier jedoch das Leiden der Hinterbliebenen in keiner Weise angesprochen. Stilistisch zeigt der Entwurf eine Konfrontation krasser Gegensätze, bestehend aus einer dem historischen Baustil und der ursprünglichen Funktion des Augsburger Tores angepaßten Figurengruppe und einer abstrakten Stele, die sich an der Kunst und besonders an der Architektur der damaligen Avantgarde orientierte.

Etwa gleichzeitig mit diesem Denkmalsentwurf entstanden in Deutschland auch andere architektonische Kriegerdenkmäler: 1927 das Tannenbergdenkmal, das jedoch kein ausschließliches Gefallenendenkmal war, sondern vor allem an den Sieg Hindenburgs und Ludendorffs über die russische *Narwa*-Armee erinnern sollte; und 1931 die nach Plänen des Architekten Heinrich Tessenow zum Ehrenmal für die Gefallenen des Ersten Weltkrieges umgebaute Schinkel'sche *Neue Wache* (1816-1818) in Berlin. Dabei entstand im Innern des klassizistischen Gebäudes ein großer, fensterloser Raum, der nur durch ein rundes Oberlicht in der Decke beleuchtet wurde. Darunter stand ein großer, sarkophagartiger, schwarzer Stein, auf dem ein vergoldeter Eichenkranz lag. Dieses schlichte und

äußerst feierliche Denkmal entbehrt allerdings jeder "ausdrücklichen Stellungnahme" (Arndt 1979, S. 12; vgl. auch Lurz 1985, S. 85-100, *Neue Wache*, S. 201-209, *Tannenbergdenkmal*). 1933/34 wurde das klassizistische Burgtor in Wien zu einem Helden Denkmal umgestaltet, das an die "Ruhmestaten der alten österreichischen Armee 1618-1918" erinnern sollte. So entstand ein "Architekturdenkmal, das in einen historischen Monumentalbau, das Burgtor, integriert wurde" (Scharf 1984, S. 282). Während bei dem Tannenbergdenkmal ein vollständig neuer Komplex geschaffen wurde, bestand bei der Neuen Wache und dem Burgtor in Wien, ähnlich wie beim Augsburger Tor, die Aufgabe darin, bereits vorhandene Architektur in ein Denkmalskonzept einzugliedern.

Der erste plastische Entwurf für des Ehrenmal Neu-Ulm wurde 1928 mit mindestens sieben, im Nachlaß befindlichen Zeichnungen vorbereitet. Erhalten ist von ihm lediglich die linke Wächterfigur, die auch für den zweiten Entwurf benutzt wurde. Die Datierung ergibt sich aus Vorzeichnungen.

Zwei Blätter (Inv.-Nr. 3606, 3409) zeigen die Gesamtanlage von Süd-, bzw. Nordwesten aus, wobei in den beiden Skizzen auf Blatt 3606 das geplante Denkmal in seiner räumlichen Situation mit den südöstlich an das Tor anschließenden, den Augsburger-Tor-Platz säumenden Häusern wiedergeben ist, die in ihrer Höhe von dem Denkmalsaufbau weit überragt werden. Die Zeichnungen machen einerseits deutlich, daß diese Denkmalsfassung (wie auch das ausgeführte Mal) auf Fernsicht angelegt war, andererseits erkennt man, daß der moderne obere Teil der Komposition nicht zu der traditionellen, verhältnismäßig niedrigen Bebauung des Augsburger-Tor-Platzes gepaßt hätte. Daß beide Blätter vor dem plastischen Entwurf entstanden sind, läßt sich aus folgenden Unterschieden ersehen: In den Zeichnungen weist der stereometrische Aufbau jeweils eine andere, in Blatt 3606 sogar eine niedrigere Form auf. Während der seilliche Treppenlauf in Blatt 3409 bereits die Richtung der im plastischen Entwurfs dargestellten Treppe zeigt, ist der Verlauf der Treppe in den Skizzen auf Blatt 3606 noch in zwei Richtungen geteilt. Daraus geht hervor, daß dieses Blatt die ersten Fixierungen der Idee zeigt. Die anderen vier

Skizzen setzen sich mit den Wächterfiguren auseinander.

Der zweite plastische Entwurf, um 1928/29 (Kat.-Nr. 156.I; vgl. Abb. 150)

Nachdem der Neu-Ulmer Stadtrat den ersten Entwurf als zu teuer abgelehnt hatte, scheint der Künstler daran gedacht zu haben, durch Isolierung des linken Wächters in Kombination mit einem schlichten Sockel in Form eines eckigen Postaments, der das Motiv des Pfeilers wieder aufgreift, einen preiswerteren, aber dennoch würdigen Neuvorschlag vorzulegen.

Zwölf Zeichnungen im Nachlaß bereiten eine solche Lösung vor. Dabei gehen zehn von der vorhandenen Wächtergestalt aus, die sie auf leicht unterschiedlich gestalteten Postamenten zeigen, während zwei (Blatt 3401 und 3404) einen unbewaffneten, stehenden männlichen Akt darstellen, der mit seiner rechten Hand seinen linken Unterarm umfaßt. Lediglich die gekreuzten Schwerter vorn auf dem Sockel und die seitlich hängenden Kränze verweisen auf den Kriegstod. Wie aus Blatt 3401 hervorgeht, stellte Scharff sich dieses Ehrenmal in einer Höhe von 8,30 Metern vor, wobei das Postament eine Höhe von 4,20 Metern und die Figur eine Größe von 4,10 Metern erhalten sollte, während bei den vorangegangenen Entwurfszeichnungen die Gesamthöhe zwischen 6,55 Metern (Blatt 3399), 6,70 m (Blatt 3400) und 7 Metern (Blatt 3403) schwankt. Bis auf Blatt 3413, bei dessen Darstellung das Postament doppelt so hoch ist wie die Figur, weisen alle anderen Entwürfe fast übereinstimmende Proportionen zwischen Sockel und Figur auf: Das Postament ist nur wenig höher als die Figur. Außer Blatt 3405 und 3399, die die Plastik auf eine vierfach gestufte Plinthe darstellen, besteht die Deckplatte der anderen Sockel aus einem Quader. Alle Zeichnungen (bis auf die in reiner Umrißzeichnung gehaltene Skizze 3398) bilden das auf den Krieg verweisende Motiv der gekreuzten Schwerter vorn auf dem Postament ab. Während bei Blatt 3405 und 3399 noch die Jahreszahlen 1914 und 1918 hinzugefügt sind, weisen die anderen nur seitlich einen Kranzschmuck auf.

Die sich auf Blatt 3401 und 3404 anbahnende Entfernung von der Darstellung des aufrechten, in

seiner Wehrhaftigkeit unbezwingbar wirkenden Soldaten wird in den folgenden Zeichnungen und dem folgenden plastischen Entwurf (Kat.-Nr. 150) fortgeführt.

So zeigt Blatt 4624 (Abb. 156) neben einer kleinen Skizze des stehenden Soldaten auf einem Postament, in der Mitte und größer dargestellt, eine liegende Gestalt, die sich, wie zusammenbrechend, auf den rechten Arm stützt. Die dem Denkmal beige stellte Figur eines Betrachters vermittelt den Eindruck, das einen sterbenden Soldaten zeigende Mal hätte eine Höhe von etwa sechs Metern haben sollen.

Die nächsten drei, ebenfalls 1930 entstandenen, zeichnerischen Entwürfe (Inv.-Nr. 4622, 4620, 4616) haben sich vollends von dem Augsburg-Tor-Denkmal entfernt. Auf einem etwa 2 Meter hoch gedachten, würfelförmigen Sockel kniet eine männliche Aktfigur, die man entweder als verwundeten Krieger oder als Trauernden deuten könnte. Handelt es sich um einen Verwundeten, so wäre der Soldat zwar nicht mehr siegreich-aufrecht, aber auch nicht völlig gebrochen liegend (also unterlegen), sondern in einer den Kriegstod intendierenden und dennoch würdevollen Haltung gegeben. Für die Interpretation der Gestalt als Trauernder sprechen zum einen die ruhige, undramatische Haltung, das geneigte Haupt, zum anderen die Ähnlichkeit, die die Haltung des Mannes auf Blatt 4622 (Abb. 159: aufgestelltes linkes Bein, geneigter Oberkörper, angewinkelter linker Arm, auf den linken Oberschenkel gestützt) mit der Haltung des *Trauernden Jünglings* von Wilhelm Lehmbruck aufweist, sowie die Tatsache, daß der Sockel den Sarkophag des Gefallenen meinen könnte, um den der Hockende trauert. Dann wäre bereits in diesem Entwurf das Thema der Trauer, das in der ausgeführten Fassung von überragender Bedeutung ist, angelegt. Die Wahl der Würfelform mag durch Tessenows Kubus in seinem Entwurf für die Umgestaltung der *Neuen Woche* in Berlin (s. o.) angeregt worden sein, denn Tessenows Entwurf war - zusammen mit den anderen Entwürfen für dieses Projekt - am 23. Juli 1930 in Berlin ausgestellt gewesen (Lurz 1985, S. 98). Es ist wahrscheinlich, daß Edwin Scharff, der zu dieser Zeit in Berlin lebte, die Entwürfe gesehen hat. Diese Form bereitet die ausgeprägtere Sarkophagform des

dritten plastischen Entwurfes für das Ehrenmal Neu-Ulm vor.

Der dritte plastische Entwurf (Kat.-Nr. 164; Abb. 160-162)

Als Scharff um 1930/31 den dritten plastischen Entwurf für das Gefallenemal in Neu-Ulm entwickelte, war der endgültige Standort auf der Donau-Insel *Schwal* bereits gefunden. Das Modell präsentiert nun eine völlig andere Denkmalslösung. Auf einem sechsstufigen Sockel mit wohl quadratischem Grundriß, dessen untere fünf Stufen niedrig, die obere dagegen dreimal so hoch ist, steht eine Tumba. Eine Fotografie des Künstlers (im Nachlaß) zeigt zum Größenvergleich neben dem Denkmal ein Modellmännchen, das das Mal etwa mannshoch erscheinen läßt. Der Sarkophag ruht auf vier kleinen, nach innen abgeschrägten Füßen, wird aber zusätzlich in der Mitte von unten gestützt. Die Seiten sind nach oben und unten abgestuft, die Deckplatte ist leicht gewölbt. Die vordere rechteckige und die linke quadratische Seitenfläche tragen je ein Relief. Die Vorderseite zeigt skizzenhaft drei gefallene Soldaten, zu Aktfiguren verallgemeinert. Während bei der linken und oberen rechten lediglich die Körperformen in groben Zügen angedeutet sind, läßt sich bei der Figur unten links neben Kopf, Rumpf und den Gliedmaßen auch die Waffe - wie bereits zuvor verwendet: ein Kurzschwert - erkennen. Obgleich nur drei Gefallene dargestellt sind, soll die Szene doch ein Schlachtfeld mit einer Unzahl von Kriegsoptionen suggeriert. Der Soldat wird in diesem Entwurf zum anonymen Toten, der auf grausame Weise umgekommen ist und sein Schicksal mit Millionen anderen teilt. Wie bei den vorangegangenen Entwürfen heben der Verzicht auf Kleidung und die altertümliche Waffe die Darstellung über einen zeitgebundenen - aktuellen - Kontext hinaus in eine immer gültige, aber auch unverbindliche Zeitlosigkeit.

Die linke Seite des Denkmals trägt das wiederum äußerst skizzenhaft modellierte Relief einer Mutter, die ihr Kind in den Armen hält. Es erinnert von der Komposition her an das 1923 entstandene Relief gleichen Themas (Kat.-Nr. 91). Die Mutter trägt ein langes, zeitloses Gewand und sitzt in Seitenansicht nach rechts, ist also auf die Darstellung der Gefal-

lenen hin, ausgerichtet. Auffällig ist die tiefe Neigung des Kopfes, die einerseits innige Liebe zu dem Kind in ihren Armen und andererseits Trauer ausdrückt. Gemeint ist die junge Witwe und Mutter, die um den gefallenen Ehemann und Vater ihres Kindes trauert. Wie auch das später ausgeführte Relief der stehenden *Mutter und Kind* führt bereits dieses das Schicksal der Hinterbliebenen, den Verlust, den besonders die Frauen und Kinder der im Krieg getöteten Soldaten erleiden müssen, vor Augen: Ein Thema, daß Ernst Barlach etwa zur gleichen Zeit, 1931, in seinem Hamburger Ehrenmal zur Darstellung brachte. Die beiden anderen Seiten des erhaltenen Modells weisen keine Reliefs auf. Es ist jedoch anzunehmen, daß auch diese Seiten, wäre der Entwurf verwirklicht worden, durch Reliefdarstellungen oder eine Inschrift gestaltet worden wären. Der Sarkophag als Denkmalsform geht auf klassizistische Vorbilder zurück.

Die Aussage des Entwurfs ist von der Wahl der Tumbenform bis hin zu den Reliefdarstellungen auf den Tod der Kriegsgefallenen ausgerichtet. Somit hat nicht nur formal, sondern auch inhaltlich zwischen dem ersten und zweiten plastischen Entwurf eine grundlegende Wandlung stattgefunden. Die Verherrlichung des siegreichen Soldaten wird ins Gegenteil, zu einer eindringlichen Darstellung der abschreckenden Grausamkeit des Krieges verkehrt. Das Mahnmahl schließt aber eine würdige Ehrung der im Ersten Weltkrieg gefallenen Soldaten nicht aus, sondern drückt sich in der antikisierenden Sarkophagform, als einer Art Hoheitsformel, aus. Den Grund für diese tiefgreifende Änderung der Aussage zwischen dem ersten und dem dritten plastischen Entwurf konnte nicht ermittelt werden, er mag jedoch als langsamer Prozeß verstanden werden, wie er sich in dem Wandel der Zeichnungen (s. o.) dokumentiert.

Die Tumba sollte quer zur Längsachse der Donau-Insel in der Mitte des östlichen, die Insel abschließenden Halbrunds (also dort, wo das ausgeführte Mal seinen Platz gefunden hat) stehen. Dabei sollte die Hauptschauseite mit dem Relief der Gefallenen zum Eingang des *Schwal* weisen, das Relief der Mutter mit Kind zur Donau. Der Besucher wäre also zuerst und primär mit dem Tod der Soldaten konfrontiert worden, und wäre erst beim Umgehen des Mals auf die Trauernde Mutter gestoßen. Diese Ge-

wichtung wurde in der ausgeführten Fassung umgedreht, wodurch die Gesamtaussage völlig verändert wurde.

In einiger Entfernung vor dem Denkmal sollten zwei Fahnenstangen dem Platz eine angemessene Rahmung verleihen. Den Typus des in einer Grünanlage aufgestellten Kriegerdenkmals in Sarkophagform und dessen Aussage beschreibt Meinhold Lurz folgendermaßen: "In einer Grünanlage aufgestellt und von Sitzbänken umgeben, verherrlichte der Sarg das Grab als solches und umgab es mit der Aura des vorbildlichen Heldentods" (Lurz 1985, S. 156), eine Interpretation, die meines Erachtens auch auf diesen Entwurf von Scharff zutrifft.

Variationen dieser Denkmalsform probierte Scharff in den beiden Zeichnungen (Inv.-Nr. 3508 und 3388) aus, indem er auf dem Sarkophag die Pietà als plastische Gruppe darstellte. Beide Blätter zeigen zudem Skizzen, die den vierten plastischen Entwurf (Kat.-Nr. 165) vorbereiteten.

Der vierte plastische Entwurf (Kat.-Nr. 165; Abb. 163)

Bei diesem Entwurf blieb der sechsstufige Sockel des vorangegangenen erhalten. Auf der oberen Stufe erhebt sich in der Mitte eine Stele mit wohl quadratischem Grundriß über einer schmalen, zurückspringenden Plinthe. Dabei verbreitert sich die Stele nach oben hin, die Seitenflächen sind durch senkrechte, unregelmäßige Stufungen reliefartig gegliedert. Wie bei Walter Gropius' *Denkmal der Märzgefallenen 1920* in Weimar, handelt es sich bei diesem Entwurf um eine rein abstrakte Komposition, dessen Aussage allein über die Form zu erfassen ist. So zählt die Stele zu den Grabmalismotiven, ist aber nach dem Ersten Weltkrieg sowohl als Grab- als auch als Denkmal zu finden, wie etwa bei Barlachs gleichzeitig entstandenen Gefallenental in Hamburg. "Ihre Bescheidenheit und Neutralität der Aussage", wie Lurz die Stele charakterisiert, "prädestinieren sie zu einem häufigen Motiv des verlorenen Krieges" (Lurz 1985, S. 146). Doch kann ein solch neutrales Denkmal auch ein Ausweichen vor jeder Aussage oder Stellungnahme zum Thema Krieg und Kriegtod bedeuten. Dann wäre das Ehrenmal lediglich ein Erinnerungszeichen geworden.

Im Zusammenhang mit diesem und dem nächsten plastischen Entwurf (Kat.-Nr. 166) entstanden zwölf Zeichnungen (Inv.-Nr. 3508, 3388 mit drei Darstellungen, 3505, 3503, 1562, 1564, 1563, 458 mit zwei Darstellungen, 428), von denen auf Blatt 3508 und 3388 jeweils eine Skizze eine - allerdings etwas unterschiedlich geformte - Stele zeigt, die mit einem Kreuz bekrönt ist. Diesen Hinweis auf eine christliche Aussage des Denkmals, die Christi Opfertod in Parallele zu dem Tod der Kriegssopfer setzt und gleichzeitig auf die christliche Heilslehre verweist, hat Scharff jedoch nicht weiter verfolgt. In den anderen Zeichnungen manifestiert sich das Suchen des Künstlers nach der endgültigen Festlegung der Stelenform.

Der fünfte plastische Entwurf (Kat.-Nr. 166; Abb. 164)

Dieser Entwurf bildet eine Variante des vorherigen: Bei leicht veränderter Sockelzone erhebt sich die Stele über einem gleicharmigen Kreuz, das auf einen christlichen Kontext hindeutet. Die Form der ausgeführten Stele klingt bereits an, doch zeigen die Seitenflächen noch stufenförmige, unregelmäßig gegeneinander versetzte Staffelungen. Auf dem einzigen erhaltenen Foto des Werkes (im Nachlaß) läßt sich an einer Seite an der zweiten mittleren Stufe von oben eine eingeritzte Zeichnung erkennen. Sie verweist wohl auf die Möglichkeit, figürliche Reliefs in die sonst rein ungegenständliche, architektonische Komposition mit einzubeziehen.

Der sechste plastische Entwurf (Kat.-Nr. 167; Abb. 165)

In diesem Entwurf ist die endgültige Form der Stele gefunden, der Sockel ist allerdings noch der des vorigen Entwurfs. Von entscheidender Bedeutung ist jedoch, daß die Stele nun mit figürlichen Reliefs geschmückt ist (an der Vorderseite die *Trauernde Frau* wie in der Endfassung). Scharff bezieht also wieder eine Figur als Ausdrucksträger in das Denkmal mit ein. Somit setzt mit diesem Entwurf die letzte Etappe in der Entwicklung des Neu-Ulmer Ehrenmals ein.

Diese Fassung wurde in über fünfundsechzig Zeichnungen entwickelt, deren überwiegende Zahl nicht datiert ist und deren hier aufgeführte Reihenfolge nach stilkritischen Gesichtspunkten

erstellt wurde. In fünf Blättern (Inv.-Nr. 446, 448, 453, 430, 459) scheint der Künstler primär den Sockel herauszubilden. In Blatt Nr. 453 kürzte er die vormals längere Stele auf die gewünschte Höhe.

Die folgenden sechzehn Zeichnungen (Nr. 477, 463, 462, 461, 437, 435, 445, 442, 451, 438, 436, 431, 440, 3394) entwickelte Scharff die Form der Stele mit ihren regelmäßig gestuften Kanten sowie die Anordnung der Figurenreliefs. In Blatt 445 hat es noch den Anschein, als ob nur eine Seite [oder zwei gegenüberliegende Seiten] ein Relief tragen sollte, während die anderen glatt sind. Die Kontur der halbrunde Form, die die Stele nach oben hin abrundet, scheint eine Hilfslinie zur Formfindung der oberen Stufungen zu sein; sie taucht in keiner anderen Zeichnung wieder auf. In den vier Zeichnungen (Inv.-Nr. 463, 462, 461, 437) zeigen die beiden oberen Stufen der Stele noch weitere vertikale Profilierungen, auf die Scharff im folgenden wieder verzichtet hat. Die auf der Rückseite von Blatt 445 befindlichen Zeichnungen weisen eine asymmetrische Aufteilung der Seitenflächen auf. So ist das an der linken Seite befindliche Relief *Der Greis* auf einer höheren Ebene angebracht als das Relief *Trauernde Frau* an der Vorderseite. Diese Anordnung wird in Blatt 442 beibehalten. Die Stele auf Blatt 451 weist zwar noch asymmetrische Stufungen auf, doch erscheinen die figürlichen Darstellungen nun auf einer Ebene. Links von der *Trauernden* ist im Gegensatz zu Blatt 445 der *Vater mit Sohn* zu sehen, während in Blatt 3394 die *Mutter und Kind*-Gruppe an diese Stelle tritt. Offensichtlich hat Scharff die Anordnung der Reliefs in verschiedenen Variationen ausprobiert. Die Skizzen auf den fünf Blättern (Inv.-Nr. 438, 436, 431, 440, 3394) dokumentieren die Entwicklung der auf allen Seiten gleichen Stufungen entlang der Kanten.

In den vier Zeichnungen (Inv.-Nr. 465, 485, 473, 2235) setzte sich der Künstler im Detail mit der Gestaltung der Stufen und Profilierungen der Stele in der Auf- und Ansicht auseinander, die er aus der Überschneidung dreier diagonal angeordneter Quadrate entwickelte. Mit Hilfe von vierzehn Skizzen und Studien (Nr. 443 mit 2 Zeichnungen, 460 mit 3 Zeichn., 441 mit 4 Zeichn., 447, 457, 474 mit 3 Zeichn.) erarbeitete er die endgültige Sockelform.

Mit vier Panorama-Ansichten des Denkmals an dem vorgesehenen Standort (Inv.-Nr. 449, 454, 2380, 2368) führte sich der Künstler die räumliche Wirkung des Ehrenmals vor Augen. Aufgrund der beigefügten, winzigen Staffagefiguren wirkt das Denkmal in den Zeichnungen monumentaler als es später in Wirklichkeit der Fall sein sollte. Drei 1932 entstandene Zeichnungen (Inv.-Nr. 473, 2235, 456) zeigen einen vor dem Mal sitzenden weiblichen Rückenakt, die durch ihre leicht vorgebeugte Haltung und den geneigten Kopf als Trauernde kenntlich ist. Sie wirkt, als identifiziere sie sich mit der deutlich sichtbaren Darstellung der trauernden Frau auf dem Denkmal. Diese Szene, wie auch die einer Mutter mit ihrem Sohn (Blatt 3407) vor dem Relief *Vater mit Sohn*, verdeutlicht, wie sehr Scharff die Zielgruppe der trauernden Angehörigen (und nicht die der militärischen Vereinigungen) im Auge hatte, wobei sicherlich eine Rolle spielt, daß dies seiner eigenen Erfahrung entsprach, trauerte er doch selbst um den Verlust seines Bruders Alfred, den er kurz vor dessen Tod noch porträtiert hatte.

Während diese Blätter vor der Vollendung des Mals entstanden sind - erkennbar an den Skizzen zu den Stufungen der Stele in Blatt 473 und 2235, Blatt 456 zeigt dasselbe Motiv, was für eine gleiche Entstehungszeit spricht, während Blatt 3407 eine Vorstufe der ausgeführten Fassung des Reliefs *Vater mit Sohn* aufweist - , handelt es sich bei der Darstellung einer Mutter mit ihrem kleinen Kind vor der Denkmalseite mit dem Relief *Vater mit Sohn*, 1933, um eine Nachzeichnung.

Eine Sonderstellung nimmt die 1932 entstandene Zeichnung (Inv.-Nr. 3412) ein. Sie zeigt unten links das Ehrenmal als Stele (wie in der ausgeführten Form), darüber, groß und mehr in die Mitte gerückt, einen neuen Entwurf: einen monumentalen Torbogen, dessen Pfeiler über den Bogen hinaus zu Türmen verlängert sind. In der Mitte über dem Segmentbogen mit waagerechter Oberseite erhebt sich ein hohes Kreuz. Die Idee des Triumphbogens, der durch das Kreuz auf Christus als Überwinder des Todes hinweist und den Tod im Feld in religiöser Form heroisiert, hat Scharff jedoch nicht weiterverfolgt.

Der siebte plastische Entwurf (Kat.-Nr. 154; Abb. 166)

Das kleinformatige Modell umfaßt alle Merkmale des geführten Ehrenmals. Zwei Fotografien des Künstlers (erhalten im Nachlaß) zeigen es an dem vorgesehenen Standort auf dem *Schwal* (Modell). Dabei probierte Scharff aus, in welche Richtung die Reliefs weisen sollten. Auf einem Foto erkennt man das Relief *Der Greis* auf der nach Neu-Ulm hin gelegenen Seite, das andere zeigt dieses Relief an der gegenüberliegenden Seite, wo es auch in der Ausführung seinen Platz fand.

Zur Entwicklung der Reliefs

1931/32 wurden die vier Reliefs mit Hilfe von zahlreichen, meist undatierten Skizzen und Studien vorbereitet. An Art und Stil der Zeichnungen läßt sich ersehen, daß die vier Darstellungen parallel zueinander entwickelt wurden. Ob Scharff die Reliefs, wie bei der Gesamtkonzeption des Denkmals, ebenfalls mit plastischen Modellen erarbeitet hat, konnte nicht geklärt werden, denn es sind weder solche Modelle noch Fotos von ihnen überliefert. Daß der Künstler jedoch Gipsmodelle der Reliefs im Maßstab 1:1 anfertigte, bezeugen zwei Fotos (im Nachlaß), die die Modelle der *Mutter und Kind*-Gruppe sowie die des *Vaters mit Sohn* abbilden.

Das Relief *Trauernde Frau* (Abb. 170)

Elf Blätter mit Skizzen und Studien zu dem Relief *Trauernde Frau*, die wohl alle - nach den Datierungen zu urteilen - im Jahre 1931 entstanden, sind im Nachlaß des Künstlers (Erbengemeinschaft Scharff) erhalten. Sie dokumentieren die Entwicklung der Darstellung von den ersten noch unsicheren Versuchen einer Formfindung bis hin zur mit dem Relief weitgehend übereinstimmenden Studie. In den ersten vier Skizzen (Inv.-Nr. 3406, 433, 464, 3391) setzte Scharff sich mit der Haltung der Figur auseinander, denn die Trauernde ist entweder sitzend (Inv.-Nr. 464) oder, in Parallele zu der *Mutter mit Kind*, stehend nach links gegeben. Mit vier Aktstudien (Inv.-Nr. 468), die eventuell nach einem Modell entstanden, legte er die Haltung von Körper und Händen sowie die Ausrichtung der Figur fest. Der Akt erscheint in zwei, wohl in der Folgezeit

entstandenen Zeichnungen (Inv.-Nr. 469, 470) als klare Umrißzeichnung stilisiert. Blatt 450 zeigt die Frau mit einem Umhang bekleidet, wobei Schattenpartien eine räumliche Wirkung herstellen. Vier weitere Zeichnungen (Nr. 472, 3393, 468, 2255) geben eine auf Fernwirkung angelegte Umrißzeichnung, in der die Art der geplanten Ausführung als Flachrelief berücksichtigt ist. Bei den drei Zeichnungen (Nr. 3393, 468, 2255) ist die Größe der Relieffläche markiert, Blatt 468 bildet die Figur in einem Gitternetz zur Vergrößerung ab.

Ein Werkmodell im Format 1:1 ist für dieses Relief nicht überliefert. Es ist jedoch anzunehmen, daß Scharff auch diese Darstellung, wie die der drei anderen Reliefs, großformatig in Gips modelliert hatte, bevor sie in Stein umgesetzt wurde. Die für dieses Relief aufgezeigten Entwicklungsschritte treffen ebenfalls weitgehend für die anderen drei zu.

Das Relief *Mutter und Kind* (Abb. 171)

In der wohl ersten, wahrscheinlich 1931 entstandenen Skizze (Nr. 475) ist bereits die sich nach unten hin verjüngende Trapezform der Silhouette sichtbar, allerdings in stärkerer Ausprägung als in der ausgeführten Relieffassung: Das Kind sitzt höher auf dem Arm der Mutter, so daß sich die beiden Köpfe etwa auf gleicher Höhe befinden, aber weiter auseinandergerückt sind. Die Skizze (Nr. 1561) zeigt die Gruppe umgeben von einem Krug, links, und zwei Obst- und Gemüseschalen, unten und rechts, vermutlich auf einem Tisch. Vielleicht sollen diese Gegenstände das Leben in Form von Essen und Trinken symbolisieren. Hoch über ihnen erkennt man einen Soldatenkopf mit Helm im Profil nach links als Sinnbild für den im Ersten Weltkrieg gefallenen Ehemann der Frau und Vater des Kindes, das ihm seinen Kopf und seine linke Hand in sehnsüchtig verlangender Gestik zuzustrecken scheint. Auf diese narrative Darstellung hat Scharff im folgenden zugunsten größerer Konzentration in Form und Aussage wieder verzichtet. In der Skizze (Blatt 464) ist die Haltung der *Mutter und Kind*-Gruppe bereits angelegt. Die Zeichnungen (Nr. 3389, 3392) führen zur weiteren Klärung der Formgebung. Blatt 3392 deutet die Größe der Relieffläche an. Mit der Zeichnung Nr. 2256 gab Scharff in Analogie zu den

entsprechenden Darstellungen der Reliefs der *Trauernden Frau* und des *Soldaten mit Sohn* (Nr. 2255, 467) einen Eindruck des geplanten Reliefs in seiner räumlichen Wirkung. Vermutlich wurden diese drei Zeichnungen zusammen mit einer entsprechenden Wiedergabe des Reliefs *Der Greis* dem Stadtrat von Neu-Ulm zusammen mit anderen Unterlagen (s. o.) vor der Auftragserteilung vorgelegt. Blatt 465 zeigt die Gruppe in einem Gitternetz und war wohl als Vergrößerungsvorlage gedacht. Das Werkmodell im Maßstab 1:1 (Kat.-Nr. 169, Abb. 167) ist fotografisch dokumentiert.

Das Relief *Vater mit Sohn* (Abb. 172)

Die Vorzeichnungen zu diesem Relief sind wohl alle im Jahre 1931 entstanden. Auf dem vermutlich ersten Skizzenblatt (Nr. 478) sind drei Darstellungen eines Bogenschützen mit seinem Sohn und zwei Detailzeichnungen zu sehen. Die beiden Aklfiguren sind in Gehbewegung nach links gezeigt. In einer Zeichnung schießt der Vater einen Pfeil in die Luft, in den beiden anderen hält er den Bogen in der linken und umfaßt die linke Hand des Knaben mit der rechten: Vater und Sohn gehen gemeinsam den Weg in die Schlacht. Diese den Krieg regelrecht zu einem Sport verharmlosende Darstellung scheint den Aufruf an die junge Generation zu intendieren, dem Vorbild des Vaters zu folgen und auch in den Krieg zu ziehen. Zwei Skizzen (Nr. 3509 und 434) zeigen den Vater hinter dem Sohn stehend in Seitenansicht nach links. In Blatt 434 trägt der Vater einen Helm und in der rechten, zur linken Schulter geführten Hand einen Dolch: Haltung und Waffe der ausgeführten Fassung sind also in dieser Skizze angelegt. In Blatt 476 und 3390 wird die Gruppe sozusagen von der Seiten- in die den Betrachter direkter ansprechende Vorderansicht gedreht. Mit fünf Zeichnungen (Nr. 3410, 3408, 3390, 3415 und 432) entwickelte Scharff die Haltung des Jungen, insbesondere die seiner Arme, der eine besondere Bedeutung zukommt, weist sie doch in Zusammenhang mit der Gestik des Vaters auf eine spätere Waffenübergabe vom Vater an den Sohn hin. In Zeichnung 3390 trägt der Vater einen Stahlhelm um den Bezug zum Ersten Weltkrieg zu verdeutlichen. Auf dieses Attribut hat der Künstler zugunsten der von Anfang an (d. h. seit dem ersten plastischen Entwurf) intendierten Zeitlosigkeit der

Darstellung wieder verzichtet. Mit Blatt 455 ist die endgültige Formgebung gefunden. Die Schattierungen an der linken Körperseite in den vier Zeichnungen (Nr. 3410, 455, 466, 467) weisen auf die geplante Ausführung als Flachrelief hin.

Ein gipsernes Werkmodell im Maßstab 1:1 ist fotografisch (Abb. 168) überliefert. Ein Vergleich mit dem ausgeführten Relief macht deutlich, daß dort Schultern, Hals und Kopf des Vaters kürzer und gedrungenen sind als im Modell. Der Grund für diese zum Nachteil

gereichende Veränderung mag darin liegen, daß Scharff die Steinreliefs unter Mitarbeit eines Meisterschülers ausgeführt hat; vielleicht ist das Relief von diesem gearbeitet worden.

Das Relief *Der Greis* (Abb. 228)

Lediglich vier Blätter mit dem Relief *Der Greis* vorbereitenden Skizzen und Studien sind im Nachlaß erhalten. Zwei von ihnen (Nr. 427, 497) sind mit 1931 datiert, die anderen beiden tragen kein Datum. Alle vier Zeichnungen geben den männlichen Akt in der endgültigen Haltung wieder. Die Detailstudien (Nr. 479) gehen realistisch auf den zu gestaltenden Körper ein und scheinen nach einem Modell gezeichnet worden zu sein. Wie bei den Vorzeichnungen zu den anderen drei Reliefs machte Scharff den Schritt zur ins Relief übertragbare Umrißzeichnung (Nr. 3395). Auch von diesem Bild gibt es eine Zeichnung, die den alten Mann in einem Gitternetz zur Übertragung ins große Format zeigt. Ein Foto eines im Maßstab 1:1 modellierte Gipsmodells ist nicht erhalten, es ist jedoch in Analogie zu den beiden Reliefs *Mutter und Kind* und *Vater mit Sohn* anzunehmen, daß ein solches bestanden hat.

Zusammenfassung

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß sich in den sieben plastischen und zahlreichen zeichnerische Entwürfen eine Entwicklung verfolgen läßt, die zum einen durch die Wünsche der Auftraggeber und deren finanzielle Mittel, zum anderen durch die Änderung des beide Male exponierten Standortes bedingt war. In ihr spiegelt sich zudem das Ringen des Künstlers sowohl um die geeignete Form, als auch um die inhaltliche Aussage des Kriegerdenkmals wider. Scharff probierte sehr unterschiedliche,

um nicht zu sagen: gegensätzliche Denkmalslösungen aus, deren Spannweite vom heroisch-monumentalen, die gefallenen Soldaten idealisierenden Ehrenmal über die Tumba, die den Kriegstod in den Vordergrund stellt, über das rein abstrakte, sich jeder Aussage enthaltende Mahnzeichen bis hin zur schlichten, monumentalen Darstellung von Trauer, Verteidigungsbereitschaft und Tod, aber auch der des ewigen Kreislaufs von Leben und Sterben reicht.

Während die ins Überzeitliche gehobene idealisierte Auffassung des Soldaten als Verteidigers seiner Familie, seiner Stadt und seines Landes bereits in ersten plastischen Entwurf zum Tragen kommt, gewinnt die Bedeutung der Trauerdarstellung erst allmählich die Oberhand. Allerdings wird auch diese der Realität enthoben und verallgemeinert. Trotz der intensiver Trauerdarstellungen warnt das ausgeführte Denkmal nicht vor einem neuen Krieg, sondern akzeptiert ihn als schicksalhaft und rechtfertigt ihn als Verteidigungskrieg. Das Neu-Ulmer Ehrenmal gedenkt gleichzeitig der Gefallenen, wie es auch ein Denkmal für die trauernden Angehörigen ist. Die weite Spanne, die Scharff mit seinen Entwürfen durchschreitet, spiegelt die unterschiedlichen Auffassungen von Kriegerdenkmal in der Weimarer Republik wider. Diesen Zustand der Meinungspluralität beschrieb bereits 1921 Bruno Taut in anschaulicher Weise:

„Die Einstellung des deutschen Volkes zum vergangenen Kriege ist aber eine so verschiedenartige, daß man eine Allgemeingültigkeit irgendeines Symbols dafür nicht entfernt feststellen kann. Die einen wünschen eine Heroisierung der grausigen Vorgänge und die Vergöttlichung ihrer Opfer, die anderen grausige Zeichen zur Erinnerung an dieses Geschehen, Zeichen, welche die Erinnerung an seine Furchtbarkeit niemals erlöschen lassen sollen. Künstlerisch wäre die Aufgabe als solche lösbar, wenn eine dieser beiden Anschauungen zweifelsfrei überwiegen würde. Das ist aber nicht der Fall; vielmehr gibt es zwischen diesen beiden Auffassungen die verschiedenartigsten Mischungen und Zwischenstufen, ein Zeichen dafür, daß unsere Zeit kein solches Denkmal formen kann, außer einen Bau, der aus der gleichen Gefühlswelt heraus bewußte Verbindungen mit der Gegenwart und ihren Bedürfnissen eingeht. Möglichkeiten

dafür gibt es zahllose, entsprechend den verschiedenartigen gemeinschaftlichen Bedürfnissen, die sich besonders in einer Stadtgemeinde einstellen. In einem solchen Falle würde endlich einmal das erreicht sein, was sonst heute so ungeheuer schwer ist, nämlich die Überwindung des Einzelinteresses und seiner politischen und sonstigen Ziele von Gruppen und Grüppchen, welche deshalb ihren besonderen Gedenkstein für ihre Kameraden allein beanspruchen.“ (Taut 1921, S. 110f.)

172

Abb. 174, 175

Sockelentwurf mit den Seitenreliefs: *Mutter mit Kind* und *Mann, an ein Pferd gelehnt*, um 1933

Gips, drei Exemplare
Erbengemeinschaft Scharff

172.a

18,5 x 12,4 x 23,4 cm

bez. rücks. Mitte: Monogr. ES; an der Unterseite: Nachlaß-Nr. G 4

Die Konturen der Reliefs erscheinen weich.

172.b

17,9 x 12 x 23 cm

bez. rücks. Mitte: Monogr. ES; an der Unterseite: Nachlaß-Nr. G 5

An der Vorderseite ist ein großes Stück abgebrochen, das jedoch noch vorhanden ist; Ausbruch vorn links, an der unteren Ecke.

172.c

18,5 x 12,5 x 23,3 cm

bez. rücks. Mitte: Monogr. ES; an der Unterseite: Nachlaß-Nr. G 81 mit zwei Nachlaßstempeln

Leichte Ausbrüche an den Kanten; an der Oberseite Umrisse der Standfläche einer Plastik und Reste ihrer Verankerung sichtbar.

Auf diesem Sockel wurden später auch die Plastiken *Sitzende Frau (Helene Büscher)* (Kat.-Nr. 32.3.a) und *Entwurf für die Pastorale* (Kat.-Nr. 159) fotografiert; siehe auch Kat.-Nr. 203.

173
Sockelentwurf für *Pastorale*, um 1934

Gips, 18,5 x 12,5 (oben) x 23,3 (oben) cm
bez. rücks. Mitte: Monogr. ES; an der Unterseite:
Nachlaß-Nr. G 81 mit 2 Nachlaßstempeln Erbenge-
meinschaft Scharff

*Leichte Ausbrüche an den Kanten, an der linken Seite oben
links und Mitte rechts, an der rechten Seite oben rechts und
rücks. oben; an der Oberseite Reste der Standfläche einer
Plastik und Kratzer.*

Siehe Kat.-Nr. 203

174
Sockelentwurf für *Pastorale*, um 1934

Gips, 8 x 15,4 x 20,5 cm
bez. an der Unterseite: Nachlaß-Nr. G 70
Erbengemeinschaft Scharff

*Beschädigungen an den Ecken und an der linken oberen
Kante; als Markierung für die Placierung der Figurengruppe
auf der Oberseite mit Bleistift Umriss ihrer Grundfläche auf-
gezeichnet.*

Siehe Kat.-Nr. 203

175 Abb. 176
Entwurf für ein Gefallenemal, um 1934

Gips, Kleinformat
nicht erhalten, überliefert durch zwei Fotografien
im Nachlaß

Auf drei nebeneinanderstehenden Stufenkonstruk-
tionen, von denen die mittlere und rechte aus Ein-
zelementen aufgeschichtet sind, die linke aber
von dem Sockel des *Sechsten plastischen Entwurfs
des Ehrenmals in Neu-Ulm* (Kat.-Nr. 167) stammt,
liegt ein langer, querrrechteckiger Block. Er ist wohl
aus zwei mal drei Gipsplatten zusammengesetzt,
wobei die beiden mittleren etwas erhöht sind. Diese
Erhöhung ergab sich aber wohl eher zufällig, denn
wie aus einer Bleistiftskizze vom 14. November
1934 (Nachlaß, Erbengemeinschaft Scharff, Inv.-Nr.
4613) hervorgeht, sollte der querrrechteckige Block

in der Endfassung insgesamt aus einem Stück be-
stehen. In der Mitte des Blockes erhebt sich eine
unregelmäßig kannelierte Säule, die sich nach oben
hin zu einem Kreuzpfeiler erweitert. Sie wird links
von zwei, rechts von einer stehenden Figur flan-
kiert. Bei ihnen handelt es sich um die drei Solda-
ten aus dem *Ersten plastischen Entwurf für das
Ehrenmal Neu-Ulm* (Kat.-Nr. 171).

Sowohl die Form der Säule, die an den *Dritten
plastischen Entwurf für das Ehrenmal Neu-Ulm*
(Kat.-Nr. 164) erinnert, als auch die Verwendung
der Soldatendarstellungen legen den Schluß nahe,
daß auch dieses Modell in Zusammenhang mit der
Entwicklung des Neu-Ulmer Denkmals steht. Die
Tatsache jedoch, daß der Sockel von dem *Siebten
Entwurf* (Kat.-Nr. 168) benutzt wurde, der ja der
ausgeführten Fassung viel näher steht als dieser,
spricht eher für ein anderes Denkmalsprojekt.
Unterstützt wird die These durch die oben genannte
Zeichnung, die eine Variation (oder eine Wei-
terentwicklung) des Entwurfs in Form einer monu-
mentalen Brunnenanlage mit Denkmalscharakter
wiedergibt. Nach der Zeichnung läßt sich die
Entstehungszeit dieses plastischen Entwurfs auf die
Zeit um 1934 datieren.

176 Abb. 177
Liegende Frau, 1934

drei Fassungen

176.1
Liegende Frau, 1934

Terrakotta, 14 x 21,9 x 14,3 cm
bez. rücks. am Sockel: Monogr. ES 1934; an der
Unterseite: Nachlaß-Nr. T 29 mit Nachlaßstempel
Erbengemeinschaft Scharff

*An der rechten Fußsohle aufgeplatzte Luftblase im Material;
am Sockel untere Ecke vorn rechts abgebrochen.*

Modell für Kat.-Nr. 176.3

176.2

Liegende Frau, 1934

Gips, zwei Güsse

176.2.a

14,2 x 22,3 x 14,3 cm

bez. rücks. am Sockel: Monogr. ES 1934; an der Unterseite: Nachlaß-Nr. G 32
Erbengemeinschaft Scharff

Werkmodell für Kat.-Nr. 176.3.b

176.2.b

13,9 x 22,1 x 14,2 cm

bez. an der Unterseite: Nachlaß-Nr. G 33 mit Nachlaßstempel
Erbengemeinschaft Scharff

Starke, kriegsbedingte Beschädigungen: durch Feuchtigkeitseinwirkung Oberfläche weitgehend porös; starke Beschädigungen an Gesicht, linkem Arm und Rückseite des Sockels.

176.3

Liegende Frau, 1934

Bronze, zwei Güsse nachgewiesen

bez. rücks. am Sockel: Monogr. ES 1934

176.3.a

14 x 21,5 x 13,8 cm

bez. innen von der Hand des Künstlers: 2
Zürich, Privatbesitz, Geschenk des Künstlers

Kriegsbedingte Brandschäden: obere Schicht der Plinthe weitgehend abgeplatzt; darunterliegende Schicht rötlich verfärbt; linke Fußspitze und der darunterliegende Bereich des Sockels grau und matt; in Vertiefungen und worn an der Unterkante des Sockels weißlich oxidiert.

ausst.: Kiel 1950, Kat.-Nr. 73; Düsseldorf 1957, Kat.-Nr. 24; Hannover u. a. 1962/63, Kat.-Nr. 30; Winterthur 1964, Kat.-Nr. 32; Neu-Ulm u. a. 1987/88, Kat.-Nr. 56, Abb. 129

it.: Sello 1956, S. 166, Abb. S. 83

176.3.b

14 x 21 x 13,8 cm

uß 1977, Gießerstempel an der Unterseite:
CHMAKE DÜSSELDORF (im Kreis um stilisierten chmelztiegel)
eu-Ulm, Edwin-Scharff-Museum, Dauerleihgabe
er Erbengemeinschaft Scharff

Ausst.: Cloppenburg 1985, S. 70

Lit.: Kat.-Slg. Neu-Ulm 1979, Kat.-Nr. 56 mit Abb.; Jörgens-Lendrum 1991, S. 87 mit Abb. II, S. 97, Anm. 8

Auf einem Sockel mit rechteckiger Grundfläche, der nach oben hin in eine längere, leicht konkav gewölbte Plinthe übergeht, ruht ein weiblicher Akt in entspannter Haltung. Der Körper ist zu seiner rechten Seite hin ausgerichtet: Die angewinkelten Beine sind gegrätscht, wobei das liegende rechte unter das aufgestellte linke geschoben ist. Der Rumpf liegt mit der rechten Seite auf, die Figur stützt sich auf den rechten Unterarm.

Scharff präsentiert die Figur in erotischer Pose. Die sinnliche Ausstrahlung wird durch den Gegensatz zwischen kräftigen Gliedmaßen und schlankem, grazielen Rumpf, sowie den zwischen den fließenden Körperformen und den spitz aufragenden Brüsten noch gesteigert. Zu diesem Eindruck trägt auch die seidig-glatte Oberfläche bei. Die die Plinthe an allen Seiten überragenden Glieder verleihen der Plastik eine unmittelbare Wirkung, die auch durch die starke Stilisierung der Formensprache nicht eingeschränkt wird.

Von dem Werk gibt es drei Fassungen, davon sind ein Exemplar in Terrakotta (Kat.-Nr. 176.1), zwei in Gips (Kat.-Nr. 176.2.a und b) und zwei in Bronze (Kat.-Nr. 176.3.a und b) bekannt. Das gut erhaltene Gipsmodell (Kat.-Nr. 176.2.a) wurde als Werkmodell für die 1977 zur Aufstellung im Edwin-Scharff-Museum, Neu-Ulm Bronze benutzt. Da der zeitgenössische Bronzeuß (Kat.-Nr. 176.3.a) von innen die von der Hand des Künstlers geschriebene Nummer 2 trägt, liegt der Schluß nahe, daß es ursprünglich noch einen weiteren Guß gab, dessen Verbleib der Verfasserin jedoch nicht bekannt ist.

177

Liegende Frauen, um 1934

Gips

nicht erhalten, überliefert durch eine Fotografie im Nachlaß

Die einzige erhaltene Fotografie stammt von der Hand des Künstlers und zeigt die Gruppe in Seitenansicht. Danach liegen zwei weibliche Aktfiguren auf einem Sockel mit kleiner, wohl rechteckiger Grundfläche, der sich in zwei Stufen nach oben hin amboßförmig verbreitert. Die Unterseite der oberen Stufe ist nach außen hin aufsteigend abgeschrägt, ihre Oberseite ist leicht konkav gewölbt und bildet die Plinthe für die Figuren. Die Frauen liegen einander in nahezu gleicher Haltung in Rückenlage gegenüber, die Beine leicht angewinkelt gegrätscht, so daß sich die auswärts gedrehten Füße berühren. Dabei sind die Beine der rechten Figur etwas weiter geöffnet, wodurch die Fußspitzen über den Sockelrand hinausragen (auf dem Foto ist jedoch nur der linke Fuß sichtbar). Die Arme sind jeweils im Nacken unter dem Kopf verschränkt.

Die Gruppe ist bis auf Details symmetrisch aufgebaut. Beide Figuren ragen mit Kopf und Armen über die Plinthe hinaus; so findet die Stufung des Sockels in ihnen ihre Fortsetzung. Die aufgestellten Beinpaare bilden formal eine Entsprechung zu der untersten Sockelstufe. Durch den engen formalen Bezug zwischen Figurengruppe und Sockel wird dieser zu einem wichtigen Bestandteil des Kunstwerkes. Ebenso ist die Signatur in die Komposition miteinbezogen, wirkt doch das Monogramm, placiert in der Mitte der unteren Sockelstufe, wie eine Schmuckform mit ornamentalem Charakter.

Da das Werk keine Datierung trägt, läßt sich seine Entstehungszeit nur mit Hilfe eines Vergleichs mit einer anderen, ihm nah stehenden Plastik eingrenzen. Die meisten Gemeinsamkeiten lassen sich mit der 1934 entstandenen *Liegenden Frau* (Kat.-Nr. 176) feststellen. In beiden Fällen ist dasselbe Thema gewählt. Proportionen und Körperformen, wie etwa die schlanken Beine oder die klar konturierten, kräftigen Brüste, sind bei beiden Werken in ähnlicher Weise ausgeführt. Beide Arbeiten zeigen die Aktfiguren auf einer langgestreckten Plinthe

Abb. 178

mit gewölbter Oberseite, die von den Figuren mehr oder weniger stark überragt wird. In beiden Fällen ist die Plinthe nach unten hin abgeschrägt und endet in einer, bzw. zwei Stufen. Es liegt also der Schluß nahe, daß auch diese Gruppe in der Zeit um 1934 entstanden ist.

1949 griff Scharff das nun verlorene Werk in der Gruppe *Hockende Frauen* (siehe Kat.-Nr. 248) wieder auf.

178

Frauen, 1934

Relief, Gips, etwa lebensgroß
bez. u. r.: 19 Monogr. ES 34

Im Zweiten Weltkrieg im Atelier des Künstlers in Düsseldorf zerstört (nach freundlicher Angabe von Frau Tetta Hirschfeld-Scharff, Zürich); überliefert durch Abb. (siehe Lit.) und Fotografien im Nachlaß

Lit.: Doede 1937, Abb. S. 77; Sello 1956, S. 166, Abb. 76 (Beide Autoren nennen den Titel *Frauen*)

Modell für das linke Relief der *Stehenden Frau (Torso) auf hohem Reliefsockel* (Kat.-Nr. 182, siehe dortigen Text)

179

Zwei Frauen nach links, 1934

Relief, Gips, etwa lebensgroß
Bez. u. l.: 19 Monogr. ES 34

Im Zweiten Weltkrieg im Atelier des Künstlers in Düsseldorf zerstört (nach freundlicher Angabe von Frau Tetta Hirschfeld-Scharff, Zürich); überliefert durch Fotografien im Nachlaß

Modell für das rechte Relief der *Stehenden Frau (Torso) auf hohem Reliefsockel* (Kat.-Nr. 180, siehe dortigen Text)

180

Abb. 179, 180
Stehende Frau (Torso) auf hohem Reliefsockel, um 1935

Gips

Im Zweiten Weltkrieg im Atelier des Künstlers in Düsseldorf zerstört (nach freundlicher Angabe von Frau Tetta Hirschfeld-Scharff, Zürich); überliefert durch Fotografien im Nachlaß

Das Werk zeigt den *Torso der Stehenden Frau* (Kat.-Nr. 148) auf einem etwa lebensgroßen, im Hochformat stehenden Block, dem an allen Seiten Reliefplatten vorgelagert sind. Auf den Seitenreliefs sind jeweils zwei nahezu die gesamte Relieffläche ausfüllende weibliche Aktfiguren dargestellt, die von einem malerisch drapierten Tuch hinterfangen werden, das die Gruppe jeweils gegen den Hintergrund abgrenzt und hervorhebt.

Das linke Relief (entspricht Kat.-Nr. 178) zeigt zwei hintereinander stehende Frauen, die in Dreiviertelansicht nach rechts gegeben sind, während die Figuren auf dem rechten Relief (entspricht Kat.-Nr. 179) in leichter Schrittstellung einander zu- und nach links gewandt sind. Beide Gruppen sind somit zur Vorderseite des Sockels hin ausgerichtet. Alle vier Frauen sind von gleicher Größe, jedoch kleiner als der überlebensgroße Torso, der auf dem Sockel steht.

Die schmale Vorderseite schmückt die dreidimensionale Darstellung eines in reichem Faltenwurf von oben herabfallenden Tuches. Die Rückseite des Sockels ziert ein Stilleben: Zwei Lilien in einem Krug mit zwei Früchten unten links. Die Lilien, Symbol für jungfräuliche Reinheit und Keuschheit, könnten in diesem Zusammenhang auch auf 'die Frau in ihrer Blüte' verweisen. Die Früchte versinnbildlichen möglicherweise 'die Frau in ihrer Reife'.

Während der Körperbau des Torsos individuelle Züge trägt, die jedoch durch das Fehlen des Kopfes zurückgenommen und verallgemeinert werden, folgen die weiblichen Aktdarstellungen der Sockelreliefs dem Schönheitsideal im Sinne der griechischen Klassik. Die Anmut der fünf Frauen wird durch die erhabene Draperie der Tücher noch erhöht und zugleich der Realität entrückt.

Insgesamt wirkt das Werk wie ein Modell für ein mögliches *Denkmal der Frau*, ein Projekt, an dem Scharff bereits in anderer Form 1926-28 gearbeitet hatte (*Stehende Frau auf Reliefblock*, Kat.-Nr. 141). Wie jenes Werk scheint auch dieses

als Modell für eine Ausführung in Marmor gedacht gewesen zu sein, ein Plan, den Scharff jedoch nicht verwirklichen konnte.

Nach dem Zweiten Weltkrieg griff er die Idee wieder auf und knüpfte an dieses Werk an, als er wohl zwischen 1945 und 1947 den *Weiblichen Torso mit aufgestültem Knie auf Sockel* (Kat.-Nr. 235) modellierte, ohne sie jedoch in dieser Form weiter zu verfolgen. Stattdessen entwickelte er aus dieser Wurzel die beiden Plastiken *Quellnymphe* (Kat.-Nr. 237), und die *Pandora* (Kat.-Nr. 264) sowie deren Variante, die *Bekleidete Pandora* (Kat.-Nr. 276).

Im Jahre 1947 notierte Paul Appel, er habe in Scharffs Atelier u. a. "den Kleinentwurf zu dem völlig vernichteten Pandora-Denkmal" (Appel 1946-49, S. 12) gesehen. Mit dem Kleinentwurf ist wohl die *Quellnymphe* (Kat.-Nr. 237, mit "Pandora-Denkmal" diese Gruppe gemeint. Die im Nachlaß befindlichen Fotos des Werkes weisen den nachträglich durch die Tochter des Künstlers gegebenen Titel *Pandora* auf. Diese Interpretation der *Stehenden Frau* ist jedoch nicht nachzuvollziehen, da weder ein Attribut, noch die Haltung der Figur oder die Sockelreliefs auf einen inhaltlichen Zusammenhang mit dem Pandora-Mythos hinweisen (vgl. Kat.-Nr. 264).

Der Entwicklungsprozeß dieser Arbeit ist durch Fotografien im Nachlaß dokumentiert. Ein Foto zeigt die einzeln modellierten Reliefs (Kat.-Nr. 178 und 179) und die für die Vorder- und Rückseite an einen quaderförmigen Sockelkern gelehnt. Das Modell zum rechten Relief unterscheidet sich von der Ausführung am Sockel nur in einem Punkt: In dem Modell ist der Reliefgrund unterhalb der Füße vorgewölbt und bildet einen horizontalen Vorsprung. In der Endfassung hat der Künstler ihn zugunsten größerer Klarheit wieder aufgegeben, da der Sockel unterhalb des Reliefs ohnehin zurückspringt. Auf dem Sockel erkennt man den *Torso der Stehenden Frau* (Kat.-Nr. 148), dem erst später die kleine Draperie vor dem rechten Schienbein beigegeben wurde. Sie korrespondiert mit dem Faltenwurf an der Vorderseite des Sockels und stellt eine formale Verbindung zwischen Figur und Sockel her.

Entwurf für ein Standbild des Grafen Hermann von Neuenahr, 1934

Gips, Kleinformat

nicht erhalten; überliefert durch eine Fotografie im Nachlaß

Archivalien (zum Wettbewerb) im Archiv des Evangelischen Gemeindeverbandes Krefeld: Brief des Presbyteriums der Evangelischen Gemeinde Krefeld an den Direktor der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf, Prof. Grund, vom 15.8.1934; Abschrift des Briefes von Prof. Grund an die Evangelische Gemeinde Krefeld, vom 5.9.1934; Kopie der Ausschreibung des Wettbewerbes, undatiert; Brief von Curt Beckmann, Düsseldorf, an das Evangelische Gemeindeamt Krefeld, vom 20.10.1934; Niederschrift des Preisgerichtes, vom 27.12.1934; Kopie des Briefes des Vorsitzenden des Presbyteriums der Evangelischen Gemeinde Krefeld an Curt Beckmann, Düsseldorf, vom 28.12.1934; Brief des Stadtrates Dr. Sch. Krefeld, an das Presbyterium der Evangelischen Gemeinde Krefeld, vom 23.10.1935; Brief von Curt Beckmann, Kassel, an das Evangelische Gemeindeamt Krefeld, vom 5.11.1935; Fotos des ausgeführten Denkmals aus den Jahren 1943 und 1982

Lit. (zum Wettbewerb): Westdeutsche Zeitung 1934; Volksparole. 6.11.1934; Volksparole. 28.12.1934

Der Entwurf zeigt das von Scharff geplante Denkmal an dem vorgesehenen Standort auf einem Postament links von der zum Kirchenvorplatz hinaufführenden, fünfstufigen Treppe, am Ende einer den Platz umgrenzenden Mauer. Scharff plante, eine überlebensgroße Darstellung des Grafen Hermann von Neuenahr als freistehendes Flachrelief auszuführen.

Dabei sollte die nahezu die gesamte Reliefhöhe einnehmende, in zeitgenössische Tracht gekleidete Figur in gedrehter Haltung gezeigt werden: Die frontal gegebenen Beinen rahmen das Wappen des Grafen, während Oberkörper und Kopf im Profil nach rechts, zur Treppe und somit zu den Kirchgängern hin ausgerichtet sind. Das Relief sollte auf zwei an der Vorderseite abgerundeten Füßen stehen, die ihrerseits auf einer Plinthe aufliegen.

Zum Anlaß der Denkmalserrichtung

Die Stadt Krefeld hatte 1373 das Stadtrecht erhalten, und gehörte als Enklave zur Grafschaft Moers. Diese fiel 1519 als Erbe an die Grafen von Neu-

enahr, im Jahre 1600, nach Aussterben des Geschlechtes, an Moritz von Nassau-Oranien und als oranisches Erbe 1702 an Friedrich I. von Preußen. 1560 führte der 1514 geborene Hermann von Neuenahr in der Grafschaft Moers und damit auch in Krefeld die Reformation ein. Trotz der Einnahme der Stadt durch die Spanier im Jahre 1586 blieb sie protestantisch. Die Reformation sollte für Krefeld von weitreichender Bedeutung sein: Sie verlor die Stadt den Ruf religiöser Toleranz, was zahlreiche in ihrer Heimat verfolgte Protestanten anlockte, u. a. auch Kaufleute, die die in Krefeld vorhandene Leinenherstellung aus- und eine weltweit bedeutende Seiden- und Textilindustrie aufbauten. (Dehio 1967, S. 36, 38; Eckert 1978, S. 77, 198)

Zum Wettbewerb

Den ältesten Kern der Stadt bildete das Rechteck um die alte evangelische Kirche. Nachdem einige Zeit zuvor die umliegenden, baufälligen Häuser abgerissen worden waren, entstand vor der Kirche ein freiliegender Platz. An diesem sollte, seitlich der Kirche, ein steinernes Denkmal des Grafen von Neuenahr Aufstellung finden (Volksparole, 28.12.1934), für dessen Errichtung am 6. November 1934 vom Presbyterium der Evangelischen Gemeinde Krefeld ein Wettbewerb ausgeschrieben wurde, zu dem alle Bildhauer in Krefeld und Uerdingen sowie vier auswärtige Künstler eingeladen wurden. Dies waren neben Edwin Scharff die Bildhauer Curt Beckmann, Düsseldorf, Helmwig Reiss-Schmidt, Buderich, und Willi Meller, Köln. Die drei ersten waren dem Presbyterium von dem Direktor der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf, Prof. Grund, genannt worden, der in seinem Brief vom 5.9.1934 (siehe Archivalien) schrieb: "Gleichzeitig gestatte ich mir, Ihnen folgende evangelische Bildhauer mitzuteilen, die Monumentalplastiken ausführen können. Dabei bemerke ich, dass nur wenige Bildhauer in der Lage sind, solche Monumentalplastiken herzustellen". Edwin Scharff empfahl er in diesem Zusammenhang als einen "der besten deutschen Monumentalplastiker". Zwar war Scharff katholisch, doch spielte diese Tatsache, da die Religionszugehörigkeit in den Wettbewerbsbedingungen nicht festgelegt worden war, keine Rolle. Es konnten jedoch nur Bildhauer

am Wettbewerb teilnehmen, die der Reichskammer der bildenden Künste angehörten oder angemeldet waren.

Die Bewerber erhielten als Unterlagen einen Lageplan des Platzes im Maßstab 1:100 sowie einen Grund- und einen Aufriß der Platzmauer im Maßstab 1:20. Die Aufgabe bestand in der Darstellung des Grafen Hermann von Neuenahr (in den Wettbewerbsunterlagen fälschlich als "Hermann von Mörs" bezeichnet). Die künstlerische Gestaltung stand den Bildhauern frei, doch wurde zur Bedingung gemacht, "daß sich die Plastik in Form u. Grösse in glücklichster Weise dem Platz und der Kirche anpasst" (Ausschreibung des Wettbewerbs, siehe Archivalien). Die Ausführung war in Mayener Basalt vorgesehen. Die Bewerber sollten bis zum 1. Dezember 1934 ein Modell im Maßstab 1:10 einreichen.

Das neunköpfige Preisgericht umfaßte neben Vertretern der evangelischen Kirchengemeinde und der Stadt Krefeld die Düsseldorfer Bildhauer Alexander Zschokke und Ernst Gottschalk, den Direktor der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf, Prof. Grund, und den Krefelder Architekten Lechmig.

Es wurden 16 Entwürfe mit 4 Varianten eingereicht, die Ende Dezember 1934 für acht Tage im Kaiser-Wilhelm-Museum in Krefeld ausgestellt waren. Die Einsendungen wurden mit einer Nummer versehen und anonym beurteilt. Den mit Mk 250,- dotierten ersten Preis erhielt Curt Beckmann, dessen Entwurf 1935 zur Ausführung gelangte, der zweite Preis (Mk 150,-) ging an Willi Meller und der dritte (Mk 100,-) an Helmwig Reiss-Schmidt. Der Ausschuß begründete seine Entscheidung damit, daß Beckmanns Entwurf "in der Auffassung und Form gross gesehen", "für das in Frage kommende Material geeignet" sei und "in prägnanter Weise" ausdrücke, "was dargestellt werden soll". Er vereinige "im Ausdruck das Religiös-Bekennerhafte und das Kämpferische durch das trotzig vorgestellte linke Bein in glücklicher Weise" (Niederschrift des Preisgerichts, siehe Archivalien).

Scharffs Entwurf scheint zu den sechs in engere Wahl genommenen Modellen gehört zu haben, läßt sich doch das Urteil der Jury über den Entwurf Nr. 121730 auf seinen Vorschlag beziehen. In der "Niederschrift des Preisgerichts" heißt es dazu: "Der Verfasser hat in zwar vornehmer aber in einer

für das Material zu wenig wirksamen Weise den Darzustellenden in Reliefform gebracht. Sonst steht diese Arbeit künstlerisch auf einer bedeutsamen Höhe" (S. 2).

Scharff war nicht der einzige, der für seinen Denkmalsentwurf die Form des Reliefs wählte; auch Willi Mellers Arbeit zeigte ein solches. Doch entschied sich das Preisgericht bewußt für eine Denkmal in vollplastischer Form, da es auf diese Weise "von allen Seiten aus [...] sichtbar in Erscheinung tritt, während bei einem Relief drei tote Seiten entstehen würden" (ebd.).

Am 31. Oktober 1935 wurde das von Curt Beckmann ausgeführte Denkmal enthüllt. Es hat den Zweiten Weltkrieg an seinem Standort überdauert, obgleich die Kirche selbst zerstört und durch einen 1948 bis 1952 errichteten Kirchenneubau ersetzt wurde.

182 Mutter mit Kindern, 1934, 1935

Abb. 182

drei Fassungen

182.1 Mutter mit Kindern, 1934

Gips, zwei Güsse
bez. rücks. am Sockel: Monogr. ES
Erbengemeinschaft Scharff

182.1.a
14,3 x 5,7 x 7,3 cm
bez. an der Unterseite: Nachlaß-Nr. G 21 mit
Nachlaßstempel

Kopf der Mutter abgebrochen.

182.1.b
14,2 x 5,7 x 7,3 cm
bez. an der Unterseite: nachträglich vom Künstler
ingeritzt: 1934; Nachlaß-Nr. G 22 mit Nachlaß-
stempel

Köpfe der Mutter und des Knaben fehlen.

Modell für Kat.-Nr. 182.3 (siehe dortigen Text)

182.2

Mutter mit Kindern, 1935

Gips, braun lackiert, 16,1 x 5,7 x 7,3 cm

bez. rücks. am Sockel: Monogr. ES; l. am Sockel: 1935

Erbengemeinschaft Scharff

Die Gußnähte sind links, rechts und hinten sichtbar; Oberfläche an mehreren Stellen bestoßen.

Werkmodell für Kat.-Nr. 182.3 (siehe dortigen Text)

182.3

Mutter mit Kindern, 1935

Bronze, 16 x 5,5 x 7 cm

bez. rücks. am Sockel: Monogr. ES; l. am Sockel: 1935; Nachlaß-Nr. B 64 Erbengemeinschaft Scharff

in den Vertiefungen grün-weißlich oxydiert.

Ausst.: Hamburg 1956, Kat.-Nr. 41; Karlsruhe 1957, Kat.-Nr. 17; Düsseldorf 1957, Kat.-Nr. 25; Hannover u. a. 1962/63, Kat.-Nr. 31; Winterthur 1964, Kat.-Nr. 33; Köln 1967, Kat.-Nr. 20; Neu-Ulm u. a. 1987/88, Kat.-Nr. 57, Abb. 131

Lit.: Sello 1956, S. 165, Abb. S. 49; Vollmer 1958, S. 174

Dargestellt ist eine auf einem gestuften Sockel sitzende Mutter mit zwei Kindern. Sie trägt ein faltenreiches, wadenlanges Gewand. Ihr rechter Arm umfängt ihren, recht neben ihr stehenden Sohn, während ihr linker die auf ihren Schoß sitzende kleine Tochter hält. Kopf und Oberkörper des Knaben befinden sich in gleicher Höhe mit denen des Mädchens. Obgleich ihre Gesichter nicht ausgeführt sind, entsteht der Eindruck, als sähen beide zur Mutter auf, die ihrerseits auf die Tochter hinabzublicken scheint. Die so herbeigeführte Harmonie wird durch die einander entsprechende Armhaltung der Kinder und die Vertraulichkeit, mit der das Mädchen das rechte Handgelenk des Bruders umfaßt, noch gesteigert.

Der Künstler hat dieses Werk, das sich die Spontanität einer Tonskizze bewahrt hat, in impressionistischer Weise modelliert. Dabei wird das lebhaftes Spiel von Licht und Schatten auf der unruhigen Oberfläche als gestaltgebender Faktor miteinbezogen.

Aufgrund der Haltung der Figuren, der geschlossenen Kontur und der schlichten Staffelung der Gewandfalten strahlt die Plastik Zuneigung und

Würde aus. Als Anregung zu dieser Gruppe hat dem Künstler wohl die eigene Familie gedient, denn er war ja selbst Vater eines Sohnes und einer jüngeren Tochter.

Eine Fotografie von Scharffs Hand zeigt die Gipsfassung vor einer nicht näher bestimmbar Architekturkulisse mit hohem, dem schlichten Baukörper vorgelagertem Säulengang, die dem monumentalen Baustil der nationalsozialistischen Architektur entspricht. Eine kleine Staffagefigur ist der Gruppe zur Seite gestellt und macht das gewünschte Größenverhältnis zwischen Mensch und Plastik deutlich. Mit Hilfe dieser Figur läßt sich errechnen, daß das Werk in einer Höhe von circa sieben Metern gedacht war. Sollte es sich bei der so geplanten Ausführung um ein überdimensionales Denkmal der (deutschen) Mutter, etwa im Sinne einer Verherrlichung der Mutterschaft handeln? Ein Thema, das während des "Dritten Reiches" hochaktuell war und in dem Konzept der nationalsozialistischen Kunstauffassung und Propaganda einen hohen Stellenwert einnahm.

Möglicherweise wurde die Plastik von Constantin Meuniers Figurengruppe *Mutterschaft* (*Fruchtbarkeit*, Bronze) angeregt, die Meunier als eine der Eckfiguren für sein *Monument au Travail* in Brüssel schuf. Formale Gemeinsamkeiten – wie Komposition, Größe und Anordnung der Kinder, Haltung des rechten Armes und die Position des linken Fusses der Mutter auf einer Stufe – sprechen für diese These. Vielleicht ist Scharff zu Beginn der 30er Jahre auf dieses Denkmal aufmerksam geworden, nachdem die von Meunier dafür vorgesehenen Figuren erst im Jahre 1930, also fünfundzwanzig Jahre nach den Tod des Bildhauers, in ein Denkmal der Arbeit integriert worden sind, dessen Architektur von den beiden Architekten van Kytveld und Lenertz in Anlehnung an Meuniers Entwürfe entwickelt worden ist (Lit.: Schmolle gen. Eisenwerth 1972, S. 255–261, Abb. 9–16, 23).

Genius, Entwurf für einen auferstehenden Christus (?), um 1934/35

Ton oder Gips, an eine Holzplatte montiert, Kleinformat

nicht erhalten; überliefert durch eine Fotografie im Nachlaß

Die Figur weist einen strengen, nahezu achsensymmetrischen Aufbau auf: die Beine sind parallel hinabgestreckt, die gehobenen Arme seitlich angewinkelt, wobei die Handflächen nach innen-vorn weisen (Präsentation der Wundmale ?), der Kopf ist geradeausgerichtet. Über die Oberarme fällt vorn ein Tuch (Leichentuch Christi?) in geschwungenen Röhrenfalten bis vor die Scham hinab, das die Figur seitlich und rückseitig in gestuftem Faltenwurf hinterfängt. Auffällig ist der für eine Christus-Figur untypische, unersetzte Körperbau mit kräftigem Oberkörper und massigen Beinen, der dem Wesen den Ausdruck irdischer Leiblichkeit verleiht, der durch das idealisierende Tuch kaum aufgehoben werden kann. Formal steht die Plastik Grünewalds Darstellung des verklärten Christus (Isenheimer Altar) nahe, die Scharff 1919 als Vorlage für die Umschlagzeichnung des Buches *Matthias Grünewald* von August L. Mayer (München 1919) benutzt hatte. Doch wirkt dieser Bozzetto steifer als die bewegte Gestalt Grünewalds.

Die Figur wurde von den Erben des Künstlers als *Genius* bezeichnet, doch erscheint die Interpretation als auferstandener Christus näherzuliegen. Der Bozzetto soll, nach Angabe der Erben Scharffs, in Zusammenhang mit einem Wettbewerb entstanden sein. Das einzige Foto zeigt die Gestalt wie schwebend an eine Holzplatte montiert. Diese Art der Darbietung könnte auf eine geplante Anbringung des ausgeführten Werkes an einer Gebäude (Kirchen-)wand verweisen.

Da die Aufnahme des Werkes von einem Düsseldorf Fotografen (Menzel) gemacht wurde, ist die Plastik wohl nicht vor dem Umzug des Künstlers von Berlin nach Düsseldorf im Jahre 1934 modelliert worden. Ob sie in Zusammenhang mit den Entwürfen (Kat.-Nr. 184, 185) entstanden ist, konnte nicht geklärt werden.

Entwurf für eine schwebende Gestalt, um 1934/35

Ton oder Gips, an eine Holzplatte montiert, Kleinformat

nicht erhalten; überliefert durch eine Fotografie im Nachlaß

Die auf dem erhaltenen Foto wie schwebend wirkende Gestalt hält das rechte Bein angewinkelt, die Arme sind seitlich ausgestreckt. Auch scheint sie, dem Foto nach zu urteilen, mit halb ausgebreiteten Flügeln versehen zu sein. Die Aufnahme erweckt die Illusion eines monumentalen, in einem großen dunklen (Kirchen-) Raum schwebenden Wesens, das von einer Lichtquelle oben rechts angestrahlt wird. Unten links erkennt man die Silhouetten zweier im Verhältnis zur Plastik winzig erscheinenden Menschen (Modellmännchen). Die dramatische Beleuchtung läßt reale plastische Gestaltung und Schatten geschickt ineinanderfließen. So erhält man eher einen Eindruck von der gewünschten Wirkung der geplanten Figur als Informationen über ihr tatsächliches Aussehen. Die Haltung der Gestalt und der sakral wirkende Raum sprechen für eine Deutung der Figur als auferstehender Christus. Die im Foto sichtbaren Flügel heben diese Interpretation zwar wieder auf, doch sprechen auch sie durchaus für einen christlichen Kontext, deutete man die Figur als Engel. Die Fotografie legt aufgrund der suggerierten Größenverhältnisse die Vermutung nahe, daß es sich bei der Plastik um den Entwurf für einen Großauftrag oder einen entsprechenden Wettbewerb gehandelt haben könnte. Ob die Plastik in Zusammenhang mit dem *Genius, Entwurf für einen auferstehenden Christus(?)* (Kat.-Nr. 183) oder mit dem *Engel (?) Entwurf für einen Genius (?)* (Kat.-Nr. 185) steht, konnte nicht geklärt werden. Möglicherweise gibt der schriftliche Nachlaß des Künstlers Auskunft über diese Fragen.

185
Engel (?), Entwurf für einen Genius (?), um
1934/35

Gips, drei Güsse
bez. rücks. am Sockel: Monogr. ES
Erbengemeinschaft Scharff

185.a
19 x 8,5 x 7,1 cm
bez. an der Unterseite: Nachlaß-Nr. G 19 mit
Nachlaßstempel

Ausbrüche am rechten Ellenbogen und rücks. links.

185.b
19 x 8,5 x 7,1 cm
bez. an der Unterseite: Nachlaß-Nr. G 20 mit
Nachlaßstempel

Linker Flügel unten abgebrochen.

185.c
19,5 x 8,2 x 7 cm

*Kriegsbedingte Beschädigungen: in der Mitte durchgebrochen
und wieder zusammengeklebt; Ausbrüche im Gesicht, am
rechten Arm und an der linken Hand; linker Flügel unten
abgebrochen.*

Dargestellt ist ein schwebender männlicher Akt, der rückseitig von einem wadenhohen, unregelmäßig quaderförmigen Sockel gestützt wird. Beide Beine sind leicht angewinkelt, wobei der rechte Unterschenkel vor den linken gekreuzt ist. Der Rumpf ist aufrecht gehalten. Während der linke Unterarm in nahezu horizontaler Lage direkt vor die Brust gelegt ist, ist der rechte Arm so angehoben, daß die rechte Hand und der untere Teil des rechten Unterarms den Kopf in Augen bzw. Stirnhöhe verdecken. Von den Schulterblättern ausgehend, erheben sich zwei große, oben gerundete, auswärts gewölbte und halb geschlossene Flügel, die bis auf den Sockel hinabreichen.

Eine zeitgenössische Fotografie (im Nachlaß) zeigt das Werk vor derselben monumentalen Architekturkulisse wie die Gruppe *Mutter mit Kindern* aus dem Jahre 1935 (Kat.-Nr. 182). Auch dieser Plastik ist - wie jener - ein kleines Modellmännchen zum Größenvergleich beigelegt. Und auch hier entsteht der Eindruck, das Werk

Abb. 187

erhebe sich in einer Größe von etwa sieben bis acht Metern. Somit legt die Aufnahme den Schluß nahe, es handle sich bei dem Werk um den Entwurf zu einem Denkmal. Da das Foto wohl zur gleichen Zeit wie das entsprechende der *Mutter mit Kindern* entstanden ist, mag die Entstehungszeit dieses Bozzettos ebenfalls in der Zeit um 1935 liegen.

In der Nachlaßliste sind die beiden Exemplare als *Engel* bezeichnet, doch wird die Figur von Sohn und Tochter des Künstlers auch als *Genius* betitelt (vgl. Kat.-Nr. 183, 184). Die Nacktheit der Figur und die Tatsache, daß es sich bei ihr um den Entwurf für ein profanes Denkmal handelt, spricht für die Interpretation des Werkes als Genius und nicht als Engel. Die Beobachtung, daß beide Entwürfe (Kat.-Nr. 184 und 185) wohl im gleichen Zeitraum entstanden sind und geflügelte Wesen zeigen, läßt auf den ersten Blick vermuten, daß sie miteinander in inhaltlichem Zusammenhang stehen. Da es sich bei Kat.-Nr. 184 aber eher um eine christliche Darstellung (Engel), bei Kat.-Nr. 185 dagegen um eine Gestalt aus dem weltlichen Bereich handelt, sind sie wohl unabhängig voneinander zu sehen.

In Analogie zu Fritz Klimschs *Ehrenmal Prenzlau* (Bronze mit Stein, 1925, Abb. in Klimsch 1938, S. 34) für die im Ersten Weltkrieg gefallenen Soldaten des Brandenburgischen Infanterie-Regiments "64 PR. Friedrich Karl" (Denkmals-Inschrift), könnte Scharffs Bozzetto als Entwurf für ein Gefallenendenmal gedacht gewesen sein, zeigt doch Klimschs Denkmal ebenfalls eine emporschwebende männliche Aktfigur mit ähnlicher Beinhaltung und einer Hand an der Stirn. Dagegen ist Klimschs Gestalt aber ungeflügelt, entsteigt Flammen und hält ein Schwert in der rechten Hand, was sie als wiederauferstehenden "Kämpfer" (Denkmalsinschrift) kenntlich macht. Scharffs Darstellung fehlen solche Attribute. Vergleicht man diesen Bozzetto mit dem *Entwurf für das Gefallenendenmal in Neurath* (Kat.-Nr. 191), so stellt man folgende formale Gemeinsamkeiten zwischen den Figuren fest: der ähnlich kleine Sockel und das Emporstreben der männlichen Gestalt, während die Armhaltung von unterschiedlicher Bedeutung ist: bei Kat.-Nr. 185 in abwehrender Geste die Augen verdeckend und bei Kat.-Nr. 191 die des

Fahnenträgers. Somit liegt nahe, daß sich die Plastik (Kat.-Nr. 191) aus Kat.-Nr. 185 entwickelt haben könnte, ohne daß letztere in direktem Zusammenhang mit dem Neurather Ehrenmal entstanden sein muß.

186

Abb. 185

Erster Entwurf für ein *Glockenspiel*, um 1934/35

Gips, Kleinformat
nicht erhalten; überliefert durch zwei Fotografien im Nachlaß

Entwurf für Kat.-Nr. 190 (siehe dortigen Text)

187

Abb. 186

Zweiter Entwurf für ein *Glockenspiel*, um 1934/35

Gips, mittleres Format
nicht erhalten; überliefert durch eine Fotografie im Nachlaß

Entwurf für Kat.-Nr. 190 (siehe dortigen Text)

188

Abb. 186.a

Modell für ein *Glockenspiel*, um 1934/35

Gips, im Maßstab 1:3
nicht erhalten; überliefert durch eine Fotografie im Nachlaß

Modell für Kat.-Nr. 190 (siehe dortigen Text)

189

Abb. 186.a

Modell für ein *Glockenspiel*, um 1934/35

Ton und Gips, überlebensgroß
nicht erhalten; überliefert durch Fotografien im Nachlaß

Werkmodell für Kat.-Nr. 190 (siehe dortigen Text)

190

Abb. 186.b

Glockenspiel, um 1934/35

Bronze und Stein, überlebensgroß
nicht erhalten; überliefert durch Fotografien im Nachlaß

An einer Fassade eines Gebäudes der Deutschen Arbeitsfront (das nicht identifiziert werden konnte) stehen rechts und links über dem Zifferblatt einer runden Uhr zwei männliche Gestalten, die jeweils mit einem Hammer seitlich an eine Glocke zu schlagen scheinen. Die Glocke trägt ein Hakenkreuz im Zahnrad, dem Emblem der *Deutschen Arbeitsfront*, der nationalsozialistischen Nachfolgeorganisation der Gewerkschaften, was darauf hindeutet, daß es sich bei dem Gebäude um einen Sitz dieser Organisation handelte. Die erhaltenen Fotos zeigen die Figuren auf quaderförmigen Konsolen, deren Form in der Aufhängung der Glocke ihre Entsprechung findet. Hinterfangen werden Gruppe und Uhr von einer hochrechteckigen, hellen und glatten Wandfläche. Sie besteht aus elf mal acht Platten, deren Größe von dem Maß der Konsolen bestimmt wird, und ist der Klinkerwand der Fassade erhaben vorgeblendet. Hinter dem oberen Drittel der Fläche verläuft ein in die Wand eingelassenes Fensterband aus demselben Material. Das untere Drittel wird zu beiden Seiten von kleineren, zweigeteilten Fenstern gesäumt.

Die beiden Figuren weisen bis in die Details einen spiegelsymmetrischen Aufbau auf. Sie stehen in klassischem Kontrapost, wobei das jeweils äußere Bein angewinkelt ist. Sie umfassen die Hämmer mit beiden Händen, wobei der jeweils äußere Arm angewinkelt vor die Brust gehoben ist. Die Symmetrie wird lediglich dort unterbrochen, wo die Hämmer die Glocke berühren, denn der linke Hammer ist höher angesetzt als der rechte. Dabei sind die Köpfe der Männer im Sinne der Körperachsen geradeaus, also zum Betrachter hin, gerichtet. Die nahezu identischen Gesichtszüge wirken markant und verschlossen. In ihnen, wie in der aufrechten Körperhaltung drücken sich Selbstbewußtsein und Entschlossenheit aus; Merkmale, die von den nationalsozialistischen Auftraggebern erwartet wurden.

Die Gewänder bestehen jeweils aus einem in dekorativen Falten über die äußere Schulter gelegten Tuch, das vorn bis über die Scham fällt und von einem Gürtel gehalten wird. Diese Art der antikisierenden Gewandung hat der Künstler auch bei der Darstellung des *Mars*, 1937 (Kat.-Nr. 202.1.1), verwendet. Obgleich sich Scharff bereits in den zwanziger Jahren stilistisch an der klassischen Antike orientierte, werden seine Arbeiten erst in den dreißiger Jahren von idealisierendem Realismus geprägt. Da es sich bei der Gruppe um ein öffentliches Auftragswerk durch die Nationalsozialisten handelte, bemühte sich der Künstler offensichtlich, in seiner Gestaltung den Wünschen des Auftraggebers gerecht zu werden.

Dennoch läßt sich auch bei diesem Werk seine Handschrift nicht verleugnen. Zwar werden in den Glockenschlägern kräftige junge Männer dargestellt, doch sind deren Muskeln nicht so extrem hervorgehoben wie etwa bei Arbeiten von Breker, Thorak oder Wamper, um nur einige zu nennen. Diese Künstler glorifizierten in ihren Arbeiten das Bild des deutschen Mannes als Vertreter der sogenannten "Herrenrasse", indem sie ihn als kraftstrotzenden, hirnlosen Helden mit grimmig entschlossenem Gesicht und meist in dynamischer Bewegungshaltung zeigen. Scharffs für die Nationalsozialisten geschaffen, bzw. entworfenen Werke (Kat.-Nr. 193, 201, 202.1, 2) folgen diesem Ideal nur bedingt. Sie wirken eher schlicht und in sich ruhend und ihnen fehlt das damals gewünschte Pathos.

Die Idee, zwei eine Glocke schlagende Männer in Verbindung mit einer Uhr darzustellen, geht vermutlich auf die Glockenschläger auf dem Dach des Torre dell' Orologio auf der Piazza San Marco in Venedig zurück. Und auch das schlichte runde Zifferblatt erinnert in seiner Form an das zwölfteilige Zifferblatt, welches das erste Geschloß des zwischen 1496 und 1499 von Mauro Codussi erbauten Uhrturmes einnimmt. Die beiden Bronzefiguren, die wegen ihrer dunklen Patina *Mori* (Mohren, siehe Venezia 1969, S. 106f.) genannt werden, stammen von Ambrogio delle Ancore und entstanden bereits 1494. Dargestellt sind zwei mit kurzen Fellen bekleidete Männer, ein junger und ein bärtiger älterer, die mit Hämmern stündlich gegen eine große Glocke schlagen. Ausgehend von diesem

Vorbild, reduzierte Scharff bei seiner Gruppe die Glocke zu einem attributiven Glöckchen, das von den Männern nicht wirklich geschlagen wurde. Die nicht auf begehbarem Grund freistehenden, sondern auf Konsolen vor einer Wand befindlichen Figuren wurden so zu zeitlos wirkenden Statuen stilisiert. Deshalb ist auch die Aussage dieses Ensembles eine andere als die der, wenn auch überlebensgroßen, so doch lebensnah gestalteten *Mori*.

Während Ambrogio vor allem die realistische Wiedergabe der Figuren und deren Tätigkeit des Schlagens als Thema wählte, stehen bei Scharff die Figuren als solche und ihre Ausgestaltung im Mittelpunkt des künstlerischen Interesses.

Die Gruppe wurde in zwei Entwürfen und einem Modell im Maßstab 1:3 vorbereitet (Kat.-Nr. 186-188). Im ersten, bereits sehr detaillierten Entwurf (Kat.-Nr. 186) ist im Unterschied zu den folgenden Fassungen die rechte Figur etwas kleiner dargestellt als die linke und ist mit einem knöchellangen, antikisierenden Gewand bekleidet, das an der rechten Körperseite in gestaffelten Falten hinabhängt. Die rechte Hand umfaßt den Hammer in gleicher Höhe wie die des Partners, die linke befindet sich direkt darüber. Größe und Bekleidung legen den Schluß nahe, daß es sich bei dieser Figur wohl um eine Frauengestalt handelt. Doch wurde sie bereits im nächsten Entwurf in einen Mann, als Pendant zur linken Figur, umgewandelt. Zwischen den Glockenschlägern ist in Beinhöhe der Entwurf für eine plastisch hervortretende Schrifttafel mit einer Folge von Großbuchstaben in drei Zeilen angebracht. Sie taucht in den folgenden Fassungen nicht mehr auf. Einen weiteren Unterschied zur endgültigen Ausführung bildet die Glockenaufhängung. Die Glocke hängt an einem Querbalken, dessen Achse in zwei konsolenartigen Halterungen mit Hohlkehlen an den Unterseiten lagert. Er erhebt sich zur Mitte hin und bildet dort drei nach oben und nach vorn hin gestufte Strahlen.

Wie in der Endausführung zeigt der Entwurf (Kat.-Nr. 187) zwei männliche Glockenschläger mit Glocke und Uhr vor einer gemauert wirkenden Platte. Dabei sind die Mauerfugen in den Gips eingritzelt. Da die Figuren bereits mit der Ausführung übereinstimmen, die Glockenaufhängung aber noch der des ersten Entwurfes folgt, handelt es sich bei

diesem Werk wohl um den zweiten Entwurf für das Glockenspiel.

Das Modell (Kat.-Nr. 188) ist auf einem Atelierfoto (Abb. 186.a) zu sehen, das während der Arbeit am Werkmodell für die Glockenschläger in Ton entstand. Leider ist das Modell nur in Dreiviertelrückansicht sichtbar, doch sind die rechte Figur auf rechteckiger Konsole und die Glocke deutlich erkennbar. Da sich dieses Modell direkt neben dem Werkmodell befindet, läßt sich zum einen seine Größe im Verhältnis zur Ausführung, im Maßstab 1:3, feststellen, zum anderen dokumentiert die Aufnahme die Arbeitsweise des Künstlers, hat er doch nach diesem Modell die Großfassung ausgeführt. Denn Ton- und Gipsmodell weisen an den gleichen Stellen Punktierungen auf. Zudem stimmt die Glockenhalterung in dieser Fassung mit der endgültigen Ausformung überein.

Die Atelieraufnahme (Abb. 186) zeigt die Gruppe während des Arbeitsprozesses, kurz vor ihrer Vervollständigung. Die gipserne Glocke trägt noch nicht das Signet der DAF, die Figuren sind aus Ton (Kat.-Nr. 189). Von der linken Figur, deren rechte Körperhälfte vom Bildrand überschritten wird, sind lediglich die Beine in realistischer Weise ausgeführt, während der Kopf, die Arme und die Hände noch in Arbeit sind. In der Mitte der Aufnahme erkennt man dagegen die bis auf Hände und Füße fertiggestellte rechte Figur. Im Unterschied zur Endfassung weist sie einen tektonischen Aufbau auf, bei dem die Rundungen, etwa an Knien und Armen, zu durch Grate klar konturierten Flächen reduziert sind. Diese Stilisierungen erinnern an frühe Arbeiten des Künstlers aus den zehner Jahren. Da sie in der ausgeführten Fassung zugunsten einer im Sinne der Klassik idealisierten Darstellung geglättet worden sind, könnte man den in den Fotos dokumentierten Zustand zunächst als ein Vorstadium ansehen. Dagegen spricht jedoch die Tatsache, daß die linke, weniger vollendete Gestalt realistisch ausgearbeitete Körperformen aufweist. Das Foto gibt vielmehr ein Stadium der Vervollendung im Sinne des Künstlers wieder, das jedoch in dieser Form mit Sicherheit von den Nationalsozialisten, wie die frühen Arbeiten Scharffs, als "entartet" abgelehnt worden wäre. Da ihm die Chance verwehrt war, sein Werk in dieser Weise zu belassen, blieb ihm nur die

nachträgliche Umformulierung in eine realistischere Formensprache. Vor diesem Hintergrund erhalten die Fotografien besondere Bedeutung.

191 Abb. 188
Entwurf für das *Gefallenemal in Neurath*,
1935/36

Gips mit Schellacküberzug, 32,6 x 7 x 7,3 cm
bez. an der Unterseite: Nachlaß-Nr. G 56 mit
Nachlaßstempel
Erbengemeinschaft Scharff

Die rechte Hand des Mannes und der Kopf des Adlers fehlen; Hals des Mannes durchgebrochen; an allen Seiten Beschädigungen der Oberfläche; Metallzapfen unten am Sockel, mit dem die Gruppe auf einem Postament befestigt war.

Entwurf für Kat.-Nr. 193 (siehe dortigen Text)

192 Abb. 189
Modell für das *Gefallenemal in Neurath*,
1935/36

Gips
nicht erhalten; überliefert durch eine Fotografie im
Nachlaß

Modell für Kat.-Nr. 193 (siehe dortigen Text)

193 Abb. 190
Gefallenemal in Neurath, 1936

Adler: rötlicher Porphyrt, Sockel: Porphyrt
Grevenbroich-Neurath, Kirchvorplatz, vor der St.
Lambertus-Kirche, Eigentum der Stadt Gre-
venbroich

Archivalien: Einige Aktenstücke im Stadtarchiv Grevenbroich,
Bestand Frimmersdorf-Neurath; schriftliche Auskünfte des
Planungs- und Entwicklungsamtes der Stadt Grevenbroich

Lit.: Grevenbroicher Zeitung vom 19.6.1936; Neuss-
Grevenbroicher Anzeiger vom 13.7.1936 (beide: Stadtarchiv
Grevenbroich, Zeitungsbestand)

Direkt rechts neben der Treppe, die zum Kirchvorplatz hinaufführt, erhebt sich auf einer Ziegelmauer das Gefallenemal. Es zeigt den bereits im Entwurf (Kat.-Nr. 191) vorhandenen Adler auf einem hohen, liegenden Quader, der an eine Tumba erinnert. Dieser ruht auf einer zurückspringenden Plinthe, die im Schatten des Quaders zu verschwinden scheint und so den Eindruck vermittelt, als schwebte der Sockel. Die Vorderseite zeigt ein aufgerichtetes Schwert, das oben und unten von den Jahreszahlen 1914 und 1918 gerahmt wird und so auf die Gefallenen des Ersten Weltkrieges verweist. Ihm war ursprünglich an der Rückseite ein Hakenkreuzemblem gegenübergestellt, das nach 1945 in ein Kreuz umgearbeitet worden ist. Beide Motive sind als Flachrelief ausgeführt. Die linke Seite des Sockels nennt unter der Überschrift *ES STARBEN FÜR DAS VATERLAND* die Namen der 1914 bis 1916, die rechte Seite die der 1917 bis 1919 gefallenen Soldaten aus Neurath. Insgesamt sind zweiundzwanzig Namen aufgeführt; dabei bedeckt die eingemeißelte Schrift nahezu die gesamten Seitenflächen. Die Namensnennung läßt sich als dauernde Ehrung der Gefallenen verstehen. Sie stellt einen direkten örtlichen Bezug her und steigert die Betroffenheit des Betrachters, der auf diese Weise mit dem persönlichen Schicksal der Verstorbenen konfrontiert wird.

Auf dem Sockel thront gleichsam die Figur des Reichsadlers, der, im Gegensatz zum Entwurf (Kat.-Nr. 191), nun stärker in den Blickpunkt rückt. Die halb ausgebreiteten Flügel öffnen sich nach oben hin herzförmig, der majestätisch erhobene Kopf des Tieres ist leicht nach links gewandt. Auffällig sind die ungewöhnlichen Proportionen mit den überlangen, voluminös gefiederten Beinen, der kurzen Brust und dem langen, kräftigen Hals. Sie verleihen dem Vogel in Verbindung mit den plastisch gerundeten Schwingen und dem Ineinanderfließen der Formen einen Eindruck von geballter Kraft. Die stilisierten Körperformen werden zudem von einer glatten Oberfläche überzogen und somit vereinheitlicht. Die kühle Entrücktheit des Tieres steigert noch den Eindruck majestätischer Ruhe und unangreifbarer Macht, die der Adler als Symbol des deutschen Reiches ausstrahlt.

Durch die Anordnung der dargestellten Symbole vermittelte das Denkmal ursprünglich folgende

Botschaft: Sozusagen "unter den Fittichen" des Staates werden die gefallenen Soldaten zum mahnenden Bindeglied zwischen dem Ersten Weltkrieg und dem "Dritten Reich". Die Gegenüberstellung von aufgerichtetem Schwert und Hakenkreuz scheint zur Vergeltung für die Gefallenen zum Ruhme des nationalsozialistischen Deutschlands aufzurufen. Somit steht das Mal in inhaltlichem Gegensatz zu der stärker mahnenden Aussage des *Neu-Ulmer Ehrenmals* (Kat.-Nr. 171). Die bereits im Entwurf dargestellte Aussage hat sich also in der Ausführung inhaltlich nicht geändert, doch ist sie subtiler und zurückhaltender ausgedrückt.

Die Umarbeitung des Hakenkreuzes in ein Kreuz, das neben seiner christlichen Bedeutung auch als Symbol des Friedens gilt, verwandelt die ursprüngliche Botschaft des Denkmals in ihr Gegenteil: Dem kriegerisch aufgerichteten Schwert steht das Kreuz gegenüber, die Namen der Toten mahnen und warnen vor einem weiteren Krieg.

Zur Entwicklung des Denkmals

Bereits im September 1935 legte Scharff die Pläne für das Denkmal einem Gutachterausschuß der Regierung in Düsseldorf vor. Das Gremium hielt "den Vorschlag für sehr gut" und genehmigte die Errichtung des Ehrenmals (Brief "Der Regierungspräsident", Düsseldorf, an den Ortsgruppenleiter H., Neurath, vom 19.9.1935, Stadtarchiv Grevenbroich, Bestand Frimmersdorf-Neurath). Nach dreimonatiger Arbeitszeit (Angabe des Planungs- und Entwicklungsamtes der Stadt Grevenbroich) am Werk selbst wurde das Gefallenemal am 12. Juli 1936 enthüllt. Die Ausführung erfolgte durch einen Steinmetzen (Foto im Nachlaß, Erbengemeinschaft). Die Einweihung wurde in großem Rahmen feierlich begangen, deren Verlauf in den oben genannten Zeitungsartikeln dokumentiert ist. Der Name des Künstlers wird in diesem Zusammenhang jedoch nicht genannt. Im September 1984 wurde das Denkmal durch drei Gedenktafeln für die Gefallenen des Zweiten Weltkrieges erweitert.

Im Nachlaß befinden sich Fotografien eines Modells (Kat.-Nr. 191) zu diesem Denkmal (Abb. 189). Der Gesamtentwurf, von dem lediglich die Figu-

rengruppe erhalten geblieben ist, war folgendermaßen gestaltet:

Auf dem unteren Absatz eines dreifach gestuften Sockels befindet sich, wie in der Endfassung, ein Adler. Hinter ihm steht auf der zweiten Stufe ein emporstrebender männlicher Akt in leichter Schritthaltung. Er wird rückseitig durch die dritte Stufe des Sockels gestützt, über die ein zu den Seiten und nach hinten hin abfallendes Tuch drapiert ist. Der Sockel weist an drei Seiten eingeritzte "Mauerfugen" auf. Während die linke Hand des Mannes ist mit nach oben zeigender, halb geöffneter Handfläche vor die rechte Hüfte geführt ist, wobei ein bis in Kniehöhe hinabreichendes Tuch um das Handgelenk geschlungen ist, ist der ebenfalls leicht angewinkelte rechte Arm über den Kopf gehoben, der Blick des Mannes scheint ihm zu folgen.

Die Fotos der Gesamtanlage machen deutlich, daß Scharff zunächst eine viel monumentalere Lösung angestrebt hatte, von der lediglich die Figur des Adlers in der schlichteren und kleineren Endfassung übriggeblieben ist. Das Modell beschränkt sich nicht nur auf die figürliche Darstellung, sondern bezieht auch den umliegenden Raum im Sinne einer Platzgestaltung mit ein. So ist links neben der zum Kirchvorplatz hinaufführenden Treppe eine übermannshohe Mauer im rechten Winkel vorgezogen. An ihr sind inhaltlich unzusammenhängende Schriftzeichen in Großbuchstaben angebracht, die auf eine geplante Beschriftung hinweisen, rechts daneben ein männlicher Reliefkopf, der skizzenhaft angedeutet und deshalb nicht identifizierbar ist. Die Mauer erweitert sich an ihrem Ende zu einem hohen, ebenfalls gemauerten Postament, dem ein in zwei Ebenen mehrfach gestufter Platz vorgelagert ist. Auf dem Postament steht auf einer zurückspringenden Deckplatte die erhaltene Figurengruppe. Die dem Denkmal beigefügten Modellmännchen suggerieren eine Höhe des Mals von über zehn Metern. Die Fugenangaben am Sockel der Gruppe sprechen für eine geplante Einbindung in den Architekturzusammenhang. In die Vorderseite ist ein Hakenkreuz eingeritzt, das jedoch, wohl nach dem Zweiten Weltkrieg, von dem erhaltenen Fragment entfernt worden ist.

Aus den Fotografien wird auch die Haltung der rechten Hand der männlichen Figur ersichtlich: Halbgeschlossen weist sie nach links, als würde sie etwas umfassen. Die Gesamthaltung des Mannes, besonders aber die seiner Arme und Hände, läßt sich als die eines Fahnenträgers deuten. Dargestellt ist also zum einen die heldenhafte Verkörperung der im Ersten Weltkrieg für das Vaterland (symbolisiert durch den Adler) gefallenen Soldaten. Dabei ist bedeutsam, daß er nicht als aggressiver, den Betrachter abschreckender Kämpfer dargestellt wird; vermittelt doch das Bild eines - nicht kämpfenden - Fahnenträgers den Eindruck eines Soldaten, der zu Unrecht durch die Hand des Feindes fiel. Zum anderen legt die Kombination mit dem nationalsozialistischen Hakenkreuzemblem eine zweite, politische Aussage nahe: der betonte Aufruf zur Vergeltung für die Gefallenen durch die junge deutsche (nationalsozialistische) Generation. Eine Komponente, die in der ausgeführten Fassung in ihrer Eindeutigkeit zurückgenommen worden ist. Denn im Gegensatz zu dem Modell wurde das Hakenkreuz in der Denkmalfassung nicht mehr betont an der Vorderseite, sondern an der weniger beachteten Rückseite des Sockels angebracht.

Formal erinnert auch dieser Entwurf mit seiner schlanken, emporstrebenden männlichen Figur an Fritz Klimschs *Ehrenmal Prenzlau* (vgl. Kat.-Nr. 185), und dort, wo bei Klimsch die Flammen lodern, befindet sich bei Scharff der Adler. Vermutlich bedingt durch die Wünsche der Auftraggeber - wobei auch der Preis eine Rolle gespielt haben mag - hat Scharff schließlich auf die eindeutigere, figürliche Form zugunsten der symbolhafteren Darstellung verzichtet. Der Entwurf entstand wohl vor September 1935, da zu dieser Zeit eine Kommission der Düsseldorfer Regierung die Errichtung des Denkmals bereits in der endgültigen Fassung genehmigt hat. Ein Foto des Gips-Werkmodells (Kat.-Nr. 192) zeigt das Denkmal ohne Schwert oder Beschriftungen am Sockel.

194
Erster Entwurf für die *Rossebändiger* im
Maßstab 1:50 (Südliche Gruppe), 1936

Gips, 23,5 x 7 x 14 cm
bez. an der Unterseite: Nachlaß-Nr. G 54 mit
Nachlaßstempel
Erbengemeinschaft Scharff

*Kopf und Teil der linken Hand des Mannes abgebrochen;
Ausbrüche am linken Oberarm und an der Plinthe hinten
rechts, leichte Abstufungen am Sockel.*

Entwurf für Kat.-Nr. 198 (siehe dortigen Text)

195
Zweiter Entwurf für die *Rossebändiger* im
Maßstab 1:50 (Nördliche Gruppe), 1936

Gips, 22,8 x 6,5 x 13,5 cm
bez. an der Unterseite: Nachlaß-Nr. G 53 mit
Nachlaßstempel
Erbengemeinschaft Scharff

*Pferdekopf und rechte Hand des Mannes abgebrochen;
senkrechter Riß am Sockel vorn links; Abstufungen am
Sockel links und rechts.*

Entwurf für Kat.-Nr. 198 (siehe dortigen Text)

196
Dritter Entwurf für die *Rossebändiger* im
Maßstab 1:50 (Nördliche Gruppe), 1936

Gips, 24,3 x 7 x 12,6 cm
bez. an der Unterseite: Nachlaß-Nr. G 55 mit zwei
Nachlaßstempeln
Erbengemeinschaft Scharff

Rechte Hand des Mannes abgebrochen.

Entwurf für Kat.-Nr. 198 (siehe dortigen Text)

197
Modell für die *Rossebändiger*, 1936

Gips, H. etwa 110 cm

Abb. 191
nicht erhalten; überliefert durch eine Fotografie im
Nachlaß

Modell für Kat.-Nr. 198 (siehe dortigen Text)

198
Rossebändiger, 1936–1940

Schlesischer Granit *Rolfslohs*, H. 12,50 m, H.
(Skulpturen) 7 m
Düsseldorf, am Eingang zum Nordpark, Eigentum
der Stadt Düsseldorf

Archivalien im Stadtarchiv Düsseldorf: Az.: XVIII 1705; XVIII
1765; im Nordrhein-Westfälischen Hauptstaatsarchiv,
Düsseldorf: Brief von Edwin Scharff, Düsseldorf, an
Augustinus Winkelmann, Marienthal, vom 9.12.1939, Az.: RWN
246, Bd. 47, Bl. 46; Akte Bestand: Regierung Düsseldorf, Nr.
55848, Teil 1, Bl. 31, 32

Ausst.: Düsseldorf 1937, S. 8, 184, Abb. S. 3; Berlin 1983,
Düsseldorf 1984, Kat.-Nr. 8.1 mit Abb. (ausgestellt:
Großfoto)

Lit.: Düsseldorfener Tageblatt vom 19.3.1937; Völkischer
Beobachter vom 7.5.1937; Rheinische Landeszeitung vom
4.8.1937; Zeitungsartikel 1937 (Archiv der Staatlichen
Kunstakademie, Düsseldorf); Werner 1940, S. 61, Abb. S. 68;
Händler o. J. (1943), S. 69; Derby 1956, S. 24; Sello 1956, S.
167, Abb. S. 93f.; Hentzen in Kat.-Ausst. Hamburg 1956, S. 5;
Ders. in Kat.-Ausst. Düsseldorf 1957, o. S., Abb. Titelblatt;
Vollmer 1958, S. 174; Knaurs Lexikon 1960, S. 268; Leonhardi
1962, S. 5; Grzimek 1969, S. 166f.; Moes – Houben 1976, S.
145, Abb. S. 144; Lexikon der Kunst 1977, S. 334f.; Herders
Lexikon 1978, S. 187; Wietek 1978, S. 184; Treu 1979, o. S.;
Bushardt u. a. 1983/84, S. 159–172, Abb. S. 158, 160, 172;
Kat.-Ausst. Nimwegen u. a. 1990/91, S. 235, Abb. 177

Die beiden *Rossebändiger-Gruppen* rahmten ur-
sprünglich als Portalfiguren Haupteingang zur
Reichsausstellung *Schaffendes Volk Düsseldorf 1937*
am Nordpark. Dargestellt ist zweimal das gleiche
Motiv in spiegelsymmetrischer Anordnung. Die
Gruppen bestehen jeweils aus einem Pferd, das von
einem vom Gesamtzusammenhang her gesehen
außen neben ihm stehenden Mann gebändigt wird.
Die Pferde sind mit auswärts gestreckten Beinen
gegeben, wobei lediglich die vom Gesamtzu-
sammenhang her gesehene innere Vorderhand
leicht angewinkelt ist. Die Köpfe sind
temperamentvoll gehoben. In Seitenansicht verläuft
die vordere Kontur der zurückgenommene Hälse

parallel zu der der angehobenen Schweife. Insgesamt entsteht der Eindruck tänzelnder Bewegung. Im Bereich zwischen Beinen und Bauch ist der Block stehen gelassen, wobei die Beine als Vollrelief aus ihm herausgearbeitet sind. So scheint die Gruppe, trotz der bewegten Haltung des Pferdes, dem Block verhaftet zu sein. Über den Pferderücken ist jeweils ein Tuch drapiert, das beidseitig in Faltenkaskaden bis auf die Plinthe hinabfällt. An den Außenseiten der Gruppe hinterfängt es die muskulöse Figur eines männlichen Aktes, zu der die voluminösen Faltenwürfe an den Innenseiten ein optisches Gegengewicht bilden. Der als Vollrelief ausgeführte Pferdebändiger steht jeweils in ausladender Schrittstellung mit dem Betrachter zugewandten Beinen und dem Rücken zum Pferd. Dabei ruht sein Gewicht auf dem nach hinten gestreckten Bein. Die Beinhaltung des Mannes bildet eine rhythmische Wiederholung der Anordnung der vorderen Pferdebeine. Der eine Arm (bei der südlichen Figur der linke, bei der nördlichen der rechte) ist leicht angewinkelt entlang des Pferdehalses gehoben. Die halbgeöffnete Hand scheint in ein imaginäres Halfter zu greifen, während der andere Arm in leichter Beuge nach hinten geführt und ebenfalls mit einem faltenreich hinabfallenden Tuch geschmückt ist. Der erhobene Kopf zeigt ein dem Pferdekopf zugewandtes, stilisiertes Gesicht.

Haltung und Größenverhältnis von Mann und Pferd drücken zwar die Bändigung des starken, "wilden" Tieres und somit die Beherrschung der Natur durch den Menschen oder die "Herrschaft des Geistes über animalische Kraft" (Maes - Houben) aus, nicht jedoch deren völlige Unterwerfung. Mann und Tier sind vielmehr in heroischer Harmonie dargestellt und strahlen zusammen Kraft und Würde aus.

Die jeweils aus einem gemauerten Block herausgeschlagenen Figurengruppen stehen auf hohen Postamenten, die aus einem die Gruppe tragenden Beton"tisch" und einer gemauerten Verkleidung bestehen. Die nach unten hin zurückspringenden Sockel liegen auf einer etwas größeren Plinthe mit rechteckiger Grundfläche. Die leichte Wölbung der sich nach oben hin verjüngenden Postamentseiten ist auf die Silhouette der Skulpturen abgestimmt. Die zurückspringende Deckplatte wird zur Plinthe

der Gruppen und leitet den Blick des Betrachters zu ihnen hinauf.

Das Thema des Rossebändigers oder Pferdehalters ist in dem OEuvre des Künstlers immer wieder zu finden. Dieser Auftrag kam Scharffs eigener Intention also durchaus entgegen, was sich auch in der für ihn typischen Ausgestaltung zeigt.

Nicht nur aufgrund ihrer monumentalen Größe sind die *Rossebändiger* auf Fernsicht ausgerichtet, auch bilden die Außenseiten die Hauptschausseiten und sind als solche weithin sichtbar. Die Skulpturen waren an prominenter Stelle aufgestellt, war doch der Haupteingang zu der von der Stadt Düsseldorf veranstalteten Ausstellung (Kat.-Ausst. Düsseldorf 1937, o. S., Maes - Houben 1976, S. 145) circa zwanzig Meter breit. Zudem standen sie im rechten Winkel direkt an der in nord-südlicher Richtung verlaufenden Richthofenstraße (heute: Kaiserswerther Straße) und parallel zu der "Fahnenstraße", die sich hinter ihnen auf dem Ausstellungsgelände eröffnete und zu der querstehenden "Ehrenhalle des werktätigen Volkes" (Kat.-Ausst. Düsseldorf 1937, S. 3), dem Gebäude der DAP, führte. Die Achse verlief, nach vorn hin verlängert, bis zum etwa "1,2 km" (Bushardt u. a., 1983/84, S. 161) entfernten *Schlageter-Denkmal*, dem 1931 von der NSDAP gestifteten Grabdenkmal für Albert Leo Schlageter, einem "prominenten Opfer der französischen Besatzungszeit im Rheinland" (Lurz 1985, S. 226). Vor dem Haupteingang war eine riesige Aufmarscharena geplant, die dann ebenfalls von den *Rossebändigern* begrenzt worden wäre. Das Projekt gelangte jedoch nicht zur Ausführung (nach freundlicher Angabe von Herrn Kleinfeld vom Stadtarchiv Düsseldorf). Von der Ausstellung, die "die Gesamtheit der nationalsozialistischen Weltanschauung repräsentieren" (Pressemitteilung vom 14. und 16.1.1936, StAD, Az.: XVIII 1705, zitiert nach Bushardt u. a., S. 159) sollte, sind im Nordpark lediglich die Rossebändiger als "die monumentalsten, nachträglich die [damalige] Bedeutung der großen Ausstellung bezeugenden Werke" (Maes - Houben) erhalten geblieben.

Der heroische Habitus, die Verkörperung emporeisender Kraft und die monumentale Größe der Gruppe hätten der nationalsozialistischen Kunstauffassung und ihrer Vorstellung von der Darstellung des "deutschen Heldenmenschen"

eigentlich entgegenkommen müssen. Umso mehr erstaunt es, daß zwei Fotos gerade dieses Werkes 1937 in der Ausstellung "Entartete Kunst" in München gezeigt wurden und es daraufhin auch in Düsseldorf auf Ablehnung stieß (s. u.).

Bei dem Bild der Rossebändiger handelt es sich um ein antikes Motiv, das auch in anderen Großplastiken des zwanzigsten Jahrhunderts "als Hoheitsform des Eingangs" (Maes - Houben) wieder aufgegriffen wurde. In diesem Zusammenhang sind etwa die 1925 im Ausstellungspark der Stadt Kaiserslautern aufgestellten Rossebändiger und die von Hermann Hahn und Bernhard Bleeker vor der Technischen Hochschule in München stehenden Pferdeführer zu nennen (Bushardt u. a., S. 167). Jene sind jedoch, im Gegensatz zu Scharffs Skulpturen, parallel zur Straße und auf die Gebäudefront bezogen aufgestellt. Als Vorbild für die Düsseldorfer Konzeption (s. u.) haben wohl die Rosseführer Josef Wackerles vor dem Marathontor des Berliner Reichssportfelds gedient. "Hier wie dort sind sie eingebunden in übergreifende achsiale Bezüge, innerhalb derer sie die Eingangssituation zu einem zentralen Bereich akzentuieren" (Bushardt u. a., S. 50f., S. 167). In beiden Fällen sind die Skulpturen aus gemauerten Steinblöcken herausgearbeitet worden. Die Mauerung bindet sie homogen in den Architekturzusammenhang ein. Bushardt gibt sogar an, daß bei den Scharffschen Rossebändigern der Granit von den Auftraggebern "passend zur Pflasterung des Vorplatzes und der Fahnenstraße" (S. 167, ohne Quellenangabe) ausgewählt worden sei.

Diese Auffassung von gemauerter Skulptur geht sicherlich auf Hugo Lederers Hamburger *Bismarckdenkmal* zurück (ebd.). Der Vergleich zwischen Scharffs und Wackerles Pferdebändigern macht den Unterschied beider Werke in ihrer Intention und Ausführung deutlich. Bei Wackerle wird der Mann durch die Größenverschiebung zu seinen Gunsten und die stille Haltung des Pferdes als Besieger des Tieres dargestellt, worin sich die Auffassung vom Menschen als dem Beherrscher der Natur manifestiert. Diese Art der Darstellung geht eindeutig auf die Dioskuren-Gruppe auf dem Quirinal in Rom zurück. Bei Scharff hingegen steht sowohl die animalische Stärke des Pferdes wie der Kampf zwischen Mann und Tier bei gleichzeitiger Bildung

eines harmonischen Ganzen im Vordergrund. Somit findet eine "inhaltliche Umdeutung im Sinne des Nationalsozialismus von Seiten des Künstlers nicht statt", da "kein Führerprinzip verherrlicht" wird (Bushardt u. a., S. 168). Zudem weist Scharffs männlicher Akt nicht die "heldenhaft-nordische Idealisierung des Athleten Wackerles" (ebd.) auf.

Die Darstellung der Bändiger ist wohl von der Figur des Lapithen auf der südlichen Parthenonmetope (Platte 27, London, Britisches Museum) angeregt worden. Dafür spricht neben der Körperhaltung die Art der Drapierung, die in beiden Fällen über den nach vorn angehobenen Oberarm und den nach hinten gestreckten Unterarm gelegt ist. Eine ähnliche Drapierung von Pferden zeigen die auf den Torpeilern der Villa Bolasco, nahe Castelfranco, Veneto (Abb. in Perocco 1979, S. 77).

Doch auch in dem Oeuvre Scharffs nimmt die Gruppe keinen isolierten Platz ein. So geht die blockhafte Geschlossenheit des Beinbereiches auf die Pferdedarstellungen des Jahres 1919 zurück (Kat.-Nr. 46-48), die Haltung des Pferdes ist wie bei jenen auch bei dem *Pferdelorso* des *Denkmals der Pferde* (Kat.-Nr. 113.1) angelegt. Ein in ähnlichen Faltenkaskaden drapiertes Tuch läßt sich an dem Sockel der *Stehenden Frau (Torso) auf hohem Reliefsockel* (Kat.-Nr. 180) feststellen. Ebenso weist die Formensprache die für den Künstler in den dreißiger Jahren typische Art der Stilisierung auf.

Die plastischen Entwürfe

Die Gruppen wurde in vier Entwürfen vorbereitet, die von Anfang an der ausgeführten Fassung nahestanden.

Da die *Rossebändiger* zweimal das gleiche Bild in gegenseitiger Ausführung darstellen, hat der Künstler bei der Erarbeitung der Entwürfe wohl jeweils nur eine der beiden Gruppen modelliert. Den Entwurf im Maßstab 1:50 gibt es in drei Fassungen (Kat.-Nr. 194-196). Bereits in dem ersten Entwurf (Kat.-Nr. 194) ist die Komposition in den Grundzügen skizzenhaft angelegt. Folgende Unterschiede zur Endfassung lassen sich jedoch aufzeigen: Der Schweif und die angewinkelte linke Vorderhand des Pferdes sind freiplastisch aus dem Block herausgelöst. Der Schweif erinnert an den der Pferdedarstellungen aus dem Jahre 1919 (Kat.-Nr.

46. 47). Die Figur des Mannes ist im Verhältnis zum Pferd kleiner. Statt des linken Beines der Großfassung ist das rechte gebeugt und das linke gestreckt, beide Arme sind stärker angewinkelt. Auch ist der Sockel im Verhältnis zur Ausführung niedriger und endet oben und unten in einer gleich hohen, zurückspringenden Plinthe.

Der zweite Entwurf (Kat.-Nr. 195) weist im Vergleich zum ersten folgende Veränderungen im Detail auf: Während die angewinkelte (rechte) Vorderhand des Pferdes im unteren Bereich noch freiplastisch modelliert ist, ist der im Sinne der Endfassung stärker stilisierte Schweif vollständig in den Block miteinbezogen worden. Der angehobene (rechte) Arm des Mannes ist zwar etwas mehr gestreckt, doch ruht der Unterarm in der Mitte neben dem Hals, eine Haltung, die bereits im nächsten Modell wieder verworfen worden ist.

Von den drei Entwürfen im Maßstab 1:50 steht die Fassung (Kat.-Nr. 196) der Ausführung am nächsten, so stimmen Postament, Größe und Haltung des Mannes mit ihr überein. Lediglich die angewinkelte (rechte) Vorderhand des Tieres greift von allen drei Bozzetti am weitesten in den Raum und wird oberhalb des Hufes von einer horizontalen Stütze gehalten (vgl. Kat.-Nr. 197).

Eine zeitgenössische Atelieraufnahme von der Hand des Künstlers zeigt das Modell (Kat.-Nr. 197) rechts hinter der noch unvollendeten Marmorgruppe *Pastorale* (Kat.-Nr. 203), wobei das Werk allerdings nur von hinten links sichtbar ist. Soweit erkennbar, stimmt die Komposition bis in Einzelheiten mit den Skulpturen überein. Davon abweichend ist lediglich die linke Vorderhand, wie in Kat.-Nr. 196, freistehend modelliert und horizontal gestützt. In der Endfassung hat Scharff auch dieses Bein zugunsten größerer Geschlossenheit in den Block miteingebunden. Im Größenvergleich mit der *Pastorale* (H. 144 cm) scheint die Gruppe eine Größe von etwa 110 cm zu besitzen, was einem Format im Maßstab 1:6 entspricht. Ein solches Modell ist jedoch in dem Brief des Rechtsanwaltes Dr. Wiedemann vom 27.9.1937 (s. u.), der alle anderen Modelle nennt, nicht aufgeführt. Vielleicht handelt es sich hierbei auch um das dort genannte Modell im Maßstab 1:4.

Auftragserteilung und Entstehungsgeschichte

Die *Reichsausstellung Schaffendes Volk Düsseldorf 1937* wurde unter der Schirmherrschaft des Preußischen Ministerpräsidenten Hermann Göring (Kat.-Ausst. Düsseldorf 1937; Bushardt u. a., S. 159) in der Zeit vom 8. Mai bis Oktober 1937 von der Stadt Düsseldorf veranstaltet. Die Idee zu der Ausstellung wurde 1934 nach dem Vorbild der Werkbundausstellungen entwickelt.

Nach dem Verbot des *Deutschen Werkbundes* im November 1934 konstituierte sich bis Juni 1935 ein Trägerverein *Schaffendes Volk e. V. Große deutsche Ausstellung Düsseldorf-Schlageterstadt 1937*, um eine "gemeinnützige Ausstellung in Düsseldorf zu veranstalten" (§ 2 der Satzung, zitiert nach Bushardt u. a., S. 159). Das außerordentlich ehrgeizige Projekt umfaßte drei Bereiche: Die Heimstätiensiedlung (Wilhelm-Gustloff-Siedlung) nördlich der Sockumer Kirchstraße, die Gewerbe- und Industrieausstellung auf dem Gelände des Nordparks und die Siedlung Schlageterstadt als Mustersiedlung zwischen Raeser Straße, Nordpark und Rheinufer (siehe Plan in Kat.-Ausst. 1937, auch Abb. in Bushardt u. a., S. 161). Die Gesamtplanung von Ausstellung und Schlageterstadt wurde im April 1935 dem Düsseldorfer Akademiedirektor und Leiter der Architekturabteilung der Hochschule, Professor Peter Grund, übertragen (StAD, Nachlaß Ebel, zitiert nach Bushardt u. a., S. 159). Die Auswahl der in der Ausstellung gezeigten Kunstwerke und deren Auftragserteilung wurde von der Ausstellungsleitung an die *Gesellschaft zur Förderung der Düsseldorfer bildenden Kunst e. V.* (GFDbK) delegiert. In der Kommission waren der Düsseldorfer Architekt Fritz Becker, Edwin Scharff und der Geschäftsführer der Gesellschaft, "Kustos Kocks" mit der "Oberleitung über die plastischen Arbeiten" betraut (Bericht über die Besprechung zwischen den hier genannten und den "für die plastische Ausgestaltung des Ausstellungsgeländes in Frage kommenden Bildhauern" vom 17.9.1936, StAD, Az.: XVIII 1765).

Das Thema für die den Haupteingang der Ausstellung flankierenden Monumentalskulpturen stand bereits vor der Auftragserteilung fest. Der Auftrag zur Entwicklung der Gruppe sollte zunächst dem Schweizer Bildhauer Alexander Zschokke übergeben werden (ebd.), der von 1931 bis 1937 als Professor

an der Düsseldorfer Akademie lehrte. Der von Zschokke (und nicht wie bei Bushardt u. a. angegeben, von Scharff) veranschlagte Preis in Höhe von 80.000 RM für die Gruppe ohne Sockel erschien der GFD&K zu hoch (ebd.), woraufhin Zschokke (und nicht Scharff, s. o.) vorschlug, die Werke, da sie bis zur Ausstellungseröffnung doch nicht fertig würden, in Gips aufzustellen. Die Idee fand jedoch bei den Auftraggebern keine Zustimmung. Stattdessen verhandelte P. Grund im Sommer 1936 mit Edwin Scharff (P. Grund, Herrenchiemsee, an Ausstellungsleitung, vom 28.7.1937, STAD, Az.: XVIII 1765), der sich bereit erklärte, den Auftrag für 60.000 RM auszuführen. In dieser Summe war das Künstlerhonorar nicht enthalten, das zu einem späteren Zeitpunkt auf 10.000 RM zuzüglich 5.000 RM für Auslagen festgesetzt wurde.

In der zweiten Augushälfte 1936 erhielt Scharff von Grund den wohl mündlich erteilten Auftrag für die Erstellung der Modelle und die "künstlerische Beaufsichtigung" der Ausführung (Scharff an die Ausstellungsleitung vom 17.3.1937, ebd.). Die Auftragserteilung basierte auf einem skizzenartigen Modell im Maßstab 1:50 (wohl Kat.-Nr. 196), mit dem sich der Künstler um den Auftrag beworben hatte. Die offizielle Auftragsvergabe erfolgte erst am 18.12.1936 (Brief von Scharffs Rechtsanwalt, Dr. Wiedemann, an das Landgericht II, Zivilkammer, Düsseldorf, vom 27.9.1937, ebd.), also knapp fünf Monate vor dem Ausstellungsbeginn. Mit der Ausführung wurde der Düsseldorfer Steinbildhauer Julius Haigis betraut (Auftragsbestätigung von J. Haigis an die Ausstellungsleitung vom 25.10.1936, ebd.). Der Auftrag schloß die Postamente aus, da sie wie die "Sockel für die Plastiken in der Gartenschau" als "Architekturstück" angesehen wurden (Brief Scharffs an die Ausstellungsleitung vom 16.7.1937, ebd.). Das in Blöcken gespaltene Rohmaterial, die die Skulpturen tragenden "Steintische" aus Beton sowie die fertig zugeschnittenen Postamentsverkleidungen wurden von der Firma W. Thust, Groß-Kunzendorf (Kreis Neiß) geliefert (Auftragserteilung an die Firma durch die Ausstellungsleitung, Okt. 1936, 11.1.1937, ebd.).

Nach dem oben genannten Modell, das am 26.10.1936 und den darauffolgenden Tagen in Gips gegossen wurde (Brief von Scharffs Rechtsanwalt, Dr. Wiedemann, s. o.), entstanden weitere im Maß-

stab 1:20 und 1:10 und wohl auch eines im Maßstab 1:6. Das für die Ausführung maßgebende Modell war im Maßstab 1:4 gehalten. Dabei handelte es sich wohl um das Modell für nur einen der beiden *Rossebändiger*, nach dem dann auch die andere Gruppe gegengleich gearbeitet wurde. Die Wirkung der Gruppe wurde vor Ort durch Aufstellung einer Attrappe vom Künstler überprüft. Bei der handwerklichen Arbeit beschäftigte Scharff zwei Gehilfen (siehe Scharffs Kostenaufstellung vom 29.6.1937, ebd.).

Da der "Pferdekörper [...] bei dem Modell während der Arbeit etwas zu kurz geraten" war, wurde "der Körper in der Mitte auseinandergesägt und durch die Fuge wieder auf das ursprüngliche [d. h.: das gewünschte, d. V.] Mass gebracht" (Brief von Scharffs Rechtsanwalt, Dr. Wiedemann, s. o.). Zudem erfolgte noch eine Veränderung der Pferdebeine durch den Künstler (Brief der Firma W. Thust an J. Haigis vom 12.11.1936, ebd.). Doch war Scharff grundsätzlich bereit, die durch die nachträglichen Veränderungen entstandenen Materialkosten selbst zu tragen (Brief des Rechtsanwalts, Dr. Wiedemann, s. o.). Die Längung des Tierkörpers bedingte neben einer Vergrößerung der einzelnen Steine einen veränderten Fugenschnitt und eine größere Materialmenge von 56 cbm (Protokoll einer Sitzung in den Räumen der Ausstellungsleitung vom 5.6.1937 über die "Unklarheiten, [...] welche bezüglich der gegenseitigen Auftragserteilung und der eingereichten Rechnungen bestanden", ebd.) und eine damit verbundene Steigerung der Materialkosten.

Die durch die Veränderungen begründete verspätete Abgabe des Modells im Steinbruch, die späte Auftragserteilung für die Sockelverkleidungen und die schlechten Witterungsverhältnisse zu Beginn des Jahres 1937 führten zu einer Verzögerung des Materialabbaus. Hinzu kam die Tatsache, daß die Postamentsverkleidungen aufgrund mangelnder Sorgfalt des Herstellers noch einmal überarbeitet werden mußten. All diese Faktoren führten zu einer Verteuerung der Gruppe auf insgesamt 143.050,26 RM (ebd.). Die südliche Gruppe der *Rossebändiger* war bis zum 3. März 1937 fertiggestellt (Aktennotiz des Stadtbaudirektors, Düsseldorf, 1.3.1937, ebd.).

So kam es, daß die nördliche Gruppe bei der Ausstellungseröffnung noch in Bosse stand.

Interessant ist die Art und Weise, mit der die Unfertigkeit der an so prominentem Standort befindlichen Portalfiguren kommentiert wurde. Dabei wurden an keiner mir bekannten Stelle die wahren Gründe genannt. Stattdessen betonte ein Zeitungsartikel (1937) den "reizvollen Gegensatz, der zwischen der "stilisierte[n] Statue von Mann und Pferd" und "den unbehauenen Steinblöcken an der anderen Seite" herrsche. Der Ausstellungskatalog geht sogar so weit zu behaupten, "die zur rechten Hand stehende Figur" sei "absichtlich nicht vollendet, damit der Besucher einen Begriff davon bekommt, wie eine roh bearbeitete Plastik aussieht" (S. 184). Erst 1940 (und nicht wie Sello schreibt, 1939) ist auch sie vollendet worden. Die Jahreszahl ergibt sich aus einem Brief Edwin Scharffs an Augustinus Winkelmann vom 9.12.1939 (NWHSTAD, Az.: RWN 246, Bd. 47, Bl. 46), in dem es heißt: "Auch die Rossebändiger Gruppe wird bis dahin [= bis zum Sommer, d. V.] fertig / da hab ich dann auch noch ein kleines Resthonorar zu bekommen".

Bereits wenige Wochen nach der Ausstellungseröffnung kam es zum Streit um die Mehrkosten für die Skulpturen und auch um die Zahlung der dritten Rate des Künstlerhonorars an Scharff, der für einen Teil der hohen Kosten verantwortlich gemacht wurde (Protokoll, STAD, Az.: XVIII 1765). Die Honorar-Rate sollte erst, neben anderen Kosten, nach Vollendung der zweiten Figur ausbezahlt werden (ebd.). Als die Zahlung Ende August immer noch nicht geleistet worden war, erhob Scharff am 1. September 1937 Klage gegen die Ausstellungsleitung bzw. gegen die Stadt Düsseldorf auf Zahlung der ausstehenden 5.000 RM (Schreiben des Rechtsamtes der Stadt Düsseldorf an die Ausstellungsleitung vom 20.9.1937, ebd.). Die Auszahlung erfolgte im Mai 1938 (NWHSTAD, Az.: XVIII 1705, zitiert nach Bushardt u. a., S. 167), nachdem Scharff seiner Professur entbunden und als "entarteter" Künstler mit Arbeitsverbot belegt worden war. Die oben zitierte Briefstelle (Scharff 1939 an Winkelmann) legt jedoch den Schluß nahe, daß zu diesem Zeitpunkt nicht die gesamte ausstehende Summe bezahlt worden ist.

Noch im September 1937 war nicht geklärt, "ob die Pferdegruppe stehen bleiben soll und insbesondere fertiggestellt werden soll oder nicht"

(Aufzeichnung von Tagungspunkten für die "nächste Sitzung des Ausstellungs-Vorstandes vom 23.9.1937, STAD, Az.: XVIII 1765). Die Frage nach dem Schicksal der Rossebändiger wurde jedoch nicht allein durch die finanziellen Probleme ausgelöst. Vielmehr begründete die Tatsache, daß zwei Fotos der Gruppe in der Ausstellung "Entartete Kunst", 1937, in München auftauchten, weitere Zweifel. Auf den Fotos war nämlich die Ausstellung im Hintergrund deutlich erkennbar (Brief von Ratsherr L. an den kommissarischen Oberbürgermeister der Stadt Düsseldorf vom 30.7.1937, ebd.). Aufgrund dieses Vorfalles wurde von nationalsozialistischer Seite gefordert, "die Schuldigen" zur Verantwortung zu ziehen (ebd.). Ein die Fotos in München kommentierender Text besagte, "daß die Stadt Düsseldorf an den Bildhauer Edwin Scharff sogar noch im Jahre 1937 Mk 120.000 zahlte" (ebd.). Die übertriebene Honorarangabe stellte neben der Diffamierung des Künstlers einen deutlichen Affront gegen die Stadt Düsseldorf dar. Dieser Vorgang verstärkte die Abneigung gegen die Kunstwerke selbst (etwa: Brief des komm. Oberbürgermeisters von Düsseldorf an den Ratsherrn L. vom 3.8.1937, ebd.). Auf Betreiben der Düsseldorfer Stadtverwaltung wurden die "zwei kleinen" Fotos "bald nach der Eröffnung" am 19. Juli 1937 aus der diffamierenden Ausstellung entfernt, nachdem sie "unter vielen anderen einige Tage aus Versehen" dort gezeigt worden waren (Schreiben des Landesleiters München-Oberbayern der Reichskammer der bildenden Künste, Ausstellungsleitung "Entartete Kunst", München, an O. W., Düsseldorf, vom 3.8.1937, ebd.). Die vorsichtige Formulierung diente sicherlich einem Bagatellisierungsversuch des brisanten Vorfalles, der immerhin zur Entlassung Peter Grundts aus seinem Amt als Akademiedirektor (Görgen 1968, S. 182, Bushardt u. a., S. 170) führte. Auf Drängen von Seiten des Stadtrates, "die Schuldigen" zur Verantwortung zu ziehen (Brief Stadtrat L. an den kommissarischen Oberbürgermeister vom 30.7.1937, ebd.), ordnete der kommissarische Oberbürgermeister L. am 3. August eine "Überprüfung an, inwieweit auch Scharff zur Verantwortung gezogen werden könne" (Bushardt u. a., S. 170, ohne Quellenangabe). Noch am gleichen Tag antwortet er jedoch dem Ratsherrn L., er habe vergeblich

versucht, den Verantwortlichen und den Schuldigen zu finden (SLAD, Az.: XVIII 1765). Der Grund für sein Scheitern lag darin begründet, daß von den Verantwortlichen viele selbst Parteimitglieder waren (Maes - Houben). Auf diese Weise blieben die Denkmäler erhalten und wurden sogar noch vollendet.

199 Abb. 194
Erster Entwurf für ein Reichs-
autobahndenkmal (Eisenhüttenmann), um
1936

Ton oder Gips, Kleinformat
nicht erhalten; überliefert durch Fotografien im
Nachlaß

Siehe Kat.-Nr. 201

200 Abb. 195
Zweiter Entwurf für ein Reichs-
autobahndenkmal (Eisenhüttenmann), um
1937

Ton oder Gips, Kleinformat
nicht erhalten; überliefert durch Fotografien im
Nachlaß

Siehe Kat.-Nr. 201

201 Abb. 196
Modell für ein Reichsautobahndenkmal
(Eisenhüttenmann), um 1937 Ton

nicht erhalten; überliefert durch Fotografien im
Nachlaß

Archivalien im Nordrhein-Westfälisches Hauptstaatsarchiv,
Düsseldorf: 2 Schreiben von Scharffs Rechtsanwalt Dr. jur.
Wiedemann, Düsseldorf, an den Reichs- und Preußischen
Minister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung, vom
27.12.1937 und vom 29.12.1937. Bestand: Regierung
Düsseldorf, Nr. 55848, Teil I, Bl. 27-29

Das erhaltene Foto des Modells für einen Eisenhüt-
tenmann (Abb. 196) zeigt den Arbeiter in

aufrechter, breitbeiniger Haltung. Zwischen seinen
Beinen ist eine eckige Stütze sichtbar, deren
Tiefenausdehnung der der Sockeloberseite
entsprechen sollte. Dies geht aus den Fotografien
der beiden Entwürfe (Kat.-Nr. 199, 200) hervor. Die
Stütze reicht vorn etwa bis oberhalb der Knöchel
des Arbeiters, und rückseitig bis in Kniehöhe. Sie
verleiht ihm nicht nur mehr Standfestigkeit,
sondern unterstützt auch optisch die statuarische
Ruhe der Darstellung. Die Figur selbst ist in reali-
stischer Weise in Arbeitsschutzkleidung mit langer
Schürze, Handschuhen und Kappe gegeben. Die
muskulösen Arme vor den Körper hinabgestreckt,
hält der Arbeiter sein Gerät in den Händen. Der
Kopf ist stolz gehoben und leicht nach links
gewandt. Das Gesicht weist ernste, entschlossene
Züge auf. Die hohen Wangenknochen und die
großen, tiefen Augenhöhlen lassen die Physiognomie
wie von Schwerarbeit gezeichnet erscheinen.
Scharff stellt also ein sowohl formal als auch
inhaltlich dem Realismus verpflichtetes Arbeiterbild
dar, das in seiner Schlichtheit und Typisierung das
Wesentliche ohne verzehrende Überzeichnung
notiert, indem es die belastende Härte der
schweren körperlichen Arbeit thematisiert. Obgleich
die Figur durch den hohen Sockel eine starke
Überhöhung und Entrücktheit erfährt, wirkt sie
doch eher unpathetisch.

Die Art der Gestaltung geht offensichtlich auf Ar-
beiterdarstellungen von Constantin Meunier, be-
sonders auf dessen *Marteleur*, 1890 (Brüssel,
Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique), zu-
rück. Während Meuniers Arbeiter jedoch in
narrativ-momenthafter Pose festgehalten ist,
unterstreicht Scharff durch die ach-
sensymmetrische Körperhaltung die denkmalhafte
Zeitlosigkeit seiner Darstellung. Wie aus Scharffs
Beschriftung auf der Negativ-Hülle der Fotografien:
"Marmorgruppe" hervorgeht, sollte das Werk in
Marmor ausgeführt werden. In beiden Punkten: dem
unpathetischen Realismus und dem Vorbild
Meuniers, wird Scharff nationalsozialistische
Erwartungen gerecht.

In diesem Zusammenhang soll ein kurzer Blick
auf die Rolle des Arbeiterdenkmals im Nationalso-
zialismus geworfen werden. Arbeiterdarstellungen,
besonders solchen in Denkmalform, wurde im
"Dritten Reich" spezielle Aufmerksamkeit gewidmet.

Sie hatten einen hohen Stellenwert im Themenkanon, neben dem Bild des Soldaten oder der kinderreichen Mutter, den die Nationalsozialisten für ihre politische Propaganda benutzten. Die Arbeit wurde als "dem Leistungsideal der nordischen Rasse eigentümlich" (Schindler 1938, S. 133) angesehen und ihre Darstellung wurde zur Untermauerung der NS-Rassenideologie mißbraucht. So hatten die nationalsozialistischen Arbeiterdarstellungen das politische Ziel, die Arbeiter zur Identifikation mit dem nationalsozialistischen Menschenbild zu führen. Um diese Aufgabe zu erfüllen, sollten sie voller "Wahrheit" sein: "Der Künstler stelle echt und unverfälscht die Schwere der Arbeit dar, aber er zeige uns auch den Menschen als den Überwinder und Meister der Arbeit" (Schindler 1938, S. 136). Das sind Forderungen denen Scharffs bei dem *Eisenhüttenmann* klar nachgekommen ist. Auch nennt Schindler als offizielle Vorbilder für nationalsozialistische Arbeiterdenkmäler die Werke von Constantin Meunier (S. 135; zur nationalsozialistischen Arbeiter-Darstellung siehe auch Merkert 1983, S. 273-283).

Für die Aufstellung der Skulptur machte Scharff zwei unterschiedliche Entwürfe, die den *Eisenhüttenmann* zum einen auf hohem, zum anderen auf niedrigem Sockel zeigen (Kat.-Nr. 199, 200). Der hohe, stelenartige Sockel verjüngt sich nach oben hin und wird durch eine zweistufige Fläche über das umliegende Terrain erhoben. Eingeritzte Fugen weisen auf die geplante gemauerte Ausführung des Sockels hin. Der zweite Entwurf (Kat.-Nr. 200) zeigt die Arbeiterfigur auf einem Sockel, dessen Höhe nur etwa ein Drittel von der der ersten Fassung (Kat.-Nr. 199) beträgt. Er steht nicht frei, sondern befindet sich an einem Hang direkt an der Autobahn, die durch ein Spielzeugauto gekennzeichnet ist. Bis auf die skizzenhafte Modellierung der Figur ist die Anlage sorgfältig ausgeführt, eine Tatsache, die darauf hinweist, daß es dem Künstler bei dieser Fassung primär auf die Gestaltung des Sockels ankam. Aus einer Zeichnung vom 30.7.1937 (Nachlaß, Erbgemeinschaft) geht hervor, daß die Höhe der Figur fünf Meter betragen sollte. Die Fotografien aller drei Entwürfe sind vom Künstler aus leichter Untersicht, also in Anlehnung an den Standpunkt des zukünftigen Betrachters, aufgenommen, wodurch die monumentale Wirkung

des Werkes noch gesteigert wird. Der *Eisenhüttenmann* war für einen Aufstellungsort an der Reichsautobahn, nördlich der Mülheimer Straßenbrücke geplant, wo er auf Fernwirkung ausgerichtet sein sollte. Der Aufstellungsort mitten im Ruhrgebiet bedingte also die Motivwahl des Denkmals, die direkt auf das Umfeld und die dort lebende Arbeiter-Bevölkerung bezogen war. Über den Titel des Werkes, seine Aufstellung und Datierung geben mehrere Zeichnungen im Nachlaß (Erbgemeinschaft) Auskunft.

Scharff hatte von der obersten Bauleitung um 1937 den Auftrag erhalten, ein Modell für eine Figur an der oben genannten Reichsautobahn anzufertigen. Bevor die zuständige Stelle in eine Prüfung darüber eintrat, "ob er die Figur machen soll", "untersagte der Herr Reichspräsident der Kammer der bildenden Künste schlechthin eine Beauftragung des Herrn Prof. Scharff" (Wiedemann, Bl. 29, siehe Archivalien). In der Zwischenzeit waren nämlich Werke von Scharff in der Ausstellung "*Entartete Kunst*" in München aufgetaucht, darunter zwei Fotos von den Düsseldorfer *Rassebändigern* (Kat.-Nr. 198), was die kunstopolitische Verfolgung Scharffs durch die Nationalsozialisten erneut und endgültig in Gang setzte. Er wurde als entarteter Künstler diffamiert und sollte noch 1937 sein Lehramt an der Düsseldorfer Kunstakademie verlieren (siehe Biographie). Der Auftrag für den *Eisenhüttenmann* wurde schließlich dem Bildhauer Josef Enseling erteilt.

202 Abb. 197,
198

Minerva und Mars, um 1937

Minerva in zwei Fassungen, *Mars* nur in Gips

202.1 Abb. 197

Minerva, um 1937

Gips, etwa lebensgroß
nicht erhalten; überliefert durch Abb. (siehe Lit.)
und Fotografien im Nachlaß

Lit.: Die Kunst 1937, Abb. S. 78

Modell für Kat.-Nr. 202.2

Mars, um 1937

Gips, etwa lebensgroß

nicht erhalten; überliefert durch Fotografien im Nachlaß

202.2**Minerva, um 1937**

Bronze, etwa lebensgroß

nicht erhalten; überliefert durch Fotografien im Nachlaß

Scharff hat beide Figuren in der Gipsfassung vor einen auf der linken Seite profilierten Sockel gestellt, der an ein antikes Architekturteil (Säule?) erinnert und sich nach vorn hin zu einer Plinthe erweitert. Diese ruht jeweils auf zwei Konsolen, die an einer glatten Wand angebracht sind. Aus dieser Art der Aufstellung läßt sich schließen, daß die Figuren ursprünglich als Architekturplastik geplant waren. Zeitgenössische Fotos (Die Kunst 1937, S. 78 und im Nachlaß) zeigen sowohl die Gips-, als auch die Bronzefassung der Minerva freistehend auf einem Sockel, der einem ägyptischen Palmen- oder Blütenkapitell ähnelt. Diese Sockelform kam auch in Zusammenhang mit anderen Plastiken (etwa Kat.-Nr. 7.3 und 139) zur Geltung.

Die Figur der *Minerva* ist mit einem langen, antikisierenden Gewand und einem Umhang bekleidet, auf dem Kopf trägt sie einen Helm, der mit einer Sphinx geschmückt ist. Sie steht mit auswärts gedrehten Beinen, das rechte leicht abgewinkelt, im Kontrapost. Die linke Hand ruht über der Scham, wo die Gewandfalten in langem, eleganten Bogen zu den Füßen hinabgleiten. Der rechte Arm ist vor dem Oberkörper angewinkelt, die rechte Hand weist im Sprechgestus nach links. Der ebenfalls nach links gewandte Kopf mit den leicht geöffneten Lippen erhöht den Eindruck des Sprechens. Vermutlich galt ihre Hinwendung dem Kriegsgott Mars, dessen Darstellung sich wohl links von ihr befinden sollte. Trotz der muskulösen Arme und der kräftigen Schultern weist die *Minerva* erotische Züge auf: Neben der Haltung der linken Hand, das dünne Gewand, das die Körperformen mehr zur Geltung bringt als sie verhüllt. Auch die spitzen Brüste und die langen, nach hinten

wehenden Haare sind deutliche Attribute ihrer Weiblichkeit. Die Plastik ist ein typisches Beispiel für den an der Klassik orientierten Stil des Künstlers in den dreißiger und vierziger Jahren. Die Betonung der Muskeln könnte als Symbol für Kraft und Stärke auch im übertragenen Sinn gemeint sein.

Der als Soldat dargestellte *Mars* steht mit geschlossenen Beinen aufrecht in leichtem Kontrapost mit ebenfalls auswärts weisenden Fußspitzen. Auch er ist, wie die *Minerva*, in antikisierender Gewandung gehalten. Diese besteht eigentlich nur aus einem um den Hals geschlungenen Schal, der rechts über den Oberkörper hinabfällt, in Taillenhöhe von einem kordelartigen Gürtel gehalten wird und die Scham überdeckt. Der Körper ist also in idealisierender, dabei züchtiger Nacktheit gezeigt. Der Oberkörper ist leicht nach rechts, wohl zu seiner Partnerin, gewandt. Der rechte Arm ist seitlich am Körper hinabgeführt, während der linke, stärker angewinkelte Arm vor die linke Hüfte gebracht ist. Die linke Hand hält einen Helm, der einem zeitgenössischen Stahlhelm gleicht, und ein Kurzschwert.

Die römische Göttin Minerva war ursprünglich die Göttin des Krieges und der Klugheit. Mit der griechischen Athena gleichgesetzt, erweiterte sich ihre Bedeutung ungemein. In der Renaissance und im Barock galt sie auch als Patronin der Künste, des Handwerks und der Wissenschaften (Lexikon der Kunst 1987, S. 320f.). Mars war der römische Gott des Ackerbaues und des Krieges und wurde schon früh mit dem griechischen Gott Ares gleichgesetzt. In Anlehnung an die homerisch-ovidische Fabel, der zufolge Ares und Athena durch ein Liebesverhältnis miteinander verbunden waren, soll auch Mars Minerva geliebt haben (Lexikon der Kunst 1987, S. 251). Aus diesem Mythos erklärt sich die erotische Wirkung der *Minerva*. Doch verkörpert das Paar sicherlich mehr als nur ein Liebespaar. Dafür sprechen die Attribute des *Mars*: Während das Schwert ein klassisches Attribut des Kriegsgottes ist, stellt der Stahlhelm einen eindeutigen Bezug zur damaligen Gegenwart her. Vermutlich handelte es sich bei der Gruppe um einen Entwurf für Bauplastiken im Rahmen eines offiziellen Auftrags. Für diese Ansicht spricht auch die antikisierende Ausgestaltung, galt den Nationalsozialisten doch die griechische Kunst als

vorbildhaft. In diesem Punkt, wie auch in der Heroik der Gestalten und dem Gegenwartsbezug folgte die Gruppe nationalsozialistischen Kunstvorstellungen. Ihr fehlt allerdings das damals gewünschte Pathos.

Da die *Minerva* 1937 in Bronze gegossen wurde (Kat.-Nr. 202.2), scheint der Auftrag zumindest halb ausgeführt worden zu sein. Vermutlich wurde er dem Künstler dann - zu dem Zeitpunkt, als er als "entartet" geächtet wurde - entzogen. Eine Parallele findet sich in der Entstehungsgeschichte der *Rassebändiger*, die auch - zunächst - unvollendet bleiben mußten. Informationen über die Umstände einer möglichen Auftragserteilung konnten nicht gefunden werden, doch mag der schriftliche Nachlaß des Künstlers darüber Aufschluß geben.

203

Abb. 199

Pastorale (Liebespaar, Mann und Frau),
1921-1939

Marmor, 144 x 92 x 130 cm

Duisburg, Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Inv.-Nr. 1123/1225 (1964), 1964 Ankauf aus dem Nachlaß mit Hilfe des Landes Nordrhein-Westfalen

Risse und Ausräuche an den Sockelkanten, besonders an der linken Seite. Eine ca. 30 cm lange Bruchstelle an der linken unteren Ecke mit Beton ausgebessert. Am Rücken der männlichen Figur: ein Loch und fünf restaurierte Stellen. 1973 wurde der Kopf des Mannes gewaltsam abgeschlagen und an verschiedenen Stellen (etwa an Nase und Ohren) beschädigt und anschließend restauriert.

Ausst.: Hamburg 1956, Kat.-Nr. 42

Lit.: Poley 1954, S. 76; Sello 1956, S. 166, Abb. S. 79; Vollmer 1968, S. 174; Kat.-Slg. Duisburg 1964, S. 25, Abb. 55; Lexikon der Kunst 1977, S. 334, Kat.-Slg. Duisburg 1978, S. 143 mit Abb.; Kat.-Slg. Duisburg 1981, S. 353, Abb. S. 304; Kat.-Slg. Duisburg 1985, Bl. 40

Dargestellt ist ein Liebespaar, das auf einem eckigen, grob behauenen Sockel sitzt. Dieser bildet nach vorn hin eine Stufe, und seine Form und Ausdehnung geben Aufschluß über die Länge und Breite des Marmorblocks, aus dem die Gruppe herausgeschlagen wurde. Links sehen wir einen muskulösen Mann, rechts seine kleine, ebenfalls kräftige Partnerin. Während die Beine des Mannes so

gekreuzt sind, daß der rechte Unterschenkel vor dem linken ruht, ist das angewinkelte rechte Bein der Frau in diagonalen Richtung nach unten links über das linke geschlagen und setzt mit der Fußspitze seitlich auf dem Sockel auf. Dabei liegt das rechte Knie auf dem linken des Partners. Die Oberkörper des Paares sind einander zugewandt, wobei der linke Arm des Mannes direkt hinter dem Rücken der Frau senkrecht hinabgeführt ist und sich seine nach links gedrehte Hand auf dem Sockel aufstützt. So bilden Rücken und linker Arm der männlichen Figur eine Fläche, die die Gruppe nach hinten hin abschließt. In nahezu gleichem, sich gegenläufig ergänzendem Winkel sind der rechte Arm des Mannes und der linke Arm der Frau zum Partner geführt. Somit formen die genannten Oberarme einen rechten Winkel, der den von dem linken Bein der männlichen und dem rechten der weiblichen Figur gebildeten Winkel optisch ergänzt. Dabei wird sein rechter Unterarm von ihrem linken verdeckt. Ihre linke Hand ruht in halb zärtlicher, halb abweisender Haltung mitten auf seiner Brust.

Insgesamt weist der Aufbau ein verschachteltes Winkelspiel von nahezu parallel oder gegenläufig angeordneten Gliedmaßen auf, das das Paar als eine Einheit erscheinen läßt. Dieser Eindruck wird jedoch durch die Haltung der Köpfe wieder aufgehoben, denn das Haupt des Mannes ist im Sinne der Körperachse geradeaus gerichtet, also nicht auf seine Partnerin bezogen während sie ihren leicht gesenkten Kopf von ihm abwendet und so die in der Geste ihrer linken Hand bereits angedeutete Abkehr verdeutlicht. Das Haar der männlichen Figur ist in für Scharffs Skulpturen und Plastiken typischer Weise nur mehr angedeutet. Dagegen wird das Gesicht der Frau von fast schulterlanger, gewellter Frisur umrahmt. Die zart angelegten Gesichter beider Figuren blicken ernst und still. Bei genauerer Betrachtung vermag man die Züge des Künstlers und seiner Ehefrau zu erkennen, doch haben sie durch die starke Stilisierung eine gewisse Verallgemeinerung erfahren. Diese Allgemeingültigkeit der Aussage drückt sich auch in den vom Künstler selbst gewählten Titeln aus. Dabei ist die Benennung *Mann und Frau* besonders neutral gehalten. Sie befindet sich, geschrieben von der Hand des Künstlers, auf der Rückseite eines Fotos (im Nachlaß, Er-

bengemeinschaft Scharff), das das Werk während seiner Entstehung im Atelier zeigt.

In Einklang mit dem stilisierten Aufbau der Gruppe steht auch die Körper- und Oberflächenbehandlung der Figuren. Obgleich Scharff in diesem Werk besonderen Wert auf die Darstellung der Muskeln bei Mann und Frau legt, weist die Oberfläche insgesamt eine weich fließende Prägung auf, die die Körper und Glieder gleichermaßen überzieht und sogar die beiden Figuren miteinander zu verschmelzen scheint. Die verbindende Eigenschaft der Oberflächenbehandlung betont noch einmal die bereits genannte Einheit des Paares, die schließlich in dem Titel *Pastorale* ihren Ausdruck fand.

Als Inspiration zu dieser Komposition hat dem Künstler Auguste Rodins Marmorskulptur *Der Kuss* (1886, Paris, Musée Rodin) gedient. Haltung und Aussage der Darstellung sind zwar eine grundlegend andere als bei Scharff, doch lassen sich Gemeinsamkeiten nicht nur in der Anordnung der Figuren auf dem Sockel finden, sondern auch in der Betonung der zart modellierten Körperformen, auf deren uneben fließender Oberfläche sich ein Spiel von Licht und Schatten entfalten kann. Rodins Werk blieb für Scharff jedoch nur eine Anregung, verwandelte er doch die Bewegung und unmittelbare Leidenschaft der bei Rodin gezeigten jungen Liebe in eine einen Zustand beschreibende, in sich ruhende Darstellung eines reifen Paares.

1921 begann Scharff mit den ersten Vorzeichnungen für ein Liebespaar, das dem *Kuss* von Rodin sehr nahe stand, zeigte es doch ein Paar, das sich in ebenso leidenschaftlicher Umarmung küßt. Noch im selben Jahr wandte sich der Künstler von diesem Thema ab und modellierte eine Terrakotta-Skizze (Kat.-Nr. 68), deren Figuren bereits grundsätzlich die Haltung der Endfassung aufweisen, wobei die Plastik jedoch schmaler, die Figuren langgestreckter erscheinen. Im zweiten Entwurf (Kat.-Nr. 69) sind bereits das Sitzmotiv und das Volumen der Plastik gefunden, doch scheint der Oberkörper der Frau stärker nach links geneigt zu sein. Die Formensprache zeigt noch teilweise stereometrische Stilisierungen, auf die Scharff schon in den die Gruppe weiterentwickelnden Entwürfen (Kat.-Nr. 144, 145, 158, 159) verzichtet hat.

1922 entstand neben dem dritten erhaltenen Entwurf zur *Pastorale* (Kat.-Nr. 144), der die Gruppe blockhaft-summarisch zu einer Einheit zusammenschließt, eine sitzende Liebespaar-Gruppe (Kat.-Nr. 75, siehe dortigen Text). Sie stellt eine freier abstrahierende Lösung dar, die Scharff jedoch nicht weiter verfolgte. Dennoch gehört das Paar in den Umkreis der Entwürfe zur *Pastorale*.

Das sich küssende *Liebespaar* aus dem Jahre 1924 (Kat.-Nr. 100, siehe dortigen Text) verdeutlicht die erneute Auseinandersetzung des Künstlers mit Rodins Gruppe *Der Kuss*.

Doch erst fünf Jahre später, 1929, vollendete Scharff das großformatige Modell für die *Pastorale* (Kat.-Nr. 145). Obgleich es im großen und ganzen mit der Marmorfassung übereinstimmt, lassen sich folgende Unterschiede aufzeigen: Die Körperformen weisen trotz der unruhigen, Weißspuren imitierenden Oberfläche eine stärkere Stilisierung auf. Die Muskelpartien sind zu geschlosseneren Flächen zusammengezogen. Die Hälse sind länger, die Köpfe im Verhältnis etwas kleiner, doch sind die Gesichtszüge ähnlich akzentuiert wie in der Endfassung. Auch hier hat man den Eindruck, es könne sich um ein Porträt des Künstlers und seiner Ehefrau handeln. Gleichzeitig sind die Gesichter ebenfalls so allgemein gehalten, daß sie diese einseitige Interpretation sprengen würden. Unterschiede in Details lassen sich etwa in der Haltung des rechten Fußes der Frau finden, dessen Spitze nicht auf dem Sockel aufsetzt, sondern diesen überragt. Auch ist in dieser Fassung der Sockel an der Vorderseite nicht so tief ausgegraben wie in der Steinfassung. Beide Unterschiede mögen in den Bearbeitungsbedingungen, die die Härte des Materials dem Künstler entgegengesetzte begründet liegen.

1930 folgten noch zwei weitere plastische Skizzen (Kat.-Nr. 158, 159), in denen sich der Künstler hauptsächlich mit der Gestaltung des Sitzes und der die Beine umgebenden Zone auseinandersetzte. Der Entwurf (Kat.-Nr. 158) weist einen schmaleren, die Gesäßbreite der Figuren nicht überschreitenden Sitz auf, aus dessen hinteren rechten Eckflächen wie in der Marmorfassung ein Winkel herausgeschnitten ist. Der Sockelbereich ist so weit verkleinert, daß die Füße beider Figuren nur auf einer sie knapp umschreibenden, halbkreisförmigen Plinthe stehen. Auf diese Weise folgt der Umriss

auch in der unteren Hälfte dem Verlauf der Beinkonturen, was die Gruppe insgesamt bewegter erscheinen läßt. Der Bozzetto (Kat.-Nr. 159) unterscheidet sich von Kat.-Nr. 158 dadurch, daß der Sockel an den Seiten und vorn mit einem faltenreichen Tuch drapiert ist. Die Drapierung verbreitert nicht nur die Sockelzone, sie vermittelt auch den Eindruck von situationshafter Lebendigkeit. Gleichzeitig wirkt die Schmuckform wie eine Hoheitsformel. Doch hat Scharff diese Idee nicht weiter verfolgt. Beide Entwürfe (Kat.-Nr. 158, 159) verdeutlichen, wie intensiv sich Scharff mit der Formulierung des Sockelbereiches der Skulptur auseinandergesetzt. In welcher Reihenfolge die Bozzetti entstanden sind, ist jedoch nicht mehr rekonstruierbar.

Zu welchem Zeitpunkt Scharff mit der direkten Arbeit an der Skulptur begann, ist nicht überliefert. Doch ist bekannt, daß er, nachdem er 1937 Arbeitsverbot von den Nationalsozialisten erhalten hatte und 1938 aus dem Lehramt an der Kunstakademie in Düsseldorf entlassen worden war, bis 1939 heimlich an der Vervollendung des Werkes arbeitete. Am 17. August 1943 wurde es dann zusammen mit der marmornen *Parze* (Kat.-Nr. 106) in den Keller des Kunstmuseums Düsseldorf gebracht, wo es versteckt den Zweiten Weltkrieg überdauerte. Den Transport hat Scharff in einer Zeichnung dokumentiert (Abb in Kat.-Slg. Duisburg 1985, Bl. 40). Sie zeigt nicht nur die beiden Skulpturen auf einem Wagen, sondern trägt auch die den Vorgang erklärende Bildunterschrift: "Transport der Parze / und der Pastorale / am 17 August 1943 / nach dem Museumskeller in Düsseldorf".

Intensiv hat sich der Künstler auch mit der Art der Aufstellung der Gruppe beschäftigt. In diesem Zusammenhang entstanden eine Reihe gezeichneter und plastischer Entwürfe für die Placierung der *Pastorale* auf einem mehr oder weniger hohen Sockel. So wurde der Entwurf (Kat.-Nr. 159) auf dem um 1933 entstandenen Gipssockel (Kat.-Nr. 172) fotografiert, der an der linken und rechten Seite mit den Reliefdarstellungen *Mutter mit Kind* und *Mann, an ein Pferd gelehnt*, geschmückt ist. Dieser Sockel wurde von Scharff jedoch nicht nur für die *Pastorale* benutzt, denn eine wohl 1948 aufgenommene Fotografie zeigt die Plastik *Sitzende*

Frau (Helene Büscher) (Kat.-Nr. 32.3.a) ebenfalls auf diesem Sockel.

Um 1934 entstand ein verhältnismäßig niedriger Sockelentwurf (Kat.-Nr. 204) mit unregelmäßig gestufter Vorder- und Rückseite. Daß es sich dabei um einen um 1934 entstandenen Entwurf für den Sockel der *Pastorale* handelt, geht zum einen aus der Umrißlinie auf der Oberseite des Sockels, zum anderen aus einer im Nachlaß des Künstlers befindlichen Zeichnung *Entwurf für Pastorale nach links* (Nachlaß-Inv.-Nr. 1599) hervor, die die Gruppe auf einem ebenso geformten Sockel darstellt. Aus der Datierung der Zeichnung "1934" läßt sich auch die Entstehungszeit des Sockelentwurfs schließen.

Zwei Fotografien, die Edwin Scharff 1938 in seinem Düsseldorfer Atelier aufnahm, zeigen den Bozzetto (Kat.-Nr. 159) auf einem hohen, postamentartigen Sockelaufbau, bestehend aus einem Würfel, der etwas breiter ist als die weiteste Breitenausdehnung der Gruppe, und zwei Plinthen. Der Würfel steht auf einer viel kleineren Platte mit ebenfalls quadratischem Grundriß, wodurch dessen geschlossene Schwere optisch gemindert wird. Auf dem Würfel liegt ein relativ flacher, in der Tiefenausdehnung schmalerer, den Würfel aber seitlich überragender Quader, auf den die Plastik so gestellt ist, daß die Füße des Paares die Vorderseite des Würfels überragen. Die Konstruktion verleiht dem Liebespaar zum einen (auch inhaltliche) Erhöhung und scheinbare Schwereelosigkeit, zum anderen wird es auch optisch durch die Größe des Würfels von unten gestützt. Die massive, geschlossene Schlichtheit des Sockelaufbaus läßt die Gruppe, in Kontrast zu der belebend wirkenden Drapierung, bewegt erscheinen.

Um 1939 schuf der Bildhauer den Sockelentwurf für die *Pastorale*, den er auch auszuführen gedachte (Kat.-Nr. 204). Dieser bestand aus einer Art längsrechteckigen Quader, dessen Unterseite nach vorn hin sanft abgerundet war. Wie aus der Abbildung bei Sello (S. 80) zu ersehen, lag er auf zwei Querbalken, von denen der vordere höher war als der hintere. Eine ähnliche Stützkonstruktion ist im Nachlaß erhalten (Kat.-Nr. 204.II); deren Querbalken sind jedoch von gleicher Höhe, wobei auf dem vorderen eine Stütze von der Breite des Sockels angebracht ist. Beide Seiten des Sockels

sind mit Reliefs geschmückt, die sich auf das *Pastorale*-Thema beziehen. Die linke Seite zeigt drei Kühe, die nach rechts, also zur Vorderseite des Sockels hin, ausgerichtet sind. Auf der rechten Seite sind entsprechend drei Schafe in Seitenansicht nach links gegeben. Beide Darstellungen sind als zartes Flachrelief modelliert. Die eigenwillige Form des Sockels beruht auf der des Marmorblocks, den der Künstler für die Ausführung des Sockels bestimmt hatte (s. u.). Die Gruppe sollte aber nicht direkt auf dem Sockel aufsetzen. Auf seiner Oberseite erhebt sich deshalb eine flache, schmale, etwa rechteckige Plinthe, die als Bindeglied zwischen Sockel und Skulptur fungieren sollte.

Um 1941 entstand das im Zweiten Weltkrieg zerstörte Relief *Kühe* (Kat.-Nr. 213), das vermutlich im Maßstab 1:1 als Werkmodell für das linke Seitenrelief des Marmorsockels gedacht war. Die Form und Größe des Marmorblocks gehen aus einer Bleistiftzeichnung desselben Titels, die Scharff am 11. Dezember 1946 auf einem Briefumschlag notierte, hervor. Sie nennt die Maße 210 x 110 x 96 cm (Nachlaß, Erbgemeinschaft Scharff). Der Block war also zu diesem Zeitpunkt (wohl wegen der Kriegswirren) noch nicht bearbeitet. Den unbearbeiteten Stein verkaufte Scharff später an Ewald Mataré (nach freundlicher Angabe von Frau Hirschfeld-Scharff, Zürich).

204
Sockelentwurf für die *Pastorale* mit den Seitenreliefs *Drei Kühe* und *Drei Schafe*, um 1939

Gips
Erbgemeinschaft Scharff

Lit.: Sello 1966, Abb. S. 80

204.I
Reliefblock, um 1939

13 x 12,7 x 27,7 cm

bez. an der Unterseite: Nachlaß-Nr. G 8

In der Mitte der Oberseite Schraubloch von 2,1 cm Durchmesser.

Siehe Text zu Kat.-Nr. 203

204.II
Stützkonstruktion, um 1939
8 x 30,1 x 29,7 cm

Siehe Text zu Kat.-Nr. 203

205
Kruzifix auf würfelförmigem Sockel, um 1939

205.a
Kruzifix auf würfelförmigem Sockel, um 1939

Gips, Sockel getönt

Kruzifix: 38 x 26,2 cm

bez. rücks. am Kreuzesstamm: Monogr. ES

In dieser Kombination nicht erhalten; überliefert durch Fotografien im Nachlaß

205.b
Kruzifix, um 1939

Gips

Werkmodell für Kat.-Nr. 206.I, identisch mit dem *Kruzifix* (Kat.-Nr. 222), siehe dortigen Text

206
202
Abb. 201,
Kruzifix mit zwölf Leuchtern, um 1939/40

Bronze
Berlin-Karlshorst, St. Marien
Lit.: Hoff 1940, S. 20, Abb. 23

206.I
Kruzifix, um 1939/40

37,5 x 25,7 x 15,5 cm

bez. rücks. u. am Kreuzesstamm: Monogr. ES

Kreuz mit dem Sockel verschraubt.

206.II
Leuchter, um 1939/40

6,5 (mit Dorn: 14) x 13,2 x 15,5 cm

Einige Schrammen durch häufigen Gebrauch.

Das Altarkreuz und die Leuchter weisen die gleichen altarähnlichen Sockel mit fast quadratischer

Oberseite auf, deren Seitenflächen halb so hoch wie breit sind. Sie sind an allen Seiten mit einer stilisierten Draperie geschmückt, die formal den Faltenverlauf des Lendentuches Christi aufgreift, und stehen auf vier Eckfüßen, ähnlich denen des etwa zwanzig Jahre zuvor entstandenen Werkes *Herd auf Lese* (Kat.-Nr. 49). Bei den zwölf Leuchtern, die die zwölf Apostel symbolisieren, ist jeweils in der Mitte des Sockels eine runde Kerzenhalterung mit Dorn aufgesetzt.

Am Kreuz erkennt man in aufrechter Haltung den siegreiche Christus, wobei sowohl Aussage dieses Typus' als auch die stilisierte, symmetrisch starre Körperhaltung auf romanische Kruzifixe verweist. Die Beine sind parallel hinabgestreckt, die Füße mit je einem Nagel ans Kreuz geschlagen. Das Lendentuch ist in reichem Faltenwurf um die Hüften des Gekreuzigten geschlungen; es umfaßt sie in asymmetrisch aber kompositorisch gleichgewichtigen, gestaffelten Parallelfalten und fällt seitlich und hinten in Bündeln hinab. Die waagrecht ausgestreckten Arme folgen dem Verlauf des Kreuzquerbalkens. Das Haupt, umfassen von langem Haar und Bart, wird von einem scheibenförmigen Nimbus hinterfangen. In den stilisierten Gesichtszügen spiegelt sich zwar, bedingt durch die Tiefe der Augenhöhlen und die hohlen Wangen, Jesu Leiden wider, gleichzeitig verweisen die erhobene Kopfhaltung, die entschlossene Ruhe der Gesichtszüge und die kraftvolle Anspannung des Körpers auf seinen Sieg über den Tod. Auf diese Aussage ist die gesamte Arbeit ausgerichtet. Deshalb scheint Christus, gleichsam den Tod hinter sich lassend, vor dem Kreuz zu schweben. Zudem überragt er es mit Körper und Nimbus und verleiht ihm eine eher untergeordnete Rolle. So erhält das Werk, trotz des kleinen Formats, Monumentalität, die durch die an Rodin erinnernde Oberflächenbehandlung des Corpus' in ihrem Ausdruck gesteigert wird.

Ogleich es sich bei der Arbeit um ein Auftragswerk handelt, drückt es deutlich das religiöse Anliegen des Künstler aus, das ihm damals besonders am Herzen lag: Christus als den siegreichen Retter, der den Gläubigen Kraft und Zuversicht schenkt, vor Augen zu führen. Betrachtet man das Kruzifix vor dem Hintergrund sowohl der allgemeinen politischen Lage als auch

der und von Not und Verfolgung gekennzeichneten Situation des Künstlers, so läßt sich die religiöse Botschaft durchaus auch als politische Aussage verstehen. In dieser für Scharff außerordentlich schweren Zeit wandte er sich intensiv dem christlichen Glauben zu und fand Halt in der katholischen Religion und Kirche (siehe Biographie), was nicht nur in seinem plastischen, sondern besonders auch in seinem zeichnerischen Oeuvre einen Niederschlag fand.

Das *Kruzifix* gehört zu einer Reihe von kirchlichen Aufträgen (siehe Kat.-Nr. 212, 219, 221), die ihm auch das materielle Überleben während der Zeit der Verfemung ermöglichte. Erstaunlich ist in diesem Zusammenhang, daß das Kruzifix trotz Verfolgung und Arbeitsverbot des Künstlers 1940 hat publiziert werden können. Die Veröffentlichung war aber wohl nur möglich, da sie im Rahmen einer christlichen Publikation erfolgte. Im Nachlaß erhaltene Fotos zeigen das Werkmodell für das Bronzekreuz (Kat.-Nr. 205.a) auf einem großen würfelförmigen Sockel; eine Aufstellungsart, die Scharff jedoch zugunsten einer feierlicheren Gestaltung wieder verwarf. Das Kruzifix erfuhr in dem *Kruzifix mit Evangelistensymbolen* (Kat.-Nr. 207) eine Weiterentwicklung, die wiederum eine Vorstufe zu dem in Bronze ausgeführten Kruzifix (Kat.-Nr. 222.2) bildete.

207

Abb. 203

Kruzifix mit Evangelistensymbolen (erste Fassung), um 1940/41

Gips, 39,3 x 28,2 x 11 cm

bez. rücks. u. am Kreuzesstamm: Monogr. ES; an der Unterseite: Nachlaß-Nr. G 76 mit Nachlaßstempel

Erbengemeinschaft Scharff

Kruzifix und Sockel sind getrennt gegossen und dann zusammengefügt worden; die Naht ist rundherum gerissen.

Die Plastik wurde aus dem Kruzifix (Kat.-Nr. 205.b) gebildet, das auf einem neuen Sockel präsentiert wird. Dieser besteht aus einem Würfel auf einer Plinthe mit kleinerem quadratischen Grundriß und ist mit übereck gesetzten geflügelten Brustbildern der vier Evangelisten-Symbole geschmückt: vorn links und rechts Stier und Engel, rückseitig links und rechts Adler und Löwe.

Die Zuordnung der Symbole (genannt in der Offenbarung des Johannes 4,7) geht auf Hieronymus und Gregor von Tours zurück. So steht der Engel für Mathäus, da er in seinem Evangelium besonders auf das Menschsein Christi einging, und der Stier (oder das Kalb) für Lukas, der am intensivsten über Christi Opfertod berichtete. Der Löwe wird Markus zugewiesen, da er die Todesüberwindung und Auferstehung betonte und der Adler symbolisiert Johannes, der von der Auferstehung und der Göttlichkeit Christi schrieb (Jacobus de Voragine, in: *Legenda aurea*, Kapitel: *Von Sanct Lukas dem Evangelisten*, auf dem die folgende Darstellung basiert). Gleichzeitig werden die Symbole auch für Christus eingesetzt: "Er war ein Mensch von der Jungfrau geboren; ein Kälblein in seinem Leiden; ein Löwe in seiner Auferstehung; ein Adler in seiner Auffahrt" (Jacobus de Voragine, S. 797) und charakterisieren so seine vier Hauptmerkmale. Diese Deutung läßt sich ebenfalls auf Scharffs Plastik übertragen. Auch das Motiv des Würfels geht inhaltlich auf Jacobus zurück, nennt er doch das Bild des "viereckigen Holzes", auf dessen "jeglicher Seite" eines der Symbole angeordnet war (ebd.). Die Idee, die Symbole übereck anzuordnen, ist wohl durch die Kenntnis romanischer Kapitelle bedingt und angeregt worden.

Der Sockel wurde über dieses Werk hinaus auch für die Kreuzesdarstellung (Kat.-Nr. 222.1) verwendet. Da das Kruzifix in Kombination mit diesem Sockel erhalten ist, bildet es eine Weiterentwicklung des Berliner Kreuzes (Kat.-Nr. 206) und eine Vorstufe zu den Kreuzigungen (Kat.-Nr. 222.1, 2). Betrachtet man die vier Kreuzigungsdarstellungen (Kat.-Nr. 206, 207, 222.1, 2) im Zusammenhang, so läßt sich die Entwicklung des einen Kreuzes aus dem anderen klar erkennen.

208

Taube, um 1940

Gips, 19 x 12,5 x 24,5 cm

bez. an der Unterseite: Nachlaß-Nr. G 45 mit Nachlaßstempel

Erbengemeinschaft Scharff

An mehreren Stellen leichte Ausbrüche und Abspalterungen.

Die stilisierte Taube sitzt auf einer rechteckigen Plinthe, die hinten von dem geteilten Schwanz überdeckt wird. Das Tier wird von einer glatten, hautartigen Oberfläche überzogen, lediglich die Flügelfenden und der Schwanz weisen stilisierte Federn auf. Zeichnungen im Nachlaß zeigen ein Tabernakel, das von vier solchen Tauben getragen wird. Es handelt sich bei diesem Gips also um ein Modell für die tabernakeltragenden Vögel. Das Tabernakel sollte in Zusammenhang mit dem *Kruzifix mit zwölf Leuchtern* (Kat.-Nr. 206) entstehen, ist aber nicht zur Ausführung gelangt.

Abb. 204

209

Schreitender Jüngling (Torso eines schreitenden Jünglings), 1940

Abb. 205

zwei Fassungen

209.1

Schreitender Jüngling (Torso eines schreitenden Jünglings), 1940

Gips mit Schellacküberzug, 26,4 x 5,8 x 8,8 cm

bez. rücks. am Sockel: Monogr. ES / 1940

Erbengemeinschaft Scharff

Kriegsbedingte Beschädigungen: In Kniehöhe durchgebrochen und geklebt; Oberfläche an einigen Stellen bestoßen.

Werkmodell für Kat.-Nr. 209.2, siehe dortigen Text

209.2

Schreitender Jüngling [Torso eines schreitenden Jünglings], 1940

Bronze, 26 x 5,6 x 8,4 cm

bez. rücks. am Sockel: Monogr. ES / 1940; Nachlaß-Nr. B 69

Erbengemeinschaft Scharff

In den Vertiefungen weißlich-grün oxydiert.

Ausst.: Hamburg 1956, Kat.-Nr. 43 (Torso eines schreitenden Jünglings); Karlsruhe 1956, Kat.-Nr. 18; Düsseldorf 1967, Kat.-Nr. 26; Hannover u. a. 1962/63, Kat.-Nr. 32; Winterthur 1964, Kat.-Nr. 34; Köln 1967, Kat.-Nr. 21; Neu-Ulm u. a. 1987/88, Kat.-Nr. 58, Abb. 132

Lit.: Sello 1956, S. 165, Abb. S. 33 (Schreitender Jüngling); Vollmer 1958, S. 174; Finckh 1987, S. 191; Lammert 1988, S. 18, 69 (Anm. 63), Abb. 11

Bei dieser Figur griff Scharff das von ihm bereits 1914 und 1918/19 behandelte Thema des schreitenden Jünglings (Kat.-Nr. 21, 38) wieder auf und stellte es auf neue Weise dar.

Auf einem hohen Sockel, der sich über einer rechteckigen Grundfläche erhebt, sich nach oben hin verjüngt und an der Vorderseite eine vorspringende Plinthe bildet, steht ein feingliederiger männlicher Torso in ausladender, nahezu tänzerischer Schritthaltung. Der aufgrund der Beinhaltung entstehende Eindruck einer Vorwärtsbewegung wird durch die nach vorn ausgerichtete Form des Sockels unterstützt. Der Oberkörper ist in straffer Haltung so zurückgelehnt, daß die Figur in Seitenansicht einen vom rechten Fuß bis zum Hals gespannten konkaven Bogen bildet. Die Haltung des Oberkörpers hebt das Vorwärtsdrängen der Beine auf und läßt den Akt an seinem Platz verhaftet erscheinen. Die Arme sind in Schulterhöhe, der Hals ist in halber Länge torsiert. Der Bereich zwischen den Beinen wird von einer steil aufragenden, pyramidenförmigen Stütze ausgefüllt, die beidseitig im Bogen bis zur Sockelkante hervortritt. Sockel und Stütze

unterstreichen noch die vertikale Ausrichtung der Gestalt.

Der schlanke Jünglingskörper ist aus langgestreckten, ineinanderfließenden Formen aufgebaut. Die empfindsam modellierte Oberfläche läßt Licht und Schatten als optisch formgebende Elemente zur Geltung kommen. Scharff greift dabei auf Stilelemente zurück, die er bereits um 1920 in Plastiken und Reliefs verwendet hat (siehe Kat.-Nr. 58, 62, 63). Doch verbindet er hier die Merkmale: schlanke Volumina, fließende Übergänge, lebendige Oberflächenmodellierung zu einem neuen Ganzen und steigert den Ausdruck der Figur zu dem der Vergeistigung. Es handelt sich bei dieser Plastik weder, wie Finckh (1987, S. 191) und Lammert (1988, S. 18, 69) schreiben, um "eine kleine Replik" des *Jungen Athleten*, 1913 (Kat.-Nr. 7), noch wirkt sie durch das Fehlen von Kopf und "pointierte[m] Geschlecht" "androgyn" (Finckh, ebd.). Das lediglich angedeutete Geschlechtsteil ordnet sich so dem Formenfluß des Werkes unter und ist der summarisch skizzenhaften Gestaltungswiese angepaßt. Dennoch kennzeichnet es die Figur eindeutig als Jüngling. Das Werk mag von Auguste Rodins Großplastik *Der Schreitende* (1877, Bronze, ein Guß etwa: New York, Metropolitan Museum of Art) angeregt worden sein, die jedoch im Gegensatz zu Scharffs Kleinplastik auf das Moment des Vorwärtsschreitens konzentriert ist.

210

Abb. 206

Ruhende (Ruhendes Mädchen), 1940

Relief, zwei Fassungen

210.1

Ruhende (Ruhendes Mädchen), 1940

Gips, 46 x 78 cm

bez. u. r.: 19 Monogr. ES 40

nicht erhalten; überliefert durch eine Fotografie im Nachlaß

Werkmodell für Kat.-Nr. 210.2; die Maße gehen auf eine Angabe auf der Rückseite des im Nachlaß befindlichen Fotos zurück.

210.2

Ruhende (Ruhendes Mädchen), 1940

Bronze, 45,4 x 46,5 x 6 cm

bez. u. r.: 19 Monogr. ES 40; Nachlaß-Nr. B 40

Gießer: G. Schmäke, Düsseldorf

Neu-Ulm, Edwin-Scharff-Museum, Leihgabe der
Erbengemeinschaft Scharff

Ausst.: Hamburg u. a. 1956/57, Kat.-Nr. 44 (Ruhendes
Mädchen); Karlsruhe 1956, Kat.-Nr. 19; Düsseldorf 1957,
Kat.-Nr. 27

Lit.: Sello 1956, S. 166 (Ruhende), Abb. S. 67; Vollmer 1958,
S. 174 (Ruhendes Mädchen); Kat.-Slg. Neu-Ulm 1979, Kat.-
Nr. 59 mit Abb.

Das Relief zeigt einen liegenden weiblichen Akt nach links, der in diagonaler Richtung von oben rechts nach unten links als Halbreief aus dem Reliefgrund hervortritt. Dabei unterstreicht die diagonale Lage der Figur auch deren perspektivische Ansicht. Das von der Seite gezeigte rechte Bein ist gestreckt, das linke dagegen angewinkelt, aufgestellt und gleichzeitig nach links geführt. Dabei erscheinen Unterschenkel und Fuß in leichter Auf-, der Oberschenkel jedoch in Untersicht. Die besonders plastische Ausarbeitung des linken Beines führt zu einer Kulmination des Reliefs in der Mitte des Feldes. Der Oberkörper und der am Rumpf entlanggeführte linke Arm sind ebenfalls in leichter Aufsicht gegeben. Dagegen ist der rechte Arm nicht sichtbar. Der angehobene Kopf ist im Halbprofil gezeigt.

211

Die Hirten auf dem Feld, 1940

Relief, Gips, Querformat

bez. u. r.: 19 Monogr. ES 40

im Zweiten Weltkrieg zerstört; überliefert durch
eine Fotografie im Nachlaß

Archivalie: NWHS/AD, Az.: RWN 246, Bd. 47, S. 120r

Der Titel ist einem Brief, den der Künstler am 3. Juni 1940 von Düsseldorf an Augustinus Winkelmann, Pfarrer in Marienthal, schrieb, entnommen. Dort heißt es: "Ich habe für mich viel gearbeitet, ein größeres Relief 'Die Hirten auf dem Feld' [...]" (siehe Archivalie). Die Größe des Werkes entspricht

wohl der des 1946 geschaffenen Reliefs *Hirten von Bethlehem* (Kat.-Nr. 231).

Es zeigt links im Vordergrund drei männliche Aktfiguren, zwei stehend und eine sitzend. Rechts hinter ihnen befinden sich zwei Pferde. Beide Gruppen sind in perspektivischer Staffelung nach links ausgerichtet. Der linke Hirte hält in der linken Hand seinen Stab, der die Gruppe insgesamt als Hirten kennzeichnet. Mit der rechten Hand zeigt er auf eine nicht sichtbare Erscheinung am Himmel und verweist somit auf die Verkündigung an die Hirten (Lukas 2, 9-15). Dieser Figur kommt inhaltlich eine Schlüsselrolle zu, da ohne sie die Szene nicht verständlich wäre. Der sitzende Hirte schaut wie seine Begleiter gebannt zum Himmel empor. Seine Haltung vermittelt den Eindruck, als sei er im Erschrecken vor der Himmelserscheinung auf den Sitz gesunken. Dies verleiht der Gruppe eine gewisse Dramatik, die für Scharffs Werke im allgemeinen untypisch ist, jedoch in seinen frühen Radierungen (etwa in der Mappe *Träume*, 1909) und Zeichnungen ihre erste Äußerung findet.

Rechts hinter der Hirtengruppe befinden sich zwei in Dreiviertelansicht nach links gegebene Pferde. Während das hintere Pferd den Kopf nach oben gestreckt hält und ebenfalls zum Himmel zu blicken scheint, ist das rechts vor ihm stehende Tier grasend dargestellt und verweist somit auf die Tatsache, daß sich die Szene im Freien, auf der Weide, abspielt. Im Gegensatz zu den Hirten, die als Halbreiefs ausgeführt sind, erscheinen die Pferde lediglich als Flachreliefs und treten somit optisch zurück.

Die männlichen Gestalten sind in der für den Künstler charakteristischen, idealisierten Weise als Aktfiguren gezeigt, wobei sie wie drei Darstellungen ein und derselben Figur wirken. Auf dieser Idealisierung beruht wohl auch die Tatsache, daß den Hirten anstelle von Schafen Pferde beigegeben sind, die in dem Bibeltext und der Bildtradition nicht vorkommen, wirken die "edlen" Pferde doch wie eine Hoheitsformel.

Es zeigt links im Vordergrund drei männliche Aktfiguren, zwei stehend und eine sitzend. Rechts hinter ihnen befinden sich zwei Pferde. Beide Gruppen sind in perspektivischer Staffelung nach links ausgerichtet. Der linke Hirte hält in der linken Hand seinen Stab, der die Gruppe insgesamt als Hirten kennzeichnet. Mit der rechten Hand zeigt er auf eine nicht sichtbare Erscheinung am Himmel und verweist somit auf die Verkündigung an die Hirten (Lukas 2, 9-15). Dieser Figur kommt inhaltlich eine Schlüsselrolle zu, da ohne sie die Szene nicht verständlich wäre. Der sitzende Hirte schaut wie seine Begleiter gebannt zum Himmel empor. Seine Haltung vermittelt den Eindruck, als sei er im Erschrecken vor der Himmelserscheinung auf den Sitz gesunken. Dies verleiht der Gruppe eine gewisse Dramatik, die für Scharffs Werke im allgemeinen untypisch ist, jedoch in seinen frühen Radierungen (etwa in der Mappe *Träume*, 1909) und Zeichnungen ihre erste Äußerung findet.

Rechts hinter der Hirtengruppe befinden sich zwei in Dreiviertelansicht nach links gegebene Pferde. Während das hintere Pferd den Kopf nach oben gestreckt hält und ebenfalls zum Himmel zu blicken scheint, ist das rechts vor ihm stehende Tier grasend dargestellt und verweist somit auf die Tatsache, daß sich die Szene im Freien, auf der Weide, abspielt. Im Gegensatz zu den Hirten, die als Halbreiefs ausgeführt sind, erscheinen die Pferde lediglich als Flachreliefs und treten somit optisch zurück.

Die männlichen Gestalten sind in der für den Künstler charakteristischen, idealisierten Weise als Aktfiguren gezeigt, wobei sie wie drei Darstellungen ein und derselben Figur wirken. Auf dieser Idealisierung beruht wohl auch die Tatsache, daß den Hirten anstelle von Schafen Pferde beigegeben sind, die in dem Bibeltext und der Bildtradition nicht vorkommen, wirken die "edlen" Pferde doch wie eine Hoheitsformel.

Taufstein, 1940

Diabas und Messing, 90 plus 13,5 (Deckel) x 69,6 cm (Durchmesser)

bez. r.: 19; l.: 40 / Monogr. ES
Berlin-Falckenberg, St. Konrad

Archivalien im Besitz der Erbgemeinschaft Scharff: Korrespondenz zwischen Edwin Scharff und dem Pfarrer der St. Konrad-Kirche, Heribert Podolski, Ahrensfelde, zwischen dem 19.8.1940 und dem 17.1.1941

Das Werk besteht aus drei Teilen: dem Sockel, dem Taufstein und dem Deckel. Auf dem würfelförmigen Sockel, dessen Seiten mit übereckstehenden, senkrechten Palmblättern geschmückt sind, erhebt sich über einer runden Plinthe der kesselförmige Taufstein. Seine Vorderseite zeigt die Taufe Christi: im Vordergrund der im Wasser kniende Jesus, links von ihm, im Wasser stehend, Johannes der Täufer. Die Formensprache ist streng gehalten: Beide Figuren sind direkt frontal gegeben. Die Christus-Darstellung weist, sogar im Tuch, einen achsensymmetrischen Aufbau auf. Es ist in einem die Rundung des Taufbeckens wiederholenden Schwung vor die Hüften und über die Arme nach hinten geführt. Der Johannes ist zwar leicht in den Hintergrund versetzt, doch drückt die parallele Haltung von jeweils rechtem Arm und rechter Hand die Verbindung der beiden Gestalten im Akt der Taufe aus. Die ikonographisch zur Taufe Christi gehörende Darstellung des Heiligen Geistes befindet sich in Form einer stilisierten Taube auf dem sich pyramidal zur Mitte hin erhebenden Bronzedeckel. Sie ist, ähnlich der Taube auf dem Taufstein in Marienthal (Kat.-Nr. 219), in Vorderansicht mit seitlich ausgebreiteten Flügeln gegeben und scheint über der Gruppe zu schweben. Darüberhinaus verweist sie auf das im Taufbecken befindliche Weihwasser. Die Spitze des Deckels wird von einem Kreuz bekrönt. Ein weiteres Christussymbol, die Buchstaben Alpha und Omega (siehe dazu auch Kat.-Nr. 221), die jeweils nach oben hin in einem Kreuz enden, rahmt die Taufszene seitlich ein. Die Rückseite des Taufsteins zeigt eine Darstellung des Kirchengebäudes, in der sich die Taufe befindet.

Somit vereinen die dargestellten Motive Taufstein und Deckel formal zu einem Ganzen.

Die Form des Taufsteins erinnert an romanische Taufbecken und ist auch von solchen inspiriert worden; wie dort bildet der Stein selbst das Wasserbecken (Brief E. Scharffs an H. Podolski vom 24.11.1940).

Aus der erhaltenen Korrespondenz zwischen Edwin Scharff und dem Pfarrer der Kirche, Heribert Podolski, damals noch Ahrensfelde (siehe Archivalien), geht hervor, daß der Künstler die Taufe zwischen August (Kostenvoranschlag vom 19. August 1940 mit beiliegender Skizze) und Dezember 1940 schuf (Brief Scharffs an Podolski vom 13.12.1940 und vom 17.1.1941). Der schwarz-grünliche Diabas-Stein stammt aus einem Steinbruch im Westerwald und traf im September 1940 bei Scharff ein, der ihn dann zusammen mit einem Gehilfen bearbeitete (Brief Scharffs an Podolski vom 24.10.1940). Der Deckel sollte ursprünglich in Nirossta-Stahl von einem Handwerker in Essen ausgeführt werden. Da dieses Material 1940, während des Zweiten Weltkrieges, jedoch nicht verarbeitet werden durfte, und der Handwerker wegen Krankheit von dem Auftrag zurücktrat, wurde der Deckel in schwerem Messing nach Scharffs Entwurf in Köln angefertigt (Brief Scharffs an Podolski vom 24.11.1940).

213 Abb. 210 Kühe, um 1941

Relief, Gips

Im Zweiten Weltkrieg im Atelier des Künstlers in Düsseldorf zerstört (nach freundlicher Angabe von Frau Tetta Hirschfeld-Scharff, Zürich)

Entwurf zu einem Sockelrelief für die Marmorgruppe *Pastorale* (siehe Text zu Kat.-Nr. 203)

214

Modell für *Sitzende Frau*, um 1941

Relief, Gips, 28,6 x 19 cm
Erbengemeinschaft Scharff

Modell für Kat.-Nr. 215 (siehe dortigen Text)

215

Abb. 209

Sitzende Frau, 1941

Relief, Bronze, 27,5 x 18,5 x 2 cm
bez. u. r.: Monogr. ES 1941; mit Nachlaß-Nr. B 55
Gießer: G. Schmäche, Düsseldorf
Neu-Ulm, Edwin-Scharff-Museum, Dauerleihgabe
der Erbengemeinschaft Scharff, seit 1991 Zürich,
Erbengemeinschaft Scharff

In den Vertiefungen hell oxydiert.

Ausst.: Karlsruhe 1956, Kat.-Nr. 20; Düsseldorf 1957, Kat.-Nr. 28

Lit.: Kat.-Slg. Neu-Ulm 1979, Kat.-Nr. 58 mit Abb.; Jörgens-Lendrum 1991, S. 88, 97, Anm. 10

Innerhalb der Relieffläche leicht nach oben versetzt, befindet sich ein schlanker weiblicher Akt im Profil nach rechts. Die sitzende Gestalt erhebt sich als Flachrelief aus dem schwach modellierten Grund. Dieser vermittelt, wie auch der anderer Werke (siehe Kat.-Nr. 55, 84, 247), keinen räumlichen Hinweis. In der für Scharff typischen, malerischen Weise sind die Körperformen zart modelliert. Wie schon bei früheren Reliefs (Kat.-Nr. 12, 19, 55, 63) weist auch dieses unregelmäßig geschwungene Kanten und gerundete Ecken auf.

Das Relief wurde in einem Gipsmodell vorbereitet (Kat.-Nr. 214), das insgesamt skizzenhafter modelliert ist. Folgende Unterschiede lassen sich aufzeigen: Der Reliefgrund ist im unteren Bereich unruhiger, Haar und Tuchfalten sind mit Ritzungen markiert. Der rechte Oberarm und der rechte Unterschenkel erscheinen im Verhältnis etwas kleiner als in der Endfassung.

216
Taube, um 1941

Relief, Gips, grau getönt, 35 x 30 x 5,7 cm
Hamminkeln, Pfarrgemeinde Marienthal

Oben Mitte Loch zum Aufhängen; Bestoßungen an der Oberfläche, besonders am unteren Rand; Ausbrüche an der unteren linken Ecke und rechts am unteren Rand, die jedoch vor der Gräutönung entstanden sind.

Modell für ein Relief am *Taufstein* der Marienthaler Kirche (Kat.-Nr. 219), siehe dortigen Text

217
Auge Gottes, um 1941

Relief, Gips, grau getönt, 23 x 30,6 x 4,5 cm
bez. rücks. o. l. auf Papierschild: J 23
Hamminkeln, Pfarrgemeinde Marienthal

Oben Mitte Loch zum Aufhängen; Bestoßungen an der Oberfläche; Ausbrüche am unteren Rand, die jedoch vor der Gräutönung entstanden sind.

Modell für ein Relief am *Taufstein* der Marienthaler Kirche (Kat.-Nr. 219), siehe dortigen Text

218
Fisch, um 1941

Gips, grau getönt, 21 x 41,5 x 6 cm
Hamminkeln, Pfarrgemeinde Marienthal

Oben Mitte Loch zum Aufhängen; Bestoßungen an der Oberfläche; Ausbrüche an den Reliefändern und an der oberen Flosse des Fisches, die jedoch vor der Gräutönung entstanden sind.

Modell für ein Relief am *Taufstein* der Marienthaler Kirche (Kat.-Nr. 219), siehe dortigen Text

Abb. 211 219
Taufstein, 1941

grauer westfälischer Kalkstein, 113 x 69 cm
(Durchmesser)

nach Entwürfen von Edwin Scharff, nicht vom Künstler selbst ausgeführt

Taufschale: nicht von Scharff

Hamminkeln, Marienthal, St. Mariä Himmelfahrt

Archivalien im Nordrhein-Westfälisches Hauptstaatsarchiv, Düsseldorf: Briefe Scharffs an Winkelmann vom 10.10.1941. Az.: RWN 246. Bd. 47. Bl. 61; vom 13.11.1941. Az.: RWN 246. Bd. 47. Bl. 62; vom 20.12.1941. Az.: RWN 246. Bd. 47. Bl. 63; vom 11.1.1942. Az.: RWN 246. Bd. 47. Bl. 65; im Nachlaß Scharff, Erbgemeinschaft: Briefe Winkelmanns an Scharff vom 21.7.1941; vom 26.7.1941; vom 23.12.1941 (Karte)

Lit.: Ramackers u. a. 1954. S. 128, 153, Abb. 34, 54; Ramackers u. a. 1961. S. 146, 157, Abb. 68, 70; Dehio 1967. S. 105; Rohde 1974. S. 15, 19, Abb. S. 7; Jörgens 1981. S. 22

Der zylindrische Taufstein erhebt sich über einer zurückspringenden Plinthe. Um den oberen und unteren Rand laufen geschlossene, dreigeteilte Bänder, die sich an der Ost- und Westseite jeweils zu einem Medaillon verschlingen, ein Motiv, das in dem Schmuck des Predigtaltars (Kat.-Nr. 221) sein Pendant fand und später in dem Band der Kirchentür (Kat.-Nr. 247) in veränderter Form wieder aufgegriffen wurde. Ihre durch zwei Längsfurchen entstandene Dreiteilung symbolisiert wohl die Heilige Dreieinigkeit. Die zwei verschlungenen, unendlichen Bänder könnten auf den durch das Alte und Neue Testament geschlossenen alten und neuen Bund Gottes mit den Menschen, in den der Täufling mit der Taufe eintritt hinweisen.

In dem nach Osten weisenden Medaillon ist das Auge Gottes (siehe Kat.-Nr. 217) als Auge im Dreieck - Dreieinigkeit von Gott-Vater, Sohn und Heiligem Geist - dargestellt. Denn von Gott geht bei der Taufe der Heilige Geist aus und er ist es, dem der Täufling anvertraut wird. Das gegenüberliegende, der Gemeinde zugewandte Medaillon zeigt die den Heiligen Geist verkörpernde Taube, die über einer das Taufwasser symbolisierenden Welle schwebt. An der Nord- und Südseite erkennt man jeweils einen Fisch nach links. Beide sind nach demselben Modell (Kat.-Nr. 218) gearbeitet. Das Symbol verkörpert Christus. Seine Darstellung zwischen den Bildern Gottes und

Abb. 215.a

Abb. 212

Abb. 213

des Heiligen Geistes sowie die Tatsache, daß er jeweils der anderen Macht zugewandt ist, macht Christi Funktion als Mittler zwischen dem Getauften und Gott sichtbar. Die hier dargestellten Symbole sind also direkt auf das Sakrament der Taufe bezogen.

Die schmucklose Oberfläche des Steines weist, entsprechend der Anweisung des Künstlers, der Steinbildhauer solle "alles mit dem Meißel arbeiten - nicht schleifen!" (Brief Scharffs an Winkelmann vom 10.10.1941), eine gemeißelte Struktur auf. Die Reliefs erheben sich flächig und ohne Binnenmodellierung über dem Grund. Die stilisierten Darstellungen gehen auf geometrische Grundformen wie Kreis, Kreissegment oder Gerade zurück. Die Ausarbeitung erfolgte durch klare, meist geritzte Binnenkonturen.

Wie aus einer Karte des Pfarrers Augustinus Winkelmann, Marienthal, an Edwin Scharff vom 23. Dezember 1941 hervorgeht, stammt die in Bronze getriebene Taufschale nicht von Scharff. Winkelmann schrieb:

"Nun ist das Gefäß schon oben im Taufbrunnen: eine *wunderbare*, handgetriebene große Schale, ein wahres Meisterstück, das mit ungeheurer Mühe u. Geschicklichkeit von dem jungen Mann geschaffen wurde, obschon sein Krefelder Lehrer ihm gesagt hatte, es würde wegen der Größe kaum möglich zu machen sein".

Der Taufstein ist innen als Doppelbrunnen ausgeführt: "In dem oberen Behälter befindet sich das lichtgeweihte Wasser, das durch Weihwasser ergänzt wird, und darunter das vollendet geweihte Taufwasser" [Ramackers u. a. 1954, S. 153, dort auch genaue Darstellung der Taufwasserweihe).

Vor dem Hintergrund der starken Religiosität des Künstlers erstaunt die dekorative, kalt und seelenlos wirkende Gestaltung von Taufstein und Predigt-pult (Kat.-Nr. 221). Dieser Mangel liegt zum einen in dem Entwurf selbst und zum anderen in der Tatsache begründet, daß Scharff das Werk nicht selbst ausgeführt hat.

Taufstein und Predigt-pult stehen als formale Einheit auf gleicher Höhe am Choreingang, der Taufstein links, das Predigt-pult rechts vor dem Altar; eine Aufstellung, die auf Pfarrer Winkelmann zurückgeht. Ursprünglich waren sie "mit der Kommu-

nionsbank verbunden, so daß hier die frühchristlichen Cancelli in klarer Form wieder erstanden sind" (Ramackers u. a. 1954, S. 128, Abb. 34). Die Kommunionbänke befinden sich heute nicht mehr dort, zerstörten sie doch den Gesamteindruck des Raumes. Rohde wies darauf hin, daß der Aufstellungsort am Choreingang zu einer Zeit, da man sich auf die Bedeutung der Taufe neu besann und den Taufstein in einigen Kirchen an den Eingang des Langhauses stellte, von der Liturgiegeschichte her bedeutsam ist (S. 19). Die Modelle zu den dargestellten Symbolen: Taube, Auge Gottes und Fisch (Kat.-Nr. 216-218) sind in Marienthal erhalten.

Zur Entstehungsgeschichte

Taufstein und Predigt-pult entstanden gleichzeitig, im Auftrag des damaligen Pfarrers der Kirche, Augustinus Winkelmann, einem engagierten Förderer moderner Kirchenkunst am Niederrhein. Über die Entstehung geben einige Briefe aus der langjährigen Korrespondenz zwischen Künstler und Pfarrer Auskunft. So taucht das Projekt namentlich zum ersten Mal in dem Brief Winkelmanns an Scharff vom 21. Juli 1941 auf, in dem es heißt: "Wie ist es mit Ihren Überlegungen zu dem Taufstein und Predigt-pult? Haben Sie eine annehmbare Lösung gefunden? Die Steine sind in Borken noch nicht angekommen". Zu diesem Zeitpunkt war der Auftrag also schon erteilt, die ersten Vorgespräche waren geführt und das Material bestellt. Die Steine waren jedoch noch nicht an den Steinbildhauer, der die Arbeit ausführen sollte, und der in Borken wohnte, geliefert worden, "da keine Leute im Steinbruch" waren (Brief Winkelmanns an Scharff vom 26.7.1941), wohl aus kriegsbedingten Gründen. Zu dieser Zeit befanden sich die Steinblöcke lediglich "im ersten Rohbehau" (ebd.). Bei dem genannten Steinbruch handelte es sich um den bei Billerbeck nahe Coesfeld (ebd.).

Anfang Oktober lagen dem Steinbildhauer die gezeichneten Entwürfe im Maßstab 1:1 vor. Aufschluß darüber gibt der oben bereits genannte Brief Scharffs an Winkelmann vom 10. Oktober 1941, in dem er schrieb: "Bevor der Steinbildhauer anfängt wäre es gut wenn Sie ihm nochmals auf die Seele binden - 'genau nach der Zeichnung!!' / dazu sind die 'Pausen' da". Am 13. November 1941

kündigte Scharff dem Pfarrer sein Kommen an, "sobald die Steine soweit sind". Zu einem nicht genannten Termin reiste er nach Marienthal um die Arbeit des Bildhauers abzunehmen und gegebenenfalls letzte Korrekturen anzubringen. Spätestens am 20. Dezember 1941 war die Ausführung abgeschlossen, denn an diesem Tag fuhr er zurück nach Düsseldorf (Scharff an Winkelmann, 20.12.1941).

Auch die Reaktion der Kirchenbesucher auf den Taufstein und das Predigt-pult ist in der Korrespondenz überliefert. Wie aus der Karte Winkelmanns an Scharff vom 23.12.1941: "Die ganze Gemeinde u. auch die fremden Besucher haben sehr viel Freude an dem Ganzen. Heute hatte ich eine Führung junger Leute, die alle begeistert waren." und aus dem Brief Scharffs an den Pfarrer vom 11.1.1942: "Die größte Freude war mir aber, dass unsere Arbeit in der Kirche, Deiner Gemeinde gefallen hat. Diese Freuden der Arbeit sind doch der schönsten Lohn" hervorgehen, hat das Ensemble große Zustimmung in der Kirchengemeinde gefunden.

220 Lamm Gottes, um 1941

Relief, Gips, grau getönt, 37 x 29,2 x 5,7 cm
bez. rücks. o. l. auf einem Papierschild: J 24
Hamminkeln, Pfarrgemeinde Marienthal

Modell für das Relief am Predigt-pult der Marienthaler Kirche (Kat.-Nr. 221, siehe dortigen Text)

221 Predigt-pult, 1941

grauer westfälischer Kalkstein, 105 x 67 x 71 cm
nach Entwürfen von Edwin Scharff, nicht vom
Künstler selbst ausgeführt
Hamminkeln, Marienthal, St. Mariä Himmelfahrt

Archivalien im Nordrhein-Westfälisches Hauptstaatsarchiv, Düsseldorf: Briefe Scharffs an Winkelmann vom 10.10.1941, Az.: RWN 246, Bd. 47, Bl. 61; vom 13.11.1941, Az.: RWN 246, Bd. 47, Bl. 62; vom 20.12.1941, Az.: RWN 246, Bd. 47, Bl. 63; vom 11.1.1942, Az.: RWN 246, Bd. 47, Bl. 65; im Nachlaß Scharff, Erbgemeinschaft: Briefe Winkelmanns an Scharff vom 21.7.1941; vom 26.7.1941; vom 23.12.1941 (Karte)

Lit.: Ramackers u. a. 1964, S. 128, Abb. 1, 34, 55; Ramackers u. a. 1961, S. 146, Abb. 1, 69; Dehio 1967, S. 105; Rohde 1974, S. 19, Abb. S. 7, 9; Jörgens 1981, S. 22

Das Predigt-pult ist in Form eines Ambo gehalten. Es weist die gleiche Grundform wie der Taufstein (Kat.-Nr. 219) auf, ist jedoch, bedingt durch seine Funktion, als Halbzylinder ausgeführt. So bildet er in seiner Form wie auch in der Ausgestaltung ein Pendant zu jenem. Die so entstandene formale Einheit macht zudem den liturgischen Zusammenhang zwischen beiden sichtbar.

Die denes des Taufsteins entsprechenden, verschlungenen Schmuckbänder bilden an der Vorderseite ein Medaillon. Das darin dargestellte Lamm Gottes, dessen scheibenförmiger Nimbus dem der Taube am Taufstein entspricht, verweist auf den Opfertod Christi, der Kelch dagegen, in den sein Blut fließt, auf das Heilige Abendmahl. Insofern trifft die Betitelung in Ramackers Bildunterschrift zu Abb. 1: "*Ihr Licht ist das Lamm* (Apok. 21, 23)" nicht den vollen Symbolgehalt. Dieser geht eher auf Joh. 1, 29 zurück, wo es heißt: "Siehe, das ist das Lamm Gottes, welches der Welt Sünden trägt".

Auch die anderen, an dem Pult gezeigten Darstellungen beziehen sich auf Jesus Christus. So sind an der linken und rechten Seite des Pultes die griechischen Buchstaben Alpha und Omega, jeweils mit einem Kreuz bekrönt, sichtbar. Gemeinsam sich auch sie ein altes Christussymbol. Für die Gestaltung des Schriftzuges griff Scharff die dreiteilige Form der Bänder auf, was nicht nur zu formaler Einheit der Gesamtkomposition führt, sondern auch von inhaltlicher Bedeutung ist, steht sie doch für die Heilige Dreieinigkeit, die sich wiederum in Christus verkörpert.

Zur Aufstellung und Entstehungsgeschichte siehe Kat.-Nr. 219. Die Buchstütze ist eine nachträgliche Ergänzung und stammt nicht von Scharff. Die Abbildungen bei Ramackers zeigen das Pult noch im ursprünglichen Zustand ohne die Stütze.

Was die künstlerische Beurteilung betrifft, so gilt die des Taufsteins auch für das Predigt-pult (siehe Kat.-Nr. 219).

222

Abb. 216

Großflächig hell oxydiert; Risse zwischen den Kreuzesbalken; Sockel extra gegossen.

Kruzifix mit Evangelistensymbolen (zweite Fassung), um 1942

zwei Fassungen

222.1

Kruzifix mit Evangelistensymbolen (zweite Fassung), um 1942

222.1.a

Gips, 56,4 x 29,8 x 11,5 cm

bez. rücks. am Kreuzesstamm: Monogr. ES; an der Unterseite: Nachlaß-Nr. G 77 mit zwei Nachlaßstempeln

Erbengemeinschaft Scharff

Das Kreuz ist stark vorgeengt; senkrechte Ausbrüche oben am Kreuzesstamm entlang der vorderen rechten Kante; weitere kleine Ausbrüche an Kruzifix und Sockel.

Das Werk zeigt das Kruzifix (Kat.-Nr. 222.2) ohne den kapitellartigen Sockel.

Werkmodell für Kat.-Nr. 222.2

222.1.b

Corpus Christi vom Kruzifix mit Evangelistensymbolen, um 1942

Gips, 25 x 23 x 4,2 cm

bez. an der Unterseite: Nachlaß-Nr G 51

Erbengemeinschaft Scharff

Starke, kriegsbedingte Beschädigungen: Fast der gesamte Nimbus, die rechte Hand, der rechter Unter- und ein Stück vom rechten Oberarm sowie die Knöchel und Füße fehlen; dort Drahtgerüst sichtbar.

Modell für Kat.-Nr. 222.2, ist eventuell als Modell für Kat.-Nr. 224 isoliert worden

222.2

Kruzifix mit Evangelistensymbolen (zweite Fassung), um 1942

Bronze, 66 x 29,5 x 11,5 cm

bez. rücks. am Kreuzesstamm: Monogr. ES; Nachlaß-Nr. B 19

Gießer: G. Schmäke, Düsseldorf

Zürich, Kunsthaus, Depositem der Erbengemeinschaft Scharff

Ausst.: Hamburg u. a. 1956/57, Kat.-Nr. 62; Stuttgart, Karlsruhe 1956, Kat.-Nr. 31; München 1956, Kat.-Nr. 42; Düsseldorf 1957, Kat.-Nr. 41

Lit.: Vollmer 1958, S. 174

An einem hohen Kreuz mit langen, schmalen Balken erkennt man den gestreckten Leib des verstorbenen Christus. Dabei ist das rechte Bein über das linke gekreuzt und die Arme sind aufwärts geführt, da sich die Schultern und sogar das mit gen Himmel gehobenen Gesicht zur linken Schulter geneigte Haupt in einer Position unterhalb des Querbalkens befinden. Die Körperhaltung verbildlicht die letzten Worte Jesu vor seinem Tod: "Vater, ich befehle meinen Geist in deine Hände" (Lukas 23, 46). Der Gestalt ist ein Tuch um die Hüften geschlungen, das rechts in einem Faltenbündel und nach links hin in diagonal gestaffelten Faltschwüngen hinabfällt und wie eine den heiligen Körper würdigende Schmuckform erscheint. Von den Füßen ausgehend, verbreitert sich die Silhouette des Corpus nach oben hin. So entsteht eine Aufwärtsbewegung, die den Eindruck von Stärke, die der angespannte, muskulöse Körper vermittelt, unterstützt. Christus wird also als der mächtige Erlöser dargestellt, der sich für die Menschen geopfert hat. Die Schmalheit der Kreuzesholme sowie die sich nach unten hin verjüngende Form des Kreuzes steigern die formale Monumentalität und inhaltliche Dramatik der Szene.

Das Kreuz wirkt, als würde es, ähnlich denen aus dem Jahre 1923, an seinem Fuß von Keilen gestützt, und mündet in einen Sockel, der übereck angeordnet die vier Evangelistensymbole zeigt (siehe Kat.-Nr. 207). Dieser Sockel befindet sich seinerseits auf einem größeren, dessen Form einer Mischung aus ägyptischem Palmen- und Blütenkapitell entspricht. Er hat sicher nicht nur die Aufgabe, das Kreuz formal zu erhöhen, sondern ist auch als Hoheitsform gemeint, zudem mag auch seine sich wie knospend öffnende florale Form als Lebenssymbol gedacht sein.

Die Datierung folgt der Beschriftung einer Fotografie des Werkes (im Nachlaß). Der Erhaltungszustand läßt auf einen zeitgenössischen

Guß schließen. In dem Corpus ist bereits das *Kruzifix* für die Düsseldorfer St. Vinzenz-Kirche (Kat.-Nr. 224, siehe Kat.-Nr. 223) angelegt. Vielleicht hat Scharff den *Corpus Christi* (Kat.-Nr. 222.1.b) aus dem Gesamtzusammenhang isoliert, um aus ihm das Modell für diese Figur (Kat.-Nr. 223) zu entwickeln.

223

Abb. 217

Corpus Christi, 1942

zwei Fassungen

223.1

Corpus Christi, 1942

Gips, H. 142 cm

Erbengemeinschaft Scharff

Var stark beschädigt. 1984/5 von dem Bildhauer und ehemaligem Scharff-Schüler Manfred Sible-Wissel restauriert.

Nach diesem Modell hat Edwin Scharff den Corpus Christi für das Altarkreuz der St. Vinzenz-Kirche in Düsseldorf geschnitzt (Kat.-Nr. 224, siehe dortigen Text).

223.2

Corpus Christi, 1942/1987

Bronze, 140,5 x 119 x 23 cm

Guß 1987, Gießer: H. Schmäke, Düsseldorf

Neu-Ulm, Edwin-Scharff-Museum, Eigentum der Stadt Neu-Ulm

Das Werk wurde 1987 nach dem restaurierten Gipsmodell (Kat.-Nr. 223.1) gegossen.

Siehe Text zu Kat.-Nr. 224

224

Corpus Christi für das Altarkreuz der St. Vinzenz-Kirche, Düsseldorf, 1942/43

Eichenholz, H. Kreuz: 5,58 m;

Corpus Christi: 2,78 m

Düsseldorf, St. Vinzenz

Einige Risse im Holz

Archivalie im Nordrhein-Westfälischen Hauptstaatsarchiv. Brief von Edwin Scharff, Düsseldorf, an Augustinus Winkelmann, Marienthal, vom 24.3.1943. Az.: RWN 246, Bd. 47, Bl. 42v

Ausst.: Köln 1948, Kat.-Nr. 571

Lit.: 50 Jahre Pfarrgemeinde St. Vinzenz 1977, Abb. S. 18

Das Altarkreuz, an dem der Corpus Christi von Scharff angebracht ist, war schon vorher in der Kirche vorhanden (siehe 50 Jahre Pfarrgemeinde St. Vinzenz, Abb. S. 14). Die Figur wurde aus der des *Kruzifixes mit Evangelistensymbolen* (Kat.-Nr. 222) entwickelt. Deshalb stimmt seine Haltung mit der jener Christusfigur überein. Doch haben sich durch den weiteren Entwicklungsprozeß und durch die andersartigen Bedingungen, die das größere Format und das Material Holz an den Künstler stellten, folgende Veränderungen ergeben: Die gedrungeneren Proportionen führen zu einer stärkeren Konzentration von Form und Ausdruck. Dabei ist die Hüftpartie breiter, das die Körperformen verhüllende Lententuch reicht bis knapp über das linke Knie hinab. Der Faltenwurf ist in hochgotischer Manier üppiger und kleinteiliger, sogar die Gesäßpartie ist von Faltenkaskaden bedeckt (siehe auch *Kruzifix auf würfelförmigem Sockel*, Kat.-Nr. 205). Obgleich die Faltengebung reicher und repräsentativer geworden ist, wirkt sie streng gegliedert. Die scharfkantigen Falten entsprechen dem Charakter des benutzten Materials und der Arbeitsweise des Schnitzens. In den für Scharff ungewöhnlichen, ausgeführten Gesichtszügen drückt sich Ruhe und Ergebenheit aus. Während die Nägel an den Händen ausgeprägt sind, ist der an den Füßen nur angedeutet. Im Gegensatz dazu sind unter ihm zwei mandelförmige Blutstropfen sichtbar.

Wie aus einem Brief von Edwin Scharff, Düsseldorf, an Augustinus Winkelmann, Marienthal, vom 24.3.1943 hervorgeht, wurde die Christusfigur am 21. März 1943, dem 56. Geburtstag des Künstlers, vom Hochdechant feierlich geweiht. In dem Brief heißt es dazu: "[...] es war eine *sehr* eindrucksvolle Feier - ein sehr sehr schöner Geburtstag."

225
Johannes der Täufer, 1941/43

drei Fassungen dokumentiert

225.1
Johannes der Täufer, 1941/43

Ton, H. etwa 90 cm
nicht erhalten; überliefert durch eine Fotografie im
Nachlaß

Modell für Kat.-Nr. 225.3

225.2
Johannes der Täufer, 1941/43

Gips, H. etwa 90 cm
nicht erhalten; überliefert durch Fotografien im
Nachlaß

Werkmodell für Kat.-Nr. 225.3

Die Johannesfigur steht mit geschlossenen Beinen und auswärts weisenden Fußspitzen auf einer runden Plinthe. Der Bereich zwischen den Beinen ist bis in Wadenhöhe mit Material ausgefüllt (ähnlich der Marmorfassung der *Hockenden*, Kat.-Nr. 139). So erhält die Figur ein größeres Maß an Geschlossenheit. Sie steht in leichtem, allerdings unausgewogenem Kontrapost, wobei das linke Bein als Spielbein angewinkelt ist, und ist mit einem den Rumpf verhüllenden bekleidet, das eine regelmäßig-stilisierte, schematisch wirkende Fellstruktur aufweist. Der gebogene Saum fällt zu den Seiten und nach hinten hin ab, überdeckt dabei das rechte Knie, nicht aber das linke. Vor der Brust wölbt es sich kragenartig vor und läßt den Blick auf den eingefallen wirkenden Halsansatz frei. Die muskulösen Arme sind im stumpfen Winkel nahezu parallel nach rechts geführt. Dabei liegt die linke Hand vor der Hüfte und hält als Attribut eine Tauschale, die das Lamm Gottes mit Kreuz zeigt. Die Haltung der geöffnete rechte Hand gleicht der des Johannes in der Taufszene des Taufsteins (Kat.-Nr. 212). Dort befindet sie sich in Parallele zu der Handhaltung Christi, die dessen Empfangen des Heiligen Geistes verbildlicht. Hier ist sie als Sprechgestus, als Hinweis auf seine Verkündigung:

Abb. 222

"Siehe, das ist Gottes Lamm, welches der Welt Sünde trägt" (Joh. 1, 29) gemeint, vielleicht sollte sie aber auch den Blick des Betrachters auf eine geplante Christus-Figur lenken. Dafür spricht etwa das erhobene Haupt, das, der rechten Hand folgend, in die gleiche Richtung gewandt ist. Das alt wirkende, von einem Bart und langem, in Fransen über die Stirn fallendem Haar gerahmte Gesicht ist vollständig ausgeführt: Die geöffneten Augen liegen in tiefen Höhlen und sind, wie bei den Porträts des Künstlers, als Schlitze modelliert. Der von den Oberlidern fallende Schatten läßt die Augen dunkel und lebendig wirken. Die Augenbrauen sind bis zur Nasenwurzel hin hochgezogen, der ernste Mund scheint geschlossen zu sein. Auffällig sind die hohen Wangenknochen und die eingefallene, darunterliegende Partie. Johannes ist in höherem Lebensalter und als Mensch, der viel gelitten hat, dargestellt.

Angeregt wurde diese Interpretation von Donatello *Johannes der Täufer* (1457, Siena, Dom), denn eine 1941 entstandene Zeichnung (Erbengemeinschaft Scharff, Nachlaß-Inv.-Nr. 4611) zeigt eine Johannes-Figur, die der des Donatello sehr nahe steht. Im Unterschied zu jener und in Gemeinsamkeit mit dieser erscheint die Beinhaltung, der Saum des nicht durchlöcherten Fellgewandes und die Schale, die er statt der Schriftrolle trägt. Die rechte Hand umfaßt den Schaft eines langen Kreuzstabes, auf den Scharff, wie auf den Nimbus, in der plastischen Ausführung zugunsten größerer Schlichtheit verzichtete. Der Vergleich der drei Werke macht den Entwicklungsprozeß, der vom Vorbild zur eigenen Darstellungsform und Aussage führt, deutlich. Die Stirnfransen gehen wohl auf Donatellos *Heilige Magdalena* (1453-1455, Florenz, Dom-Museum) zurück.

Scharffs *Johannes* strahlte allerdings weder formal noch inhaltlich auch nur annähernd die den Werken Donatellos eigene Intensität aus. Die Figur wirkt eher kühl, distanziert und unausgewogen und das ausgemergelte Gesicht will nicht zu den muskulösen Gliedmaßen passen.

225.3

Johannes der Täufer, 1943

Holz

ehemals Düsseldorf, St. Vinzenz, am 5. Oktober 1957 durch eine Gasexplosion zerstört; durch keine Abbildung überliefert

Archivalien: Brief des Pfarrers der katholischen Pfarrgemeinde St. Vinzenz, Wilhelm Pijls, Düsseldorf, an Frau Tetta Hirschfeld-Scharff, vom 31.5.1957 (den einzusehen mir freundlicherweise gestattet war, Privatbesitz); Brief des Pfarrers der Gemeinde St. Vinzenz, P. J. Pütz, an die Verfasserin vom 3. Dezember 1984

Lit.: Sello 1956, S. 13; 50 Jahre Pfarrgemeinde St. Vinzenz 1977, S. 16 (dort auch Datumsangabe der Gasexplosion)

Nach Sello ist diese Figur die einzige, die von den "geplanten Sieben Nothelfern" ausgeführt wurde. Daß Scharff das Material Holz für die Ausführung der Johannes-Figur wählte, mag in der Notsituation während des Zweiten Weltkrieges begründet sein, in der es keine Bronze gab (siehe Text zur *Marienthaler Kirchentür*, Kat.-Nr. 247). Es ist jedoch wahrscheinlicher, daß die Wahl dem Wunsch entsprach, die *Sieben Nothelfer* aus dem gleichen Material herzustellen wie den *Corpus Christi* (Kat.-Nr. 224), den Scharff für das Altarkreuz der Kirche geschaffen hatte.

226

Petrus Canisius, 1943

Holz

ehemals Düsseldorf, St. Vinzenz, am 5.10.1957 durch eine Gasexplosion zerstört; durch keine Abbildung überliefert

Archivalien: zwei Briefe von Edwin Scharff an Augustinus Winkelmann, vom 8.10.1943 (NWHSLAD, RWN 246, Bd. 47, Bl. 41v) und vom 29.11.1943 (NWHSLAD, Az.: RWN 246, Bd. 47, Bl. 39); Brief des Pfarrers der katholischen Pfarrgemeinde St. Vinzenz, Wilhelm Pijls, Düsseldorf, an Frau Tetta Hirschfeld-Scharff vom 31.5.1957 (den einzusehen mir freundlicherweise gestattet war, Privatbesitz); Brief des Pfarrers der Gemeinde St. Vinzenz, F. J. Pütz, Düsseldorf, an die Verfasserin vom 3.12.1984

Neben den beiden Kruzifix-Darstellungen (Kat.-Nr. 93, 224) und der Johannes-Figur (Kat.-Nr. 225.3) ist dies die vierte Holzplastik des Künstlers. Über

das Aussehen der *Petrus Canisius*-Figur ist nichts bekannt. Wie aus seinem Brief an den Pfarrer der Marienthaler Kirche vom 8.10.1943 hervorgeht, begann Scharff mit den Vorarbeiten im Oktober 1943, als er in seinem Haus in Kampen auf Sylt weilte. Denn in dem Schreiben heißt es: "Ich habe hier viel gezeichnet, und die Skizze für die Canisius-Figur gemacht die jetzt in Düsseldorf gross ausgeführt werden soll".

Im November 1943, nachdem sein Atelier bei dem zweiten Luftangriff auf Düsseldorf zerstört worden war, begann Scharff mit der plastischen Gestaltung des Tonmodells, das am 29. November 1943 fertig war. In diesem Zusammenhang schrieb Scharff an Winkelmann: "Als ich mich etwas erholt hatte, begann ich im Atelier eines jungen Bildhauers meine Canisius-Figur - um die zu machen bin ich ja wieder nach Düsseldorf gekommen - Heute bin ich damit in Ton fertig geworden und ich hoffe, Ende der Woche mit dem Gipsguss fertig zu werden" (Brief vom 29.11.1943). Weitere Informationen über die Figur gehen aus der zitierten Korrespondenz nicht hervor. Und auch die beiden Briefe der Pfarrer der St. Vinzenz-Gemeinde (siehe Archivalien) sprechen lediglich von der Existenz der Plastik, und daß sie sich neben der Johannes-Figur (Kat.-Nr. 225.3) im Eigentum der Pfarrgemeinde St. Vinzenz befände, bzw. bis 1957 befand.

227

Abb. 218 - 221

Kreuzweg, UM 1943

Negativ-Formen für Bronze-Reliefs
Gips
Erbengemeinschaft Scharff

Von dem vierzehnteiligen Kreuzweg sind im Nachlaß lediglich die ersten vier Stationen als Negativ-Form erhalten. Es konnte weder geklärt werden, ob die restlichen zehn Stationen im Zweiten Weltkrieg zerstört oder gar nicht ausgeführt wurden, noch konnte der Auftraggeber oder der Ort, an dem sie sich eventuell noch befinden, ermittelt werden. Zwar scheint der Brief des Pfarrers der Kirche in Marienthal (bei Wesel, Niederrhein) an Edwin Scharff vom 27. Juni 1941 Aufschluß darüber zu geben, in dem es heißt:

"Vorgestern war der Pastor Helmus [?] von Gladbeck St. Joseph hier. Er sucht für seine Kirche einen Kreuzweg. Am besten sind Wandreliefs entweder in Stein oder in Bronze. Er will gern bald mit den Arbeiten begonnen haben. Ich habe ihm Ihre Adresse gegeben u. ihm geraten, sich ganz nach Ihren Vorschlägen zu richten. Er wird Ihnen wohl bald schreiben u. ich hoffe, daß Sie dort eine schöne Aufgabe finden." (Archiv Erben-gemeinschaft Scharff)

Doch ist in Gladbeck nichts über Scharffs *Kreuzweg* bekannt, und so steht auch die Frage offen, ob die Folge überhaupt in Bronze gegossen wurde, oder ob das Projekt, bedingt durch die Kriegsumstände, unvollendet abgebrochen wurde. Der schriftliche Nachlaß des Künstlers (Erben-gemeinschaft Scharff) mag Auskünfte zu diesen Fragen enthalten.

Die ganze Serie wird jedoch aus einer 1943 entstandenen zeichnerischen Entwurfsreihe (Tusche, Feder, Pinsel auf rosa getöntem Papier, Nachlaß, Erben-gemeinschaft Scharff) ersichtlich. So gibt deren Datierung nicht nur einen Anhaltspunkt für die Entstehungszeit der Gipsformen, die Folge nennt auch durch die Beschriftungen von der Hand des Künstlers die Titel der einzelnen Stationen. Der gezeichnete Kreuzweg umfaßt folgende Darstellungen:

1. *Jesus wird zum Tode verurteilt.*
2. *Jesus wird mit dem Kreuze beladen.*
3. *Jesus fällt zum ersten Mal.*
4. *Jesus segnet seine Mutter.*
5. *Simon von Cyrene hilft Jesus das Kreuz tragen.*
6. *Veronika reicht Jesus das Schweißtuch.*
7. *Jesus fällt zum zweiten Mal.*
8. *Jesus begegnet den Frauen von Jerusalem.*
9. *Jesus fällt zum dritten Mal.*
10. *Jesus wird entkleidet.*
11. *Jesus wird ans Kreuz geschlagen.*
12. *Jesus stirbt am Kreuz.*
13. *Der Leichnam Jesu wird vom Kreuz genommen.*
14. *Jesus wird zu Grabe getragen."*

Da es sich bei den vier Reliefs um Negativ-Formen handelt, erscheinen alle Darstellungen seitenverkehrt. Der Einfachheit halber richten sich die

folgenden Beschreibungen nach den vorliegenden Seitenverhältnissen der Negativ-Modelle.

227.I

Abb. 218

"Jesus wird zum Tode verurteilt"

Außen- und Innenmaße: 42 (36,5) x 31,5 (26,2) x 5,9 (4,7) cm

bez. rücks. o.: Nachlaß-Nr. G 137

Das Negativmodell zeigt groß im Vordergrund rechts Christus vor Pontius Pilatus, der links im Hintergrund im Richterstuhl auf dem Hochpflaster sitzt. Während seine linke Hand im Sprechgestus erhoben ist, hält er in seiner rechten Hand einen Dolch als Zeichen für das Todesurteil, mit dem er Jesus gerade belegt. Dargestellt ist also der dramatische Höhepunkt der Szene, in dem Pilatus das Todesurteil verkündet. Dabei ist er jedoch in Größe und unscheinbar-skizzenhafter Ausführung so sehr in den Hintergrund gerückt, daß er die Konzentration des Betrachters auf den das Urteil empfangenden Christus nicht stört. Dieser steht mit gefesselten Händen und mit demütig gesenktem Haupt, wobei die Gesichtszüge seine Leidenssituation widerspiegeln. Er ist lediglich mit einem Lententuch und langem Mantel bekleidet, der seinen Körper zwar wie eine Schale umhüllt, aber dennoch den Blick auf den muskulösen Körper freiläßt. Die stilisierten Körperformen sind in ihrer Kompaktheit typisch für Scharffs Kunst der vierziger Jahre (siehe auch Kat.-Nr. 225). Eine lange Stange scheint dem Verurteilten anstelle eines Zepfers zwischen Hände und Rumpf gesteckt worden zu sein. Mantel und Stab verweisen auf die Verspottung Christi, wie sie bei Matthäus 27, Vers 28 und 29 beschrieben wird, denn nur an dieser Stelle werden sie in dieser Kombination als Spottkleidung und -attribut genannt.

227.II

Abb. 219

"Jesus wird mit dem Kreuze beladen"

Außen- und Innenmaße: 41,5 (36,2) x 31,4 (26,2) x 6,4 (4,5) cm

bez. rücks. o.: Nachlaß-Nr. G 136

Groß im Bild steht Christus in gebeugter Haltung nach links. Auf der rechten Schulter und dem Rücken lastet das Kreuz, das von der rechten Seite diagonal ins Bild geschoben zu sein scheint, denn der Kreuzesstamm und der emporweisende Arm werden vom rechten und oberen Reliefrand überschritten. Jesu rechter Arm ist haltend um den nach unten weisenden Querarm des Kreuzes gelegt, die linke Hand ist in klagendem Sprechgestus angehoben und aufwärts gerichtet. Das trotz aller Stilisierung schmerzverzerrt wirkende Gesicht folgt der Ausrichtung der linken Hand. Die wie bei den beiden folgenden Reliefs ebenfalls getroffene Wahl des eng begrenzten Bildausschnitts rückt das Geschehen in unmittelbare Nähe des Betrachters. Diese Nähe ist von religiöser Bedeutung, da die Identifikation mit Christus durch den Gläubigen, der dem Kreuzweg betend folgt, intendiert ist.

227.III

Abb. 220

"Jesus fällt zum ersten Mal"

Außen- und Innenmaße: 41,4 (36,6) x 31,6 (26,1) x 6 (4) cm

bez. rücks. o.: Nachlaß-Nr. G 135

Das Relief zeigt den unter der Last des Kreuzes zusammenbrechenden Christus (nach links). Er ist auf die Knie gesunken, trägt aber noch das Kreuz und umklammert dabei wie Halt suchend den nach unten weisenden Kreuzesarm. Die Erschöpfung spiegelt sich auch in seinem, dem Betrachter zugewandten Gesicht. Rechts über dem Kreuz ist eine geschwungene Geißel als Hinweis auf seine vorangegangene Geißelung sichtbar.

227.IV

Abb. 221

"Jesus segnet seine Mutter"

Außen- und Innenmaße: 40,9 (36,1) x 30,6 (25,9) x 6,4 (4,2) cm

bez. rücks. o.: Nachlaß-Nr. G 134

Links der Mitte ist die kniende Maria in Dreiviertel-Rückansicht nach rechts vor dem rechts vor ihr stehenden Christus dargestellt. Ihr Rumpf scheint ein wenig zurückgelehnt zu sein, so, als schaue sie zu ihrem Sohn auf, dabei hält sie die Arme in klagendem oder den Segen empfangendem Gestus seitlich ausgebreitet. Sie trägt ein langes Gewand

mit einem Überwurf, das später bei der *Herz-Jesu-Figur* (Kat.-Nr. 281.2) erneut zur Anwendung kommt. Ihr langes Haar fällt bis auf die Stola hinab. Jesus steht ihr zugewandt in gebeugter Haltung, das Kreuz auf der rechten Schulter tragend. Mit vom Leiden geprägtem Ausdruck scheint er seine Mutter anzublicken. Die im Negativ-Modell linke Hand ist in segnendem Gestus über ihr Haupt gehoben. Auch in dieser Szene wird der Betrachter in die Komposition miteinbezogen, da Christus sich auch dem vor oder unter dem Relief knienden Gläubigen zuzuwenden scheint.

228

Abb. 223

Entwurf für den *Heiligen Pfarrer von Ars*, um 1944

Ton, 19,5 x 7,4 x 5,4 cm

bez. rücks. u. und an der Unterseite: Monogr. ES
Erbengemeinschaft Scharff

Die Finger der rechten Hand sind abgebrochen.

Entwurf für Kat.-Nr. 229 (siehe dortigen Text)

229

Abb. 224

Heiliger Pfarrer von Ars, 1944

Gips, H. 101 cm oder 110 cm

nicht erhalten; überliefert durch Fotografien im Nachlaß

Lit.: (zur Person des Heiligen): Grand Larousse 1960, S. 601; Ders. 1962, S. 335 mit Abb. (ohne Künstlerangabe)

Der stehende Heilige ist mit einem in stilisierten Falten hinabfallenden Messgewand bekleidet, wobei die Arme angewinkelt vor den Körper geführt sind. Während die linke Hand in horizontaler Lage vor dem Bauch ruht, ist die rechte in senkrechter Position angehoben und scheint zum segnenden Kreuzeszeichen anzusetzen. Das demütig geneigte Haupt weist halblanges, lockiges Haar auf. Das eingefallene, knochige Gesicht des alten Mannes ist detailliert ausgeführt und wirkt wie entrückt. Dabei sind die Augen, wie bei Scharff üblich, als Schlitzgebehen (vgl. Kat.-Nr. 7, 13, 37).

Bei dem Dargestellten handelt es sich um Jean-Baptiste-Marie Vianney, geboren 1786 in Dardilly (bei Lyon), gestorben 1859 in Ars-sur-Formans, wo er seit 1818 als Pfarrer tätig war. Die dem Christentum entfremdete Bevölkerung von Ars hatte er durch Predigten, Barmherzigkeit und Strenge zum Glauben zurückgeführt. Somit wurde Ars zu einem Wallfahrtsort. 1925 wurde Vianney kanonisiert.

Vermutlich hat Scharff das Bildnis nach einem gemalten Portrait Vianneys oder nach einer Fotografie eines solchen gearbeitet, denn etwa die Abbildung im *Grand Larousse* weist grundsätzliche physiognomische Gemeinsamkeiten mit der Plastik auf.

Die Datierung folgt den Angaben des Erben des Künstlers. Die Größenangabe ergibt sich aus einer Bleistiftzeichnung zu der Statue (im Nachlaß, Erbgemeinschaft Scharff, Inv.-Nr. 4612), die oben rechts die Maße: "1 Meter 1 cm hoch / mit Sockel / Sockel 7 cm" nennt. Direkt an der Zeichnung ist die Höhe jedoch [korrigierend?] mit "1,1 meter" angegeben. Das Werk wurde mit einem kleinformatigen Bozzetto (Kat.-Nr. 228) vorbereitet, in der die Figur in skizzenhafter Weise bereits vollständig angelegt war. Ob eine Heiligenstatue nach diesem Gipsmodell ausgeführt wurde, und für welchen Ort sie gedacht war, konnte nicht ermittelt werden. Möglicherweise gibt der schriftliche Nachlaß des Künstlers darüber Aufschluß.

Ein weiblicher Akt sitzt mit gestrecktem linken und angewinkeltem rechten Bein auf einem Sockel, der rechts mit einer Draperie geschmückt ist.

Die Plastik ist seit 1930 die erste Figur, bei der Scharff die für seine Kunst bis dahin typische Art der Stilisierung von Körperformen wiederverwendet. So werden Merkmale, die bereits bei der *Mare* (Kat.-Nr. 142) zum Tragen kamen, wie etwa die aufwärtsgerichteten, spitzen Brüste, die Modellierung von Bauch- und Schampartie, erneut aufgegriffen. Doch knüpfte der Künstler nicht nur an seine Kunst der Jahre vor 1930 an, sondern geht nun den damals beschrittenen Weg der Vereinfachung und Stilisierung der Formensprache zugunsten eines Ausdrucks staturischer Ruhe und In-sich-Geschlossenheit konsequent weiter. Bei dieser und bei später entstandenen Figuren (etwa der Quellnymphe, Kat.-Nr. 237, und der *Pandora*, Kat.-Nr. 264) sind die Gliedmaßen kräftig ausgebildet. Trotz des Verzichts auf die Ausarbeitung von Details weist die Formgebung im einzelnen, etwa an Gesäß und Rücken, naturnahe Züge auf. Durch diesen Gegensatz erhält die Plastik eine gewisse Spannung, die auch in der Haltung der Figur – einerseits das angespannte Aufstützen des Oberkörpers auf die gestreckten Arme, andererseits der leicht geneigte Kopf und die entspannte Beinhaltung – zum Ausdruck kommt. Die sich sowohl im Aufbau als auch in der Oberflächenbehandlung ausdrückende Schlichtheit und Strenge der Aktdarstellung wird durch die Draperie an der rechten Sockelseite aufgelockert, die darüberhinaus auch als formale Vermittlung zwischen Figur und Sockel fungiert.

Die Haltung von Oberkörper, Kopf und Armen wurde möglicherweise von Rodins Plastik *Das ewige Idol*, 1889, Gips (Paris, Musée Rodin), angeregt, obgleich das Sitzmotiv bei der Plastik von Rodin völlig anders begründet ist. Denn dort scheint das sich nicht rückwärtig aufstützende, sondern sich über einen Abgrund zurücklehrende weibliche Idol durch die vor ihr befindliche männliche Gestalt in ihre fragile Position gedrängt worden zu sein. Durch die Dramatik der Situation wird eine auf ihren Höhepunkt gesteigerte Spannung sowohl innerhalb dieser Figur als auch in der Aussage der Gesamtgruppe erzeugt, ein Moment daß bei Scharffs

230

Abb. 227

Selene (erste Fassung), 1945

Gips, 47 x 15,5 x 25,7 cm
bez. rücks. am Sockel; 19 Monogr. ES 45; an der
Unterseite: Nachlaß-Nr. G 75 mit Nachlaßstempel
Erbgemeinschaft Scharff

*Nach dem Gießen überarbeitet; an mehreren Stellen kleine
Löcher in der Oberfläche.*

Einzelfigur aufgrund der vollständig anderen Thematik keinerlei Rolle spielt.

1947 entwickelte Scharff aus dieser Plastik die in Bronze ausgeführte *Selene* (Kat.-Nr. 236.2).

231

Hirten von Bethlehem, 1946

Relief, zwei Fassungen

231.1

Hirten von Bethlehem, 1946

Gips, 115 x 99 cm

bez. u. r.: Monogr. ES, darunter 1946; rücks. Nachlaß-Nr. G 89

Erbengemeinschaft Scharff

Werkmodell für Kat.-Nr. 231.2 (siehe dortigen Text)

231.2

Hirten von Bethlehem (Verkündigung an die Hirten), 1946

Bronze, zwei Güsse

bez. u. r.: Monogr. ES / 1946

231.2.a

Bronze, 115 x 99 cm, eingepaßt in eine Stele aus hellem Granit

bez. auf der Stele (wohl in bronzenen Buchstaben): AO BRASIL / A ALEMANHA AGRADECIDA / 1956

Rio de Janeiro, aufgestellt in einer gärtnerischen Anlage auf dem Platz an der Rückfront der Biblioteca Nacional in der Rua México, 1956 im Rahmen der *Dankspende des deutschen Volkes 1951* von der Bundesregierung dem Staat Brasilien übergeben

Archivalien im Historischen Archiv der Stadt Köln: Az.: 1135/30/1 (Ankäufe 1952-1954); 1135/39/1 (Plastik für Brasilien 1951-1956); daraus folgende Archivalien für den Text benutzt: Schreiben des deutschen Generalkonsuls, Dr. Kranel, Rio de Janeiro, vom 28.5.1952; Dt. Botschaft, Rio, an das Auswärtige Amt (AA), Bonn, vom 6.6.1952; Dt. Konsul, Porto Alegre, an AA, Bonn, vom 10.2.1953; Dt. Botschaft, Rio, an AA, Bonn, vom 20. März 1953; Dt. Botschaft, Rio, an AA, Bonn, vom 6.8.53; Dt. Botschaft, Rio, an AA, Bonn, vom 20.10.1954; Dankspende des Deutschen Volkes 1951 (DdDV), Köln, an AA, Bonn, vom 27.10.1953; Dt. Botschaft, Rio, an AA, Bonn, vom 10.11.1953; Dt. Botschaft, Rio, an AA, Bonn, vom 17.11.1953; Dt. Botschaft, Rio, an den brasilianischen Minister für Auswärtige Angelegenheiten, Dr. Vicente Ráo, Rio,

vom 21.12.1953 (Verkündigung an die Hirten); Edwin Scharff, Hamburg, an Stephan, DdDV, Köln, vom 23.1.1954; Stephan an den Ministerialdirigenten Hans Bott, Köln, vom 27.1.1955; Dt. Botschaft, Rio, an Stephan, DdDV, Köln, vom 4.10.1955; Dt. Botschaft, Rio, an das AA, Bonn, vom 29.2.1956; Dt. Botschaft, Rio, an AA, Bonn, vom 14.3.1956; Stephan, DdDV, Köln, an AA, Bonn, vom 10.4.1956; Dt. Botschaft, Rio, an AA, Bonn, vom 24.8.1956; Az.: 1135/51/3 (Fotos der Gaben: Plastiken, darin 2 Fotos des Reliefs am Aufstellungsort in Rio)

Ausst.: Luzern 1953, Kat.-Nr. 412

Lit.: Poley 1954, S. 76; Bolkovac 1955, S. 7; Absender Deutschland 1955, S. 219, 255, Abb. S. 99; Sello 1956, S. 167, Abb. S. 98; Bolkovac 1962, Abb. S. 38

231.2.b

117 x 100 cm

Gießer: H. Schmäke, Düsseldorf, Guß 1959

Neu-Ulm, Edwin-Scharff-Museum, von der Erben-gemeinschaft angekauft durch die Firma Max Weiss, Neu-Ulm, Geschenk an die Stadt Neu-Ulm

Ausst.: Hannover u. a. 1962/63, Kat.-Nr. 34; Winterthur 1964, Kat.-Nr. 36; Köln 1967, Kat.-Nr. 22; Neu-Ulm u. a. 1987/88, Kat.-Nr. 60

Lit.: Bolkovac 1962, II, Abb. gegenüber S. 39; Kat.-Slg. Neu-Ulm 1979, Kat.-Nr. 61 mit Abb.

Im Jahre 1946 modellierte Edwin Scharff eine zweite Version des im Zweiten Weltkrieg zerstörten Reliefs *Die Hirten auf dem Feld*, 1940 (Kat.-Nr. 211). Die Bemühung, zerstörte Kunstwerke erneut zu schaffen und somit zu ersetzen, läßt sich auch bei anderen Werken des Künstlers nachweisen (siehe *Weiblicher Torso mit aufgestütztem Knie auf Sockel* und *Quellnymphe*, Kat.-Nr. 235, 237).

Diese Fassung des Hirtenreliefs stimmt im grundsätzlichen mit der ersten Fassung von 1940 überein (siehe dortige Beschreibung). Doch weist sie im Detail folgende Unterschiede auf: Das Querformat der ersten Fassung ist hier in ein Hochformat umgewandelt, was kompositorisch zu einer Betonung der Vertikalen führt. Dementsprechend sind die drei Hirten enger zusammengedrückt, die Ausrichtung ihrer Köpfe und die des auf den imaginären Stern deutenden Armes der linken Figur ist steiler nach oben geführt, die Körper wirken gesammelter. Da die Köpfe nicht mehr im Profil, sondern im Halbprofil gezeigt sind, wird die Blickrichtung auf einen Punkt vor dem

Relief, also in Richtung auf den Betrachter hin, gelenkt. Auch die Haltung des sitzenden Hirten wurde zugunsten einer stärkeren Betonung der vertikalen Ausrichtung verändert. Während die Ausdehnung des Sitzes in der ersten Fassung nur anhand der Tuchdrapierung zu erahnen war, ist in diesem Relief die rechte Seitenkante plastisch leicht hervorgehoben. Zudem ist er vereinfacht in Seitenansicht und nicht mehr in Aufsicht gegeben; das Tuch fällt nun in senkrechten Falten hinab. Insgesamt sind die Körper und Gesichter durch Reduktion der Formen noch stärker stilisiert als in der 1940 entstandenen Version.

Obleich die Pferde in der bereits gefundenen Haltung belassen wurden, sind sie näher zusammen und weiter in den Hintergrund gerückt. Während Männer und Pferde in der ersten Darstellung eine gemeinsame, lebendig wirkend Einheit ergaben, bilden sie in dieser Fassung zwei räumlich voneinander getrennte Gruppen. Somit wird das Augenmerk des Betrachters verstärkt auf die Hirten gelenkt. Auf die Lebendigkeit der ersten Fassung wurde zugunsten größerer Ruhe und eher distanzierter wirkender Statuarik verzichtet.

Zur Stiftung *Dankspende des Deutschen Volkes 1951*

Bereits im Frühjahr 1948 entstand auf dem deutschen Städtetag der Plan, den Ländern, die dem deutschen Volk in der Not der Nachkriegszeit geholfen haben, Werke zeitgenössischer deutscher Künstler als Sinnbild des Dankes zu überreichen. Das Vorhaben konnte jedoch erst im Jahre 1951 realisiert werden, nachdem die größte Not überwunden war und Deutschland sich nicht mehr im Kriegszustand befand (Absender Deutschland, S. 38; die folgenden Seitenangaben beziehen sich auf diese Publikation). Am 16. Oktober genehmigte das Kabinett des Landes Nordrhein-Westfalen die am 12. September 1951 gegründete Stiftung *Dankspende des Deutschen Volkes 1951* mit Sitz in Köln unter dem Vorsitz des dortigen Oberbürgermeisters, Robert Görlinger, und der Schirmherrschaft des Bundespräsidenten, Theodor Heuss (S. 39). Am 27. November 1951 rief Heuss gemeinsam mit führenden Persönlichkeiten aus Politik, Kultur und Wirtschaft die Bevölkerung zum Spenden auf (S. 35).

Die Auswahl der Kunstwerke erfolgte durch eine ehrenamtliche Jury, der bis 1952 unter dem Vorsitz

des Staatssekretärs a. D., Dr. Dieter Sattler, München, und dem stellvertretenden Vorsitz von Dr. Josef Haubrich, Köln (ab 1952 Vorsitzender), neun namhafte deutsche Museumsdirektoren angehörten (S. 8). Da Kunstwerke ausgesucht werden sollten, "die für dieses Deutschland sprechen" (S. 16), kamen nur Arbeiten lebender Künstler in Frage, die nach ihrer künstlerischen Qualität ausgewählt werden sollten. Die Gaben sollten zum einen jenen zweitausend Organisationen in achtundzwanzig Staaten zugute kommen, die oft gegen die Widerstände im eigenen Land, als Mittler zwischen den ausländischen Spendern und den deutschen Empfängern auftraten (S. 43). Zum anderen erklärten sich im Laufe der Aktion acht Nationen bereit, Dankgeschenke stellvertretend für die Bevölkerung entgegenzunehmen und sie an repräsentativem Ort öffentlich aufzustellen. So wurden für die Länder: Brasilien, Chile, Irland, Schweden, die Schweiz, die Südafrikanischen Union und die Vereinigten Staaten von Amerika Bildwerke in Auftrag gegeben, von denen zwei, die Reliefs *Hirten von Bethlehem*, und *Mutter mit Kindern und Lamm* (Kat.-Nr. 279.2.a) von Edwin Scharff stammten.

Nachdem der Bundespräsident am 10. Januar 1953 den letzten Sammlungsappell an die Bevölkerung gerichtet hatte (S. 51), wurde im Frühjahr 1953 ein Spendenbetrag in Höhe von 1,5 Mio. DM erreicht (S. 52). Im Jahre 1957 wurden die Akten der Stiftung nach deren Auflösung dem Historischen Archiv der Stadt Köln übergeben.

Zur Gabe des Reliefs *Hirten von Bethlehem* im Rahmen der "Dankspende des deutschen Volkes 1951"

Der erste Guß der *Hirten von Bethlehem* (Kat.-Nr. 231.2.a) wurde im Rahmen der Stiftung *Dankspende des deutschen Volkes 1951* im Jahre 1956 dem Staat Brasilien stellvertretend als Dank für die Hilfe aus der (deutschstämmigen) Bevölkerung an die in der entbehrungsreichen Nachkriegszeit nolleidenden Deutschen übergeben. Ein weiteres Werk von Scharff für diese Organisation war das Bronzerelief *Mutter mit Kindern und Lamm* (Kat.-Nr. 279.2.a).

Nachdem im Herbst 1951 die Stiftung unter der Schirmherrschaft des Bundespräsidenten Theodor Heuss gegründet worden war, findet sich die erste

Erwähnung einer Dankspende für Brasilien in dem Schreiben des deutschen Generalkonsuls, Dr. Kra- nel, in Rio de Janeiro vom 28. Mai 1952. Darin wandte er sich gegen eine Dankgabe an den brasi- lianischen Staat, denn sie würde "von helfenden Kreisen" als unangebracht angesehen, da deutsche und deutschstämmige Brasilianer die Hilfsaktion getragen hätten und "soweit hier bekannt, [...] der brasilianische Staat sich in keiner Weise an dem Hilfswerk beteiligt" hätte. Zwar habe das Rote Kreuz der Aktion positiv gegenübergestanden, doch sei deren Unterstützung nicht sehr groß gewesen. Er schlug deshalb vor, stattdessen einzelnen Persön- lichkeiten den Preis zu überreichen.

Diese Ansicht wurde jedoch nicht weiterverfolgt, denn bereits wenige Tage später, am 6. Juni, teilte die Deutsche Botschaft in Rio dem Auswärtigen Amt in Bonn (im folgenden: AA) mit, daß die Brasiliani- sche Regierung doch den Dank stellvertretend für die Bevölkerung bekommen solle, da sie die Aus- fuhr der Hilfsgüter der kirchlichen und privaten Organisationen ermöglicht habe. Dabei dachte man zunächst an Dankgaben in Form von Leuchtern (Dt. Konsul an AA, 10.2.53), doch am 20. März 1953 si- gnalisierte der deutsche Botschafter in Rio de Janeiro, daß eine deutsche Plastik von brasiliani- scher Seite begrüßt werden würde. Einem hand- schriftlichen Vermerk auf diesem Brief zufolge, hatte die Stiftung DdDV der deutschen Botschaft in Rio zunächst drei Plastiken, darunter Hans Mettels *Mutter und Kind* und Bernhard Heiligers *Stehendes Paar* angeboten. Alle "drei Entwürfe" wurde jedoch zum einen als "starr, steif in der Haltung" und als zu ausdruckslos abgelehnt, zum anderen zeigten sie nicht "jene innere Zusammengehörigkeit, wie sie durch die Betitelung geboten erscheint"; das auszuwählende Werk solle vielmehr "dem konven- tionellen Geschmack" entsprechen und "wirklich von den breiten Schichten des brasilianischen Vol- kes verstanden" werden (Botschaft an AA, 6.8.53).

In einer Vorbesprechung der Stiftung, die am 27. Oktober 1953 in Köln stattfand, wurde beschlossen, der deutschen Botschaft in Rio nun Blumenthals *Römischen Mann*, 1936/ 37 (ein Bronzeguß in Es- sen, Museum Folkwang) und Scharffs *Hirtin von Bethlehem* als Dankgabe für Brasilien vorzuschla- gen, da beide Werke den geäußerten künstlerischen Ansprüchen und Bedenken entgegenkämen.

Aus dem Brief des Botschafters vom 10.11.1953 geht hervor, daß ihr wohl darüberhinaus noch zwei weitere Werke von nicht genannten Künstlern, wohl die 1942 entstandene "Maja" von Gerhard Märcks und "Zwei Frauen", wohl von Herbert Volwahren, angeboten worden waren, die jedoch "aus künstle- rischen Gründen wie aus der Erwägung heraus [...], dass sie nicht geeignet waren, den breiten Schich- ten des brasilianischen Volkes Freude zu bereiten um wirklich als echte Dankspende anerkannt zu werden", auf Ablehnung stießen. Beide Arbeiten waren auch Südafrika als Dankgabe angeboten worden (siehe Kat.-Nr. 279). Blumenthals Figur fand ebenfalls keine Zustimmung, da die Betonung seiner Nacktheit durch die "Frontalstellung" und die Haltung und Ausformulierung der Figur Anstoß erregen würde. Es wurde befürchtet, daß sich die durch die Wahl des *Römischen Mannes* zu erwartende "Verstimmung" der sehr einflußreichen Kirche "auch politisch für uns [...] sehr nachteilig auswirken" würde.

Somit wählte die Botschaft Scharffs Relief aus, denn es zeuge "von einer tiefen religiösen Stim- mung", es habe "Form und Gestalt, die hier ansprechen" und würde sich gut in die geplante gärtnerische Gestaltung einfügen (ebd.). Am 21. Dezember bot die deutsche Botschaft in Rio dem brasilianischen Minister für Auswärtige Angelegenheiten, Dr. Vicente Ráo, Scharffs Relief offiziell als deutsche Dankspende an.

Jener Hinweis auf den Aufstellungsort erfuhr erst knapp ein Jahr später, im Oktober 1954, seine Konkretisierung in dem Vorschlag, das Relief in den gärtnerischen Anlagen an der Rückfront der Biblio- teca Nacional in der Rua México, einem verkehrs- reichen Platz, in Rio aufzustellen (Botschaft an AA, 20.10.54). Obgleich die brasilianische Regierung diesen Aufstellungsort zunächst nicht für zweckmäßig hielt und stattdessen Sao Paulo, als dem Zentrum der Deutschland-Hilfe, als Aufstellungsort vorschlug, stimmte sie schließlich doch diesem Vorschlag zu (Stephan an Bott, 27.1.55). Ein weiterer Vorschlag für den Aufstellungsort von namhaften deutschen Architekten in Rio, einen alten Park in der Nähe des Senatsgebäudes oder eine an demselben im Zentrum der Stadt, wurde zurückgewiesen (Botschafter an Stephan, 4.10.55).

Da dem Künstler der Aufstellungsort in Rio nicht bekannt war, sollte das Relief ohne Montage auf eine steinerne Stele oder einen Sockel nach Brasilien geschickt werden. (Scharff an Stephan, 23.1.1954) und dort an einer Stele angebracht werden. Im Februar 1956 wurde der durch die DdDV erfolgte Vorschlag für die Gestaltung einer solchen von der Deutschen Botschaft in Rio zurückgewiesen, da sie "grabmalähnlichen Charakters" sei. Weitere Verhandlungen um den Aufstellungsort sowie die politische Lage in Brasilien verzögerten zunächst die Aufstellung (Botschafter an AA, 29.2.56). Nach einem neuen Vorschlag der DdDV an die Botschaft in Rio sollte das Relief in eine größere, mauerartige Stele eingepaßt werden, eine Idee, die auch in Rio Anklang fand (Botschafter an AA, 14.3.56). Knapp einen Monat später, im April 1956 genehmigte die DdDV die Stele in hellem Granit (Stephan an AA, 10.4.56). Dieses Material war gewählt worden, da in Rio keine Klinker vorhanden waren und eine Keramik-Verblendung eines Betonkernes nicht geeignet gewesen wäre. Heller Granit dagegen wurde vor Ort, in der Nähe Rios, abgebaut (Botschafter an AA, 14.3.56) und harmonierte auch mit dem Bronzerelief.

Am 24. August 1956 wurde das Relief schließlich feierlich in Anwesenheit folgender Persönlichkeiten und Gruppen: als Vertreter des brasilianischen Staatspräsidenten, Außenminister Macedo Soares, Mitglieder der brasilianischen Regierungsstellen und Kulturinstitutionen sowie die geistlichen der deutschen Gemeinden und Repräsentanten deutschsprachlicher Organisationen, enthüllt (Botschafter an AA, 24.8.1956).

232
Kruzifix, 1946

Relief, ungebrannter Ton auf Holzplatte
Kruzifix: 15,3 x 9,6 x 1,2 cm; Platte: 35 x 22 x 2,2 cm
Erbengemeinschaft Scharff

Kruzifix: zwei horizontale Risse unterhalb des Bauchnabels und in Wadenhöhe; Platte: Holz in einem das Kruzifix umgebenden rechteckigen Bereich in Größe des Gipsabdrucks heller; Bohrlöcher entlang der Seitenkanten: je eines in der

Mitte, in etwa 3 cm Abstand zu den Seitenkanten sowie oben und unten in etwa 3 cm Abstand zur linken Kante

Modell für Kat.-Nr. 233.2 (siehe dortigen Text)

233
Kruzifix, 1946

Relief, zwei Fassungen

233.1
Kruzifix, 1946

Gips, 22 x 16 x 3,5 cm
bez. rücks.: ES / Schloß Gemen / März 1946;
Nachlaß-Nr. G 79 mit Nachlaßstempel Erben-
gemeinschaft Scharff

Oberfläche mehrfach bestoßen.

Werkmodell für Kat.-Nr. 233.2 (siehe dortigen Text)

233.2
Kruzifix, 1946
Bronze, 14,7 x 9 cm
Erbengemeinschaft Scharff

Nur die Vorderseite des Kruzifixes ist in Form eines Halbrelicfs modelliert. Der Querbalken des breiten Kreuzes ist so tief angesetzt, daß der obere Teil des Stammes länger ist als die Querarme. Das Kreuz hinterfängt den unversehrten Leichnam Christi, dessen Körperoberfläche eine zarte, glatte Modellierung aufweist. Mit sparsamen Mitteln wurden die Körperformen stilisiert und akzentuiert. Das Kreuz wirkt, als wachse es aus einem breiten, sockelartigen Stamm heraus. Dieser Eindruck wird durch die unregelmäßige pflanzliche Struktur unterstützt, die sich im unteren, breiten Bereich in aufwärtsstrebendem Schwung zu den Seiten hin öffnet und zu den sich trapezförmig erweiternden Kreuzesarmen hin ausläuft. Die gemaserte Struktur kontrastiert mit der glatten Oberfläche des Corpus Christi, findet aber formale Korrespondenz in den Falten des Lententuches. Die Ausführung des Kreuzes erinnert an Darstellungen von Baumkreuzen und läßt sich im Sinne des Lebensbaummotivs als Symbol für ewiges Leben deuten und verweist so auf die christliche Heilslehre.

Die das Werk vorbereitenden Ton- und Gipsmodelle sind erhalten und zeigen die Darstellung auf einem stabilisierenden Grund (Kat.-Nr. 232, 233.1). Das Kreuzifix (Kat.-Nr. 232) stimmt mit dem Gipsmodell (Kat.-Nr. 233.1) und der Bronze-Ausführung überein, weist aber eine materialbedingte - raue Oberfläche auf. Der das Kreuz umgebende helle Bereich zeigt die Umrisse des im Nachlaß erhaltenen Gipsnegativs. Daraus ergibt sich, daß das Gipsmodell von dieser Tonfassung abgenommen wurde. Die Bohrlöcher im Holz weisen wohl auf Markierungen für die Breite des Gipsmodells hin. Das Relief (Kat.-Nr. 233.1) zeigt das Kreuzifix auf einer Gipsplatte, aus deren rückseitiger Beschriftung hervorgeht, daß das Stück im März 1946 in Schloß Gemen, wo der Künstler nach dem Zweiten Weltkrieg Unterkunft gefunden hatte, entstanden ist.

Oberflächenstruktur sowie die gebogenen Ränder des Titulus hat der Künstler in dieser Fassung zugunsten größerer Schlichtheit verzichtet. Hinzugefügt wurden dagegen ein scheibenförmiger Nimbus mit Strahlen und ein kleines Faltenbündel an der rechten Seite des Lententuches, Details, die die Christusfigur noch stärker hervorheben.

Wie aus dem Ausstellungskatalog Zürich 1949 hervorgeht, hat das Werk 1947 seine endgültige Form erhalten. Nach Angabe von Frau Tetta Hirschfeld-Scharff, Zürich, ist es als Ersatz für das Holzkreuz, das in der Familie des Künstlers als Hauskreuz galt, entstanden, nachdem dieses im Zweiten Weltkrieg zerstört worden war. Das Werkmodell für den Corpus Christi ist erhalten (Kat.-Nr. 96.I.a); es wurde auch für die Christusfiguren auf den Gräbern von Emma Scharff (Kat.-Nr. 289) und Ilona Scharff (Kat.-Nr. 290) benutzt.

234 siehe Abb. 90
Kreuzigung (Kreuzigungsgruppe), 1923/1947

Bronze, 59 x 31 x 24,5 cm
bez. rücks. am Sockel: ES 1923; an der Unterseite:
Nachlaß-Nr. B 18

Gießer: G. Schmäke, Düsseldorf, Guß um 1948
Neu-Ulm, Edwin-Scharff-Museum, Leihgabe der
Erbengemeinschaft Scharff

Ausst.: Köln 1948, o. Kat.-Nr.; Zürich 1949, Kat.-Nr. 192
(1923, überarbeitet 1947); Rom 1950, Kat.-Nr. 66; Hannover
1952, Kat.-Nr. 116; Homburg u. a. 1956/57, Kat.-Nr. 23;
Düsseldorf 1957, Kat.-Nr. 15; Köln 1967, Kat.-Nr. 13;
Homburg 1976, Kat.-Nr. 53; Augsburg 1977, Kat.-Nr. 16;
Cloppenburg 1985, S. 51, 70, Abb. S. 53; Neu-Ulm u. a.
1987/88, Kat.-Nr. 36, Abb. 84

Lit.: Lote 1949, Abb. S. 130 (Kreuzigung); Sello 1956, S. 167,
Abb. S. 110 (Kreuzigungsgruppe); Flemming 1957, S. 246;
Scharff u. a. 1976, Abb. S. 20, 21; Kat.-Slg. Neu-Ulm 1979,
Kat.-Nr. 31 mit Abb.

Diese Kreuzigungsgruppe stellt eine leicht veränderte Fassung des Modells (Kat.-Nr. 95) dar. Folgende Unterschiede lassen sich aufzeigen: Die Füßchen unter dem Sockel weisen einen eher quadratischen Grundriß auf und sind zum Sockel hin abgeschrägt, ihm also formal angepaßt. Der Kreuzesstamm ist schmaler als in dem Modell, die Querbalken sind weniger stark gebogen. Auf die

235 Abb. 228

Weiblicher Torso mit aufgestütztem Knie auf Sockel, um 1945-47

Gips
Das Werk besteht aus zwei Teilen: der Figur und dem Sockel
Erbengemeinschaft Scharff

235.I
Weiblicher Torso mit aufgestütztem Knie, um 1945-47
20 x 6 x 7 cm
bez. an der Unterseite: Nachlaß-Nr. G 42 mit 3
Nachlaßstempeln

Figur in Kniehöhe vorn, hinten und rechts angebrochen; tiefer Ausbruch aus dem linken Knie unterhalb dieser Bruchlinie; Fußnähte sichtbar.

235.II
Sockel, 1945-47
Gips und Eisen, 16 x 9,7 x 15 cm
bez. an der Unterseite: Nachlaß-Nr. G 10 mit
Nachlaßstempel

Leichte Ausbrüche an den Kanten; Vertiefung oben in der Mitte mit einem 1 cm langen Eisenstift; Bleistiftmarkierung rücks. an der Oberseite.

Gezeigt ist eine kleinformatige Variante der *Stehenden Frau (Torso) auf hohem Reliefsockel* (Kat.-Nr. 180). Im Unterschied zu jener ist das linke Bein der Figur mit dem Knie auf einen mit einer Draperie geschmückten Sockel gestützt. Dieses Modell macht deutlich, daß den Künstler die Idee der im Zweiten Weltkrieg zerstörten Plastik auch weiterhin beschäftigte. Zu diesem Zeitpunkt plante er wohl, das verlorene Werk erneut zu schaffen. Den Gedanken scheint er jedoch wieder verworfen zu haben, denn stattdessen hat die weitere Auseinandersetzung mit diesem Thema zur Gestaltung der *Pandora* (Kat.-Nr. 284.2) geführt.

Der Sockel unterscheidet sich in folgenden Punkten von der großformatigen Vorkriegsfassung: Er ist im Verhältnis zur Figur kleiner, die Reliefs erscheinen in seitlicher Vertauschung und sind, um auch hier eine motivische Ausrichtung zur Vorderseite des Sockels zu gewährleisten, in Seitenverkehrung abgebildet. Die Drapierung an der Vorderseite ist kürzer, dafür voluminöser und freier im Faltenwurf.

Zwei zeitgenössische Fotos (erhalten im Nachlaß, Erbengemeinschaft) zeigen den *Weiblichen Torso mit aufgestütztem Knie* auf diesem Sockel, der seinerseits von einem erhöhenden Unterbau getragen wird. Dieser besteht aus einem liegenden Quader, der kürzer ist als der Sockel und zwei zur Mitte hin verschobenen Querbalken (vgl. Kat.-Nr. 204.II). Der Unterbau bewirkt eine optische Streckung des Gesamtkomplexes in vertikaler Richtung. Darüberhinaus verleiht er dem wuchtigen Sockel und indirekt auch der Figur eine fast schwebende Leichtigkeit. Die Inventar-Nummer einer der beiden Fotografien (Fotograf: Friedrich Hewicker, Kaltenkirchen, Inv.-Nr. 45/1947) läßt vermuten, daß nicht nur die Aufnahme 1947 gemacht wurde, sondern auch das Gesamtarrangement kurze Zeit zuvor entstanden war.

236

Selene (Luna), 1947

zwei Fassungen

236.1

Selene (Luna), 1947

Gips, 52 x 19,5 x 24,5 cm

bez. rücks. am Sockel: 19 Monogr. ES 47; an der Unterseite: Nachlaß-Nr. G 130 Erbengemeinschaft Scharff

Lit.: Tegtmeyer 1951, S. 21 (Luna, 1946)

Werkmodell für Kat.-Nr. 236.2 (siehe dortigen Text)

236.2

Selene (Luna), 1947

Bronze auf Kalksteinsäule

236.2.1

Selene (Luna), 1947

zwei Güsse

bez. rücks. am Sitz: Monogr. ES / 1947

236.2.1.a

51 x 19 x 24 cm

bez. an der Unterseite: Nachlaß-Nr B 38

Neu-Ulm, Edwin-Scharff-Museum, Leihgabe der Erbengemeinschaft Scharff, von 1957 bis 1978
Depositum in der Staatsgalerie Stuttgart

In den Vertiefungen grün-weißlich oxydiert.

236.2.1.b

51 x 19,2 x 24,3 cm

Gießerstempel rücks. u. l.: SCHMÄKE DÜSSELDORF
(im Kreis um stilisierten Schmelzriegel), Guß 1977
Neu-Ulm, Edwin-Scharff-Museum, Dauerleihgabe der Erbengemeinschaft Scharff

Lit.: Kat.-Slg. Neu-Ulm 1979, Kat.-Nr. 64 mit 2 Abb.; Ohm - Bauer 1984, Abb. S. 91; Jörgens-Lendrum 1991, S. 89, Abb. S. 87, 97, Anm. 15

Abb. 229

236.2.II

Sockel, um 1947

Kalkstein, mit Tusche, Pinsel bemalt, 80 x 30 cm (Durchmesser)

bez. an der Oberseite: Monogr. ES

Neu-Ulm, Edwin-Scharff-Museum, Leihgabe der Erbgemeinschaft Scharff

Ausst.: Frankfurt 1962, Kat.-Nr. 65; Hamburg u. a. 1966/57, Kat.-Nr. 47, 48, Abb. auf dem Kat.-Umschlag; Karlsruhe 1966, Kat.-Nr. 23, 24; Düsseldorf 1967, Kat.-Nr. 31, 32; Neu-Ulm u. a. 1987/88, Kat.-Nr. 62, Abb. 136

Lit.: Tegmeier 1961, Abb. S. 21 (dat. 1948); Flemming 1966, S. 21; Sello 1966, S. 167, Abb. S. 99; Flemming 1967, S. 246; Hiepe 1968, S. 42 (Marmorwerk Lina); Vollmer 1968, S. 174; Scharff u. a. 1976, Abb. Frontispiz und noch S. 29 (im Hintergrund); Ohm - Bauer 1984, Abb. S. 91

Im Jahre 1947 griff Edwin Scharff die zwei Jahre zuvor gestaltete Idee (siehe Kat.-Nr. 230) erneut auf und schuf eine zweite Fassung der *Selene*. Sie unterscheidet sich von der ersten durch zwei Details: Zum einen trägt die Mondgöttin ein kleines schräg sitzendes Halbmond-Diadem im Haar. Den zweiten Unterschied bildet das von der linken zur rechten Sockelseite um die Unterschenkel herumgeführte Tuch.

Die diagonale Position des Diadems zeigt in Gegenrichtung zu dem nach links gewandten Kopf und bildet so ein harmonisches Gegengewicht zur Kopfhaltung. Ein liegendes Halbmond-Diadem gab auch Adolf von Hildebrand seiner Marmorskulptur *Luna*, 1896, als Attribut bei. Doch sitzt es dort in nahezu waagerechter Richtung über der Stirn im Haar. Dennoch mag es Scharff als Anregung gedient haben. Das drapierte Tuch wird an beiden Seiten von den Händen der *Selene* gehalten, und zwar dort, wo sich auch der jeweilige Scheitelpunkt der Draperie befindet, von dem aus das Tuch in Faltenkaskaden hinabfällt und die Unterschenkel in angedeuteten Faltenschwüngen umspielt. Diese beiden schmückenden Ergänzungen steigern Ausdruck und Schönheit der Figur und zeichnen sie als Göttin aus.

Der zylindrische Kalksteinsockel trägt ringsum gezeichnete Darstellungen von Liebespaaren und sitzenden oder liegenden Aktfiguren. Daß der Künstler die skizzenhaften Umrißzeichnungen nicht spontan auf den Stein brachte, geht aus einer Abbildung (Scharff u. a. 1976, nach S. 29) hervor,

die links im Hintergrund die Säule während des Arbeitsprozesses zeigt. Um den Stein, dessen raue Oberkante deutlich erkennbar ist, ist nämlich ein transparenter Pauspapierbogen mit den Zeichnungen gespannt. Scharff hat also die Darstellungen zunächst auf Papier gezeichnet um sie dann auf den Stein zu übertragen. Die Pentimenti auf dem Papier zeugen von dem intensiven Bemühen um die Findung der endgültigen Form. Daß die Aktdarstellungen inhaltlich nicht direkt auf die *Selene* bezogen sind, belegt die Tatsache, daß die Säule vom Künstler auch als Sockel für die Gruppe *Hockende Frauen* (248) benutzt wurde (siehe die beiden Atelierfotos in Kat.-Slg. Neu-Ulm 1979, Frontispiz; Sello 1966, Abb. S. 160).

237

Abb. 230

Quellnymphe (Quelle), 1947

zwei Fassungen

237.1

Quellnymphe (Quelle), 1947

Gips, zwei Güsse

bez. rücks. am Sockel: Monogr. ES / 1947
Erbgemeinschaft Scharff

237.1.a

80,5 x 33 x 21 cm

bez. an der Unterseite: Nachlaß-Nr. G 103

237.1.b

84 x 33 x 21 cm

bez. an der Unterseite: Nachlaß-Nr. G 104

Gußnähte deutlich sichtbar; wieder angeklebter Ausbruch vorn am Sockel unten rechts; unter dem Sockel abgebrochene Gipsmasse (Überreste eines Sockels?).

Lit.: Tegmeier 1961, S. 21

Werkmodell für Kat.-Nr. 237.2 (siehe dortigen Text)

237.2

Quellnymph (Quelle), 1947

Bronze, vier Güsse

bez. rücks. am Sockel: Monogr. ES / 1947

Ausst.: München 1960. I. Kat.-Nr. 857. Abb. S. 120 (verkäuflich); Berlin 1961. Kat.-Nr. 282 mit Abb.; Frankfurt 1962. Kat.-Nr. 63; Hamburg 1966. Hamburger Künstler. Kat.-Nr. 159 (unverkäuflich); Köln 1974. Kat.-Nr. 238

Lit.: Heise 1962. S. 59; Gertz 1963. Abb. S. 133; Lexikon der Kunst 1977. S. 334f.

237.2.a

77,5 x 33 x 20,5 cm

Guß 1947, Bronze gießerei der Landeskunstschule Hamburg

Hamburger Kunsthalle, Inv.-Nr. 1950/16, überwiesen von der Kulturbehörde

Fehlstellen im Guß an Haar, Halsansatz und rechtem Oberschenkel; Gußnaht am linken Oberschenkel sichtbar; insgesamt helle Oxidationsflecken.

dazugehöriger Sockel

grauer Sandstein, 23,8 x 22 x 35,2 cm

Ausst.: Luzern 1953. Kat.-Nr. 412a; Hamburg u. a. 1966/57. Kat.-Nr. 46; Stuttgart 1966 [bis 1967 auch in Karlsruhe, Pforzheim, Ulm und München], Kat.-Nr. 22; Düsseldorf 1967. Kat.-Nr. 30; Berlin 1963. Kat.-Nr. 84. S. 32; Montreal 1967. Kat.-Nr. 75; Hamburg 1972. Kat.-Nr. 149 mit Abb.

Lit.: Kat.-Slg. Hamburg 1965. S. 8, 50. Kat.-Nr. 673; Flemming 1966 S. 12, 21; Sello 1966. S. 6, 10, 187. Abb. S. 102, 103; Die Weltkunst. 1966. S. 13; Flemming 1967. S. 245. Abb. S. 244; Hiepe 1968. Abb. S. 43; Vollmer 1968. S. 174; Kat.-Slg. Hamburg 1962. S. 39; Kat.-Slg. Hamburg 1966. S. 44; Fleer 1976. S. 16; Symken 1968. S. 400f. mit Abb.; Jörgens-Lendrum 1991. S. 97. Anm. 17

237.2.b

77 x 34 x 21 cm

Guß wohl 1947, Bronze gießerei der Landeskunstschule Hamburg

Duisburg, Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Inv.-Nr. 1124/1228 (1964), 1964 Schenkung der Erben des Künstlers

Helle Oxidationsflecken, dreieckige Fehlstelle im Guß seitlich am linken Knie; kleines Loch im Kopf.

Ausst.: Hannover u. a. 1962/63. Kat.-Nr. 35; Winterthur 1964. Kat.-Nr. 37

Lit.: Kat.-Slg. Duisburg 1964. S. 25; Kat.-Slg. Duisburg 1978. S. 143 mit Abb.; Kat.-Slg. Duisburg 1981. S. 307, 353. Abb. 465; Kat.-Slg. Duisburg 1985. Bl. 40v

237.2.c

79 x 33 x 21 cm

Gießstempel rücks. am Sockel u. r.: GUSS SCHMAKE

Neu-Ulm, Edwin-Scharff-Museum, Leihgabe der Erbgemeinschaft Scharff

Lit.: Kat.-Slg. Neu-Ulm 1979. Kat.-Nr. 62 mit Abb.

237.2.d

78 x 33 x 21,6 cm

Guß 1959, Gießer: H. Schmäke, Düsseldorf, Gießstempel rücks. am Sockel u. r.; Zettel rücks. am Sockel u. l. mit Aufschrift: S 511
Erbgemeinschaft Scharff

Blau-grünlich oxidiert.

dazugehöriger Sockel

grauer Sandstein, 23,2 x 21,2 x 32 cm

Vordere Ecke oben links abgebrochen.

Ausst.: Hamburg 1976. Kat.-Nr. 63; Augsburg 1977. Kat.-Nr. 26; Neu-Ulm u. a. 1987/88. Kat.-Nr. 61. Abb. 133; München 1988

Lit.: Jörgens-Lendrum 1991. S. 90ff. Abb. V

Eine weibliche Aktfigur steht in aufrechter Haltung vor einem kniehohen Sockel, auf den sie ihren linken Unterschenkel aufgestützt. Die Hände ruhen in etwa gleicher Höhe an den Hüften, der Blick ist bei gehobenem Kopf im Sinne der Körperachse geradeausgerichtet. Die Figur ist nahezu achsensymmetrisch aufgebaut, doch wird die Symmetrie von dem nach hinten angewinkelten linken Unterschenkel durchbrochen. Auf die Ausführung von Details hat der Künstler zugunsten großflächiger, die Ruhe des Aufbaus unterstützender Formen verzichtet, so daß die kompakten Volumina ungehindert ineinander fließen. Lediglich die spitzen Brüste und die halblangen Haarwellen setzen auflockernde Akzente. Die aufrechte Haltung, die ausgewogenen Proportionen und die glatte Oberfläche verleihen der Plastik den Ausdruck statuarischer Ruhe und einer gewissen Unnahbarkeit.

Beide Titel *Quellnymphe* und *Quelle* stammen vom Künstler selbst, wobei der zweite sich auf der Rückseite einer 1948 von ihm aufgenommenen Fotografie (Erbengemeinschaft Scharff) eines der beiden Gipsmodelle befindet. Mit dem Begriff *Nymphe* (griech.: junge Frau) sind die Eigenschaften: Jugend, Schönheit und Liebe verbunden und werden seit Homer Naturdämonen oder -göttinnen bezeichnet, die die Menschen einerseits in Verzückung bringen oder andererseits mit Wahnsinn schlagen können. Quellnympfen haben nach der hellenistischen Mythologie ihren Wohnsitz in Quellen, auch verkörpern sie deren Eigenschaften. Sie gelten als lebenspendend, heilkräftig und seherisch (Lexikon der Kunst 1975, S. 600f., Stichwort: Nymphe). Da Scharff seiner *Quellnymphe* keinerlei Attribute beigab, erscheint sie als allgemein gehaltene Darstellung einer jungen Frau, was der ursprünglichen Bedeutung des Wortes *Nymphe* entspricht. Mit dieser Arbeit knüpft er an die vor 1933 modellierten Werke wie *Nare* (Kat.-Nr. 142), *Torso der Nare* (Kat.-Nr. 143) oder *Frauentorso* (Kat.-Nr. 151) an, doch werden nun die Körperformen noch stärker stilisiert.

Zwei von vier Güssen (Kat.-Nr. 237.2.a, d) ist ein Steinsockel beigegeben. Beide weisen grundsätzlich den gleichen Aufbau auf: Sie sind an der Vorderseite zweimal, an der Rückseite einmal gestuft und verjüngen sich nach unten hin. Bei dem einen Sockel (Kat.-Nr. 237.2.d) sind die Stufungen jedoch tiefer hinabgezogen als bei dem anderen (Kat.-Nr. 237.2.a). Das Gipsmodell der Figur ist in zwei Güssen erhalten (Kat.-Nr. 237.1.a, b).

238 Abb.
231Entwurf für die *Marienthaler Kirchentür*, um 1948

Gips, Negativschnitt, 40,3 x 25 x 2,3 cm
bez. rücks. u.: Nachlaß-Nr. G 78 mit Nachlaßstempel.
rücks. o.: 6 Nachlaßstempel Erbengemeinschaft Scharff

In der Mitte querverlaufender Bruch, geklebt.

Entwurf für Kat.-Nr. 247.2

239 Abb.
232Entwurf für den rechten Türflügel der *Marienthaler Kirchentür*, um 1948

Relief, Gips, 29,5 x 9,5 cm
Erbengemeinschaft Scharff

Entwurf für Kat.-Nr. 247.2

240 Abb. 233
Modell für die Neugestaltung der Fassade der *Marienthaler Kirche*, um 1948

Gips
nicht erhalten, überliefert durch Fotografien im Nachlaß

Archivabte im Nordrhein-Westfälischen Hauptstaatsarchiv, Düsseldorf: Brief E. Scharffs, Hamburg, an A. Winkelmann, Marienthal, vom 8.1.1948, Az.: RWN 246, Bd. 47, Bl. 135

241 Abb. 234
Entwürfe für die Fassadenfiguren der *Marienthaler Kirche*, um 1948

Gips
Erbengemeinschaft Scharff

241.J
Heiliger Augustinus, um 1948
13 x 4,2 x 3 cm

Siehe Kat.-Nr. 247

241.II
Madonna mit Kind, um 1948
10,6 x 3,8 cm

Der Bereich unterhalb/d der Maden ist abgebrochen und fehlt.

Siehe Kat.-Nr. 247

241.III
Heilige (?), um 1948
12,3 x 4,2 x 3,5 cm

Siehe Kat.-Nr. 247

- 242
Hand Gottes, 1948
Relief, Gips, 26 x 12 x 4,9 cm
bez. am Armsatz: Nachlaß-Nr. G 67 mit
Nachlaßstempel
Erbengemeinschaft Scharff
Leichte Ausbrüche am Armsatz und am kleinen Finger.
- Modell für die Hand Gottes in dem Medaillon
"Schöpfer Himmels und der Erde" der *Marienthaler
Kirchentür* (Kat.-Nr. 247.2)
- 243
Kopf des Sokrates, 1948
Relief, Gips, 5,2 x 3,3 x 2,2 cm
Erbengemeinschaft Scharff
- Entwurf für den Sokrates-Kopf in dem Medaillon
"Gelitten unter Pontius Pilatus" der *Marienthaler
Kirchentür* (Kat.-Nr. 247.2, siehe dortigen Text)
- 244
Haupt des auferstandenen Christus, 1948
Relief, Gips, 6 x 8 cm
Erbengemeinschaft Scharff
- Entwurf für das Haupt Christi in dem Medaillon
"Auferstanden von den Toten" der *Marienthaler
Kirchentür* (Kat.-Nr. 247.2; siehe dortigen Text)
- 245
Kreuz, 1950
Gips, 20 x 10,5 x 3 cm
Erbengemeinschaft Scharff
Entwurf für die Klinke der *Marienthaler
Kirchentür* (Kat.-Nr. 247.2; siehe dortigen Text)
- 246
Kreuz, 1950
zwei Fassungen
- 246.1
Kreuz, 1950
Holz, 21,4 x 10,2 x 3,1 cm
Erbengemeinschaft Scharff
Weiche graue und rosa Farbreste sichtbar.
Modell für die Klinke der *Marienthaler
Kirchentür* (Kat.-Nr. 247.2; siehe dortigen Text)
- 246.2.a. b
Kreuz, 1950
Gips, zwei Güsse, 21,4 x 10,2 x 3,1 cm
Erbengemeinschaft Scharff
Werkmodell für die Klinke der *Marienthaler
Kirchentür* (Kat.-Nr. 247.2; siehe dortigen Text)
- 247
Abb. 239
Marienthaler Kirchentür: Das Credo
zwei Fassungen: Werkmodell in Gips und ausgeführte Fassung in Bronze
- 247.1
Marienthaler Kirchentür: Das Credo, 1948
Gips, in 10 Teilen erhalten
Erbengemeinschaft Scharff
Lit.: Sello 1956, S. 167, Abb. S. 104
- Werkmodell für Kat.-Nr. 247.2.a, b (siehe dortigen Text)

247.2

Marienthaler Kirchentür: Das CREDO, 1945–1950

Bronze, zwei Güsse

bez. am l. Türflügel u. l.: OPVS EDWIN SCHARFF / 1945–1949

247.2.a

320 x 210 cm

Gießer: C. Schmäke, Düsseldorf

Hamminkeln, Marienthal, St. Mariä Himmelfahrt

Archivalien im Nordrhein-westfälischen Hauptstaatsarchiv, Düsseldorf: RW 246, Bd. 43, 47, 63; Nachlaß Augustinus Winkelmann: Korrespondenz Edwin Scharffs an Winkelmann 1939–1950; Winkelmanns Korrespondenz zur Marienthaler Kirchentür 1947–1950; Archivalien im Nachlaß Scharff, Erbenngemeinschaft: Korrespondenz Winkelmanns an Scharff, 1941–1953; in Privatbesitz: K. H. Engelin: Studienzeit bei E. Scharff (Typoskript)

Ausst.: Düsseldorf 1950, Hamburg 1950

Lit.: Sonntagsblatt 1949, S. 6; Eck 1951, S. 55; Heise 1951, S. 250, Abb. S. 251; Grundmann 1952, S. 49 (fälschlich: "die Bronzetür von Hartmergen"); Poley 1954, S. 76; Bolkovac 1955, S. 7f.; Des Kunstwerk 1955/56, S. 59; Des Münster 1955, S. 194; Flemming 1956, S. 21, Abb. S. 12; Hentzen 1956/57, o. S.; Des Münster 1956, S. 198; Sello 1956, S. 24ff, 167, Abb. S. 105–109; Die Weltkunst 1956, S. 13 mit Abb.; Das Werk 1956, S. 227; Flemming 1957, S. 246; Henze 1958, S. 268, 274, Abb. S. 236; Roh 1958, Abb. S. 323; Vollmer 1958, S. 174; Zohn 1958, S. 137; Körner o. J. [1959], Abb. S. 76; Knäurs Lexikon 1960, S. 268; Ramackers u. a. 1961, S. 129, 143, 157; Bolkovac 1962, I, S. 39ff, Abb. 38; Bolkovac 1962, II, Abb. S. 42; Keller 1962, Abb. o. S.; Leonhards 1962, o. S.; Dehio 1967, S. 105; Lexikon der Kunst 1968, S. 351. Stichwort: Bronzetüren: Grzimek 1969, S. 167; Raum 1972, S. 493; Trier 1972, S. 381; Rohde 1974, S. 8, Abb. S. 3f.; Lexikon der Kunst 1977, S. 335; Herders Lexikon 1978, S. 187; Wietek 1978, S. 184; Schulz o. J., S. 4f., Abb. S. 5 und gegenüber S. 16; Lexikon der Kunst 1987, S. 663. Stichwort: Bronzetüren: Jörgens 1991, S. 92f., 96, 97, Anm. 19

247.2.b

312 x 202 cm

Gießerstempel am r. Türflügel u. r.: SCHMAKE DÜSSELDORF (im Kreis um stilisierten Schmelztiegel), Guß 1978

Neu-Ulm, Edwin-Scharff-Museum, Leihgabe der Erbenngemeinschaft Scharff Guß gestiftet von der Firma Max Weiss, Neu-Ulm

Ausst.: Neu-Ulm u. a. 1987/88, Kat.-Nr. 63, Abb. 135

Lit.: Kat.-Slg. Neu-Ulm 1979, Kat.-Nr. 60 mit Abb.; Ohm - Bauer 1984, S. 92, Abb. S. 91; Kat.-Ausst. Cloppenburg 1985, S. 50f.; Jörgens-Lendrum 1991, S. 92, Abb. VI, S. 97, Anm. 19

Beschreibung und Interpretation

Die Marienthaler Kirchentür verbildlicht in zwanzig Reliefmedaillons klar ablesbar die Sätze des christlichen Glaubensbekenntnisses. Die in strengem Relief gehaltenen Darstellungen sind paarweise übereinander auf den beiden Türflügeln angeordnet und werden von einem durchlaufenden Band gerahmt und so miteinander verbunden, daß der Blick des Betrachters durch das Credo geführt wird. Das Band beginnt unvermittelt oben in der Mitte des linken Portalflügels und umschlingt, von hinten kommend, die erste Szene mit der Darstellung der grundlegenden confessio fidei: "*Ich glaube*". Danach umrahmt es das zweite Bild und leitet in der Mitte zum nächsten, darunterliegenden Bilderpaar über. Es umfaßt nacheinander jeweils zuerst die linke, dann die rechte Szene. Dabei bildet es in den vier oberen Reihen das in der Mathematik gebräuchliche Zeichen für "unendlich" (siehe Schmidt 1951, S. 110) und versinnbildlicht so die nach christlicher Anschauung ewig währende Gültigkeit des Glaubensbekenntnisses und der Macht Gottes. Als letzte Darstellung auf dem linken Flügel sieht man das Bild des Glaubenssatzes "*... abgestiegen in das Totenreich*". Die Folge fährt auf dem rechten Flügel unten links mit der *Auferstehung Christi* fort und schließt oben rechts mit dem einzigen geschriebenen Wort "*Amen*". In den Darstellungen hielt Scharff sich streng an den vorgegebenen Bekenntnistext.

Das erste Medaillon zeigt ein kniendes Paar, nach rechts gewandt, mit betend erhobenen Händen. Es steht stellvertretend für die katholische Christenheit und ist, wie alle anderen Wiedergaben sterblicher Menschen auf dieser Tür, in zeitloser Nacktheit gegeben. Im Gegensatz zu ihnen sind alle heiligen, göttlichen oder allegorisch gemeinten Wesen mit antikisierenden oder kirchlichen Gewändern bekleidet oder mit Tüchern drapiert. Das Paar ist der Gestalt Gottes im zweiten Medaillon zugewandt. Dabei verdeutlicht die formale Höherstellung des Gottesbildes dessen höheren Rang. In Analogie zur mittelalterlichen Tradition, die Größe der Figuren gemäß ihrer inhaltlichen

Bedeutung festzulegen, ist auch hier die Gottesdarstellung besonders groß gehalten.

Gott ist im zweiten Medaillon *"...an Gott, den allmächtigen Vater"* als thronender Pantokrator mit seitlich ausgebreiteten Armen und Kreuzesnimbus gekennzeichnet. Wie bei anderen Szenen überschneidet auch bei dieser die Komposition das rahmende Band, was den Bildern eine unmittelbare, lebendige Wirkung verleiht.

Das dritte Relief *"...Schöpfer Himmels und der Erden"* gibt die Schöpfung des Makrokosmos wieder: Einer majestätisch erhobenen linken Hand scheinen die Gestirne und Planeten gerade entwachsen zu sein. Die Hand modellierte Scharff nach dem Vorbild seiner eigenen Linken.

Direkt unterhalb des Gottesbildes erblickt man die Darstellung Christi *"...und an Jesus Christus, seinen eingeborenen Sohn, unseren Herrn"* in langem Gewand, das in fast gleicher Form bei der *Hers-Jesu-Figur* (Kat.-Nr. 281) noch einmal benutzt wurde. Als "Guter Hirte" trägt er ein Lamm auf den Schultern.

Das fünfte Bild *"... der empfangen ist vom Heiligen Geiste"* zeigt die sitzende Maria von vorn. Sie neigt ihr Haupt demütig nach rechts (von der Figur aus gesehen) dem als Taube dargestellten Heiligen Geist zu. Ihre gesamte Haltung mit den geöffneten Knien, den seitlich abwärts gestreckten Armen und den aufwärts weisenden Handflächen drückt ihre Empfängnisbereitschaft aus. Die Darstellung stieß 1955 bei Josef Fink auf herbe Kritik, da sie "dem natürlichen Empfängnisakt so angenähert [sei], daß sicher ein Irrtum im Glauben vorliegt." Für ihn war diese Art, die Verkündigung zu interpretieren "ausgeschlossen". Darüberhinaus überschreite sie "die Grenze des gebotenen Anstandes, weil das gezeigte Sitzmotiv schlechthin weiblicher Sittsamkeit widerspreche. Fink kam zu dem Schluß, daß das von Scharff gewählte Sitzmotiv "vollends in Gegensatz zum Heiligen" geraten sei (Fink 1955, S. 123). Dagegen stellt sich aus heutiger Sicht die ungewöhnliche Art der Wiedergabe als eine durchaus mögliche, lebendige Symbolisierung der Empfängnis Mariens dar.

Im nächsten Bild *"... geboren aus der Jungfrau Maria"* ist die Muttergottes halb kniend, halb sitzend, den Christusknaben auf ihrem rechten Oberschenkel präsentierend, gegeben. Christi Armhal-

tung weist einerseits auf seinen späteren Kreuzestod, andererseits auf die Darstellung Gottes im zweiten Medaillon, also auf die Rolle als Weltherrscher, hin. Die Tatsache, daß das Kind nackt ist, hat den damaligen Pfarrer der Kirche, Augustinus Winkelmann, sehr beunruhigt und ihn veranlaßt, den Künstler in einem langen Brief zu bitten, "... nur durch eine kleine Falte eine kleine liebevolle, ehrfürchtige Verhüllung vorzunehmen, um mir und Tausenden das Werk unbedenklicher zu erschließen und die Freude daran ungetrübt und reicher werden zu lassen" (Winkelmann an Scharff vom 8.2.1950, NWHSLAD, RWN 246, Bd. 63, Bl 71). Winkelmann fürchtete nämlich zum einen, daß das "unverdorlene Landvolk" das "vollkommen nackte, entblößte Kind nicht ertragen" könne, zum anderen aber, daß "hier von anderen Klerikern die Frage aufgeworfen würde, kann der Staat in seiner Patronatskirche Kunstwerke aufstellen, die etwa von Pfarrer und Bischof nicht voll genehmigt wären" (ebd.). Somit schwang bei Winkelmanns Bedenken neben moralischen Gründen auch eine gewisse Angst vor der klerikalen Obrigkeit mit. Scharff ließ sich von des Pfarrers eindringlicher Bitte jedoch nicht beeinflussen und führte das Werk so aus, wie er es geplant hatte.

Als siebte Szene sehen wir Christus an der Geißelsäule, wie er *"gelitten"* hat *"unter Pontius Pilatus"*. Die Darstellung Jesu ist ein Rückgriff auf die Christus-Figur des um 1943 entstandenen Kreuzweg-Reliefs *"Jesus wird zum Tode verurteilt"* (Kat.-Nr. 227.1). Hier wie dort ist er mit langem Umhang, gefesselten Händen und Herrscherstab gezeigt. Das Haupt ist in leidender Demut auf die rechte Schulter hinabgeneigt. Auf der Säule erkennt man das Haupt des Sokrates "des antiken Vorläufers [Christi] in der Selbstaufopferung für die Wahrheit" (Heise 1951, S. 250).

Das Medaillon *"... gekreuzigt und gestorben"* rechts, ein wenig unterhalb dieser Szene, zeigt den am Kreuz verstorbenen Heiland, dessen Haupt in Entsprechung zu dem vorangegangenen Bild tief auf die linke Schulter gesunken ist. In frühmittelalterlicher Manier sind die Füße des Gekreuzigten nebeneinander ans Kreuz geschlagen. Christus ist ein Gestirn beigegeben, welches auf die Sonnenfinsternis, die kurz vor seinem Tode stattfand, hin-

weist. Dadurch wird die Dramatik der Szene gesteigert.

Das folgende Bild *"...begraben"* zeigt Christi Grablegung durch Joseph von Arimathia und Nikodemus. Dadurch, daß alle drei als Aktfiguren gegeben sind - und dabei bilden das Leichentuch Jesu und der angedeutete Umhang des Nikodemus keine Einschränkung - wird hervorgehoben, daß Christus als Mensch gestorben ist. Dennoch wirkt das leicht nach rechts ausschwingende Tuch wie eine Hoheitsformel.

Die beiden nächsten Szenen *"...abgestiegen in das Totenreich"* und *"...auferstanden von den Toten"* befinden sich ganz unten an der Tür. In ersterer scheint Jesus zu den Toten hinabzueilen; mit der linken Hand greift er in rettender Geste nach den angstvoll erhobenen Armen eines Mannes, der in die Hölle hinabzusinken droht, während er mit der rechten einen Kreuzesstab (als sein Attribut) umfaßt. Mit diesem Bild endet die Reihe von Medaillons, die Christi Erdenleben und -Passion in absteigender Richtung mit optischem und inhaltlichem Tiefpunkt im Totenreich den gläubigen Betrachtern vor Augen führt.

Mit der folgenden Darstellung beginnt Christi Rückkehr in seine göttliche Existenz. Dieses Relief zeigt den über dem Grab schwebenden auferstandenen Heiland mit siegreich Armen und einem hoheitsvoll um den Körper drapierten Tuch. Die Art der Wiedergabe ist von der Darstellung des verklärten Christus auf dem Isenheimer Altar angeregt worden, wobei folgende Gemeinsamkeiten festgestellt werden können: die Position vor dem Stein, die Frontalansichtigkeit, die aufrechte Körperhaltung, die Beinhaltung, die bei Scharff sozusagen spiegelverkehrt zu Grünewald gegeben ist, die seitlich angehobenen Arme - bei Grünewald sind die Unterarme allerdings angewinkelt - und das Motiv des vor den Körper drapierten, hinter ihm hinabschwingenden Lententuches (vgl. auch Kat.-Nr. 183, 184).

Die ausgestreckten Arme bilden eine formale Verbindung zwischen der vorangegangenen und der nachfolgenden Szene, der *Himmelfahrt*, in der Jesus als emporschwebende Gestalt in aufrechter Haltung, das rechte Bein im Kontrapost leicht angewinkelt, die Arme mit seitlich abgespreizten Händen hinabgestreckt, gegeben ist. Das wehende Tuch

verstärkt noch den Eindruck von emporgerichteter Bewegung. Im Vergleich zu der Darstellung des Auferstandenen, die ihn noch als Menschen, nackt, mit vollem Haar, Bart und menschlichen Gesichtszügen zeigt, ist er nun, bekleidet mit einem langen Gewand, bartlos, mit nur angedeutetem Haar, verklärter Augenzone und Nimbus, als vergeistigtes, nicht mehr dem irdischen Leben zugehöriges Wesen charakterisiert.

Wie alle anderen Glaubenssätze, so ist auch der des *"... sitzend zur Rechten Gottes, des allmächtigen Vaters"* wörtlich aufgefaßt: In strenger Vorderansicht sitzen Christus und Gottvater nebeneinander in fast paralleler, nahezu achsensymmetrischer, mit geschlossenen Beinen und aufrechten, im Sinne der Körperachse geradeaus gerichteten Häuptern. Dabei ist Jesus etwas kleiner und jünger als sein himmlischer Vater dargestellt. Während dessen Arme vor der Brust gekreuzigt sind, hält der Sohn mit beiden Händen einen attributiv gemeinten Kreuzesstab (s. o.).

Das rahmende Band leitet den Blick weiter aufwärts zu Christus, dem Richter über *"die Lebendigen und die Toten"*. In direkt auf den Betrachter hin ausgerichteter Frontansicht scheint er auf einem Richterstuhl zu sitzen. Er ist mit einem für die Türreliefs typischen antikisierenden Gewand bekleidet und hebt die Arme gleichsam wägend empor. Das Bild folgt der traditionellen Darstellungsweise Christi als Weltenrichter, wie sie in der byzantinischen und mittelalterlichen Kunst üblich war.

Die Szene *"...ich glaube an den Heiligen Geist"* zeigt dasselbe Paar wie das erste Medaillon. Die den Heiligen Geist symbolisierende Taube steht durch ihre Größe und den sie umgebenden Nimbus im Zentrum der Aufmerksamkeit. Die starke Stilisierung und die Größe rücken sie in den Bereich des Geistigen, während sie in dem Relief *"... der empfangen ist vom Heiligen Geiste"* realer, irdischer erscheint.

Die *"heilige katholische Kirche"* ist als Ecclesia mit einem vereinfachten Modell der höchsten katholischen Kirche, des Petersdomes, abgebildet. Aufgrund des lediglich die linke Hüfte und das linke Bein bedeckenden, in langen Falten hinabfallenden Tuches entsteht zunächst der Eindruck, die Figur sei bekleidet. Tatsächlich ist sie jedoch als Akt ge-

geben, der in erotischer Pose das Kirchenmodell präsentiert. Die Körpermodellierung nimmt bereits die der *Pandora* (Kat.-Nr. 264.2) aus dem Jahre 1951 vorweg.

Die *"Gemeinschaft der Heiligen"* in dem nächsten Medaillon besteht aus einer frontal angeordneten männlichen Figur in der Mitte, die von zwei ihr in tänzerischer Gegenbewegung zugewandten Frauengestalten gerahmt wird. Alle drei tragen die bereits bekannten, langen Gewänder. Die Gruppe strahlt unbeschwerter Fröhlichkeit aus und kontrastiert so das nächste Relief, der Darstellung der *"Vergebung der Sünden"*.

Ein Geistlicher erteilt einer in Reue tief gebeugt vor ihm knienden, mit dem langen Haar ihr Gesicht verhüllenden Sünderin die Absolution. Bei näherer Betrachtung erkennt man, daß der Priester nach dem Bilde Pfarrer Winkelmanns modelliert wurde (vgl. Porträtfoto des Pfarrers in Ramackers u. a. 1961, S. 176).

Oben links auf dem rechten Türflügel befindet sich die Darstellung des zweitletzten Glaubenssatzes, der von der *"Auferstehung des Fleisches"* handelt. Vor einem stehenden Paar, das dankbar die Hände zu heben scheint, entsteigt eine dritte, männliche Aktfigur dem Boden, der durch das rahmende Band angedeutet wird. Die Haltung der Gestalten mag von Figuren in Luca Signorellis Fresco der *Auferstehung der Toten zum Jüngsten Gericht* (1499-1505) im Dom von Orvieto angeregt worden sein. Dort entsteigt im Mittelgrund links ein männlicher Akt der Erde auf ebenso unmittelbare Weise wie bei Scharff. Sein Kopf ist ebenfalls in den Nacken gelegt: Er schaut zu den zum Jüngsten Gericht blasenden Engeln empor. Die Haltung der mittleren Figur der männlichen Dreiergruppe, rechts von dem Auferstehenden, könnte das Standmotiv und die Armhaltung des weiblichen Aktes in Scharffs Auferstehungsszene inspiriert haben. Links im Hintergrund des Freskos erkennt man einen betenden Akt, im verlorenen Profil nach rechts, der den Bildhauer zu der dritten Figur dieser Gruppe angeregt haben mag. Das Motiv des vor dem Körper angezogenen linken Beines des Auferstehenden im Vordergrund läßt sich auch bei einer Darstellung eines seinem Grab entsteigenden Mannes in Michelangelos Fresko des *Jüngsten Gerichts* in der Sixtinischen Kapelle (am unteren

Rand links) finden. Die Wiedergabe muskulöser, fülliger Körperlichkeit geht wohl ebenfalls auf Michelangelo zurück. Da Scharff im Jahre 1908 beide Fresken im Original kennengelernt hatte, liegt es nahe, daß er auf sie als Inspirationsquelle zurückgriff.

Das *"ewige Leben"* wird durch einen sechsflügeligen Seraphim verkörpert, dessen menschlich wirkenden Körper zwei seiner Flügel wie ein Gewand umfassen, während die anderen seitlich gestaffelt sind; die Arme sind in Brusthöhe gehoben. Der strenge, achsensymmetrische Aufbau und die starke Stilisierung der Formsprache lassen das Wesen überirdisch entrückt, einem anderen, göttlichen Seinsbereich zugehörig erscheinen.

Das die Szene umrahmende Band endet oben in der Mitte des rechten Türflügels ebenso unvermittelt, wie es auf dem linken Flügel begann. Nun wird es jedoch von dem Wort *"Amen"* begleitet.

Nach Bolkovac hat Scharff durch die Ab- und Aufwärtsbewegung der Komposition "den vollkommenen Ausdruck für jene doppelte Bewegung in der Heilsgeschichte" gefunden, die "von den Kirchenvätern mit den beiden Begriffen: *descensus* [...] *ascensus*" bezeichnet wird (Bolkovac 1962, I, S. 39).

Allerdings läßt sich die Komposition nicht nur in vertikaler Richtung lesen. Auch die horizontale Anordnung ist zu beachten. Denn nahezu jede Darstellung auf dem linken Türflügel steht in inhaltlichem Zusammenhang mit dem entsprechend placierten Medaillon auf dem rechten Flügel und führt zu Aussagen, die über den Wortlaut des Credo hinausweisen: Die ersten Medaillons besagen, daß der gläubige Christ voll Zuversicht zum Jüngsten Gericht auferstehen wird (vgl. Johannes 5, 24). Aus den jeweils zweiten Szenen kann man ersehen, daß der Glaube an den Allmächtigen Gott zum ewigen Leben führt. Zwischen dem jeweiligen dritten Medaillon läßt sich als einzigem Paar keine inhaltliche Verbindung herstellen. Christus, der gütige Seelenhirte, bildet eine Parallele zu dem die Sünden vergebenden Geistlichen. Mariä Empfängnis durch den Heiligen Geist steht dem Empfangen des Heiligen Geistes der gläubigen Christen gegenüber. Wie die Madonna das Christuskind, so präsentiert die Ecclesia die christliche Kirche, wie Jesus aus Maria, so ist die Kirche aus Christus entstanden. Die tiefe

Schmach Christi an der Geißelsäule wird durch seine hohe Position im Himmel wieder ausgeglichen (vgl. Matthäus 5, 11 und 12). Dem ungerechten Kreuzestod Jesu steht die Darstellung Christi als des gerechten Weltenrichters als Pol gegenüber. Weitere, sich ergänzende Gegensatzpaare bilden die Grablegung und die Auferstehung sowie der Abstieg ins Totenreich und die Himmelfahrt Christi. Die dualistische Gegenüberstellung innerlich zusammenhängender Bilder, bei der wie in einem Frage-Antwort-Dialog die irdische Szene der himmlischen gegenübergestellt wird, erinnert an die typologische Darstellungsweise des Mittelalters. Nach der ihr zugrunde liegenden Vorstellung entsprach einer verheißenden Stelle des Alten eine die Verheißung erfüllende des Neuen Testaments.

Die reale wie symbolische Bedeutung der gesamten Tür liegt einerseits darin, die Kirche vor unliebsamen Eindringlingen zu schützen und andererseits dem Gläubigen beim Durchschreiten des Glaubensbekenntnisses den "Zugang zu Gott" zu eröffnen (Winkelmann 1961, S. 157) Von ebenfalls symbolischer Aussagekraft ist der Handgriff in Form des "Erlösungszeichens des Kreuzes" (ebd.); Nach der christlichen Lehre muß der Gläubige selbst das Kreuz ergreifen, um zu Gott zu gelangen.

Formensprache und Vorbilder

Trotz der für Scharff typischen Stilisierung der Körperformen, weisen die dargestellten Figuren eine renaissancehafte Körperlichkeit auf. Die Frontalan-sicht der meisten Gestalten verleiht ihnen eine den Betrachter unmittelbar ansprechende Wirkung. Sowohl die häufige Wahl der Vorderansicht als auch die eines nahezu achsensymmetrischen Aufbaus der Kompositionen gibt dem Werk eine Strenge, wie sie bei romanischen Skulpturen und Reliefs zu finden ist. Scharffs Intention war es, die Marienthaler Kirchentür "so feierlich, sakral" (Scharff an Winkelmann vom 22.12.1945, NWHSLAD, RWN 246, Bd. 47, Bl. 71v) wie möglich zu gestalten. Zu dem Stil der Bronzetür bemerkte der Künstler selbst:

"Der Stil wird ja gewiss scharffisch werden - der Geist soll aber in jenem feierlichen Geiste sein [,] der in alten Türen wie in Pisa, Florenz[,] Hildesheim und Augsburg ist. Es soll eine heilige, Be-

kennntüre - eben die Tür des "Credo" werden." (Ebd., Bl. 71v, 72)

Die Marienthaler Tür knüpft also an die Tradition der berühmten, mit figürlichen Szenen geschmückten Bronzeportale von Hildesheim und Augsburg in Deutschland sowie etwa Verona, Ravello, Pisa und Florenz in Italien und Gurk in Österreich an. Scharff selbst sah seine Tür jedenfalls in der Nachfolge jener Werke stehen. Im zwanzigsten Jahrhundert war er der erste, der die Tradition der mit figürlichen Darstellungen verzierten bronzenen Kirchentüren zu neuem Leben zu erwecken suchte und zusammen mit Mataré, der Scharff 1948 mit seiner Papst- und Bischofstür am Südquerhaus des Kölner Domes zuvor kam, eine "Renaissance der [Bronzetüren]" (Lexikon der Kunst 1987, S. 663) einleitete. Im Jahre 1945 schien Scharff noch als erster "auf den Einfall" gekommen zu sein, "die alte Kunst der Bronzetüre wieder zu beleben" (Scharff an Winkelmann vom 6.12.1945, NWHSLAD, RWN 246, Bd. 47, Bl. 86). Den Grund für den weitgehenden Verzicht auf figürlich gestaltete Bronzetüren seit dem 16. Jahrhundert sah er darin, daß "einfach keiner mehr den Mut gehabt [hatte.] eine Tür in Bronze zu entwerfen" (ebd., Bl. 85r, v). Dabei übersah er allerdings, daß im Klassizismus und Historismus einzelne Türen in Anlehnung an antike und mittelalterliche Bronzetüren entstanden (Lexikon der Kunst 1987, S. 663) und Rodin sein, wenn auch unvollendet gebliebenes, *Hollentor* schuf. Doch war dieses nicht für eine Kirche, sondern für das Pariser Museum der Dekorativen Künste gedacht.

Poley, der die Tür als "würdigen Nachfahren der feierlichen Kathedraltüren des Mittelalters" bezeichnete, sieht "hinter der formelhaften Dichte der knapp gefaßten, streng getrennten Szenen" einen "Nachklang italienischer Klassik" stehen, "wie sie etwa an den Trecento-Türen Andrea Pisanos zwischen Gotik und Renaissance ihre Prägung fand" (1954, S. 76).

Appel berichtet von einem Gespräch mit Edwin Scharff, in dem dieser mitgeteilt habe, daß er "bei Beginn der Arbeit geschwankt habe", ob er als Vorbild für die Marienthaler Kirchentür "Augsburg" oder "Hildesheim" wählen solle. Er habe sich "dann für Hildesheim entschieden" (1946-49, S. 20).

Gemeint ist die Frage, ob Scharff die Reliefs flach wie bei dem *Portal des Augsburger Domes* oder stärker plastisch wie die Hochreliefs der *St. Bernwardstür* in Hildesheim modellieren sollte. Die Entscheidung fiel zugunsten des Hochreliefs (ebd.).

Als direktes Vorbild für die Komposition ist allerdings der geschnitzte Türschmuck am im 13. Jahrhundert entstandenen zweiflügeligen Westportal des Domes im österreichischen Gurk (vgl. Semff 1979, S. 1-16) anzusehen. Denn zu der Zeit, als Scharff in Hamburg an der Tür arbeitete, befand sich ein Buch mit Abbildungen des Gurker Westportals in seinem Atelier in der Landeskunstschule (nach freundlicher Angabe von dem Bildhauer und ehemaligen Scharff-Schüler Karl Heinz Engelin, Hamburg). Die erhaltenen Teile des Gurker Portals zeigen als Hochrelief geschnitzte Figurenmedaillons, die von Rankenwerk umrahmt werden, wobei die Ranken einander in ähnlicher Weise umschlingen wie das Band auf der Marienthaler Tür. In den Medaillons sind, wie bei Scharff, die gesamte Höhe ausfüllende, meist in Frontalansicht gegebene Figuren sichtbar, von denen die meisten, ebenfalls wie bei Scharff, mit den Füßen auf der Rahmung stehen. Die Gurker Reliefs sind frei geschnitzt und dann unmittelbar an den Holztüren befestigt worden, so daß die Figuren sich freiplastisch vor dem Grund erheben. Einen ähnlichen Effekt strebte auch Scharff bei der Modellierung seiner Szenen an. Im Unterschied zu dem Gurker Portal ersetzte er das Rankenmotiv durch das des schlichteren Bandes. Dieses geht, nach Appel, auf die Erinnerung des Künstlers an "alte Gebetsriemen", an "Rosenkranz und an Bänder" zurück, die er in seiner Kindheit "so überaus gern gemocht habe", und er zitiert Scharffs Empfindungen wörtlich: "Farbige Bänder haben etwas von zarter, seelischer Erotik." (1946-49, S. 20).

Über die den Reliefs zugrundeliegende Arbeitsweise gibt ein Atelierfoto von der Hand des Künstlers Auskunft. Es wurde während der Entstehung des Reliefs *"Geboren aus der Jungfrau Maria"* aufgenommen. Aus der Aufnahme geht hervor, daß Scharff zunächst die unterschiedlichen räumlichen Ebenen der geplanten Darstellung in klar umgrenzten, seitlich abgeschnittenen Schichten auf den Reliefgrund auftrug. Erst danach modellierte er die Rundungen. Diese Vorgehensweise erklärt die Flä-

chigkeit der Gestalten und die seitlichen Abflachungen, die besonders bei den Reliefs *"Jesus Christus, Gottes eingeborenen Sohn"*, *"Gelitten unter Pontius Pilatus"* und *"Cekreuzigt und gestorben"* zum Tragen kommen. Die so erreichte Betonung der Kontur verleiht den Bildern zwar eine besonders ausgeprägte Fernwirkung, läßt sie aber weniger sensibel als die stärker dreidimensional modellierten Darstellungen *"Begraben"* und *"Auferstanden von den Toten"* erscheinen. Gerade diese beiden Szenen erinnern mit ihren muskulösen Körperdarstellungen an Werke Michelangelos.

Die Marienthaler Kirche

Die heutige katholische Pfarrkirche St. Mariä Himmelfahrt in Marienthal bei Wesel (am Niederrhein) war ursprünglich die Kirche des ältesten Augustiner-Eremitenklosters auf deutschem Boden. Die 1256 erfolgte Gründung durch Sueder von Ringenberg wurde zwei Jahre später durch ihn bestätigt. Zunächst lag das Kloster weiter westlich und wurde erst 1345 an den jetzigen Ort verlegt. Bei der Kirche handelt es sich um einen einschiffigen, kreuzrippengewölbten Backsteinbau mit einem 5/8 Chorschluß und einem kleinen Dachreiter. An der Südseite des Chores ist der mittelalterliche Kapitelsaal (heute Sakristei) erhalten. Von dem zu Beginn des 17. Jahrhunderts erneuerten Kreuzgang ist der an die Südseite der Kirche anschließende Flügel mit ehemaligen Mönchszellen im Obergeschoß stehen geblieben. Das Kloster wurde 1806 säkularisiert, die Kirche fiel als Patronatskirche an den Staat, zuerst an das Großherzogtum Berg, 1815 an Preußen. Erst 1839 wurde Marienthal selbständige Pfarrei. (Dehio 1967, S. 104f., Ramackers 1961, S. 23, 105, 126, 127) Seit Gründung der Bundesrepublik Deutschland untersteht die Kirche der nordrhein-westfälischen Landesregierung. Einige mittelalterliche Ausstattungstücke sind erhalten geblieben, die Orgeltribüne und der Orgelprospekt stammen aus dem 17. Jahrhundert (Dehio, ebd.).

Marienthals Ruhm als Zentrum moderner Kirchenkunst geht auf die Initiative des Pfarrers Augustinus Winkelmann zurück, der zwischen 1924 und 1954 die Pfarrstelle innehatte. Im Jahre 1925, anläßlich der Jahrtausendfeier der Rheinlande, begann der kunstsinigere Pfarrer, Marienthal zu

einer Begegnungsstätte für die Jugend zu machen. Seine kirchliche Jugendarbeit führte allerdings zu ausgesprochenen Schwierigkeiten mit den Nationalsozialisten (Ramackers 1961, S. 129). Vor allem aber nahm er das umfassende Programm in Angriff, die gesamte, völlig vernachlässigte Kirchenanlage mit moderner Kunst auszustatten. Dabei war sein Plan, eine "ganz einheitliche Ausstattung" zu erreichen, so daß sie bei dem damaligen "Tiefstand der kirchlichen Kunst geradezu

als Musterbeispiel hingestellt werden" (Winkelmann an das Preußische Kultusministerium vom 21.8.1925, Abschrift: NWHSAD, RWN 246, Bd. 63, Bl. 2) konnte. Gleichzeitig bedeutete das Projekt eine hilfreiche Förderung rheinischer Künstler, die nach dem Ersten Weltkrieg finanzielle Not litten (ebd.). Von Anfang an wurde das Vorhaben vom Preußischen Kultusministerium als dem Eigentümer der Kirche finanziell getragen. Bis heute wird die von Augustinus Winkelmann begonnene Tradition der Zusammenarbeit mit Künstlern fortgeführt. Vor seiner Arbeit an der Kirchentür hatte Scharff bereits 1941 den Taufstein (Kat.-Nr. 219) und das Predigtstuhl (Kat.-Nr. 221) für Marienthal geschaffen.

Die Fassade

Nach einem Stich des Klosters Marienthal aus dem 17. Jahrhundert (Abb. in Ramackers 1961, S. 30) zeigte die Fassade damals ein hohes, rechteckiges Portal, darüber ein großes und ein kleines Rundbogenfenster. Die drei Geschosse wurden durch zwei horizontale Gesimse gegliedert. Im 19. Jahrhundert wurde die Fassade im neugotischen Stil umgebaut: In die profilierte, eckige Türrahmung setzte man eine weitere, die mit einem Segmentbogen abschloß. Ein tiefer liegender, horizontaler Türsturz trennte die Türöffnung, die durch eine Eichentür geschlossen wurde, von der darüberliegenden, schmalen Fensterzone. Die untere Hälfte des großen Spitzbogenfensters war zugemauert. Dort standen in drei mit Maßwerk bekrönten, spitzbogigen Nischen auf runden, mit Blattwerk verzierten Konsolen drei Standbilder aus der Zeit um 1400, die sich jetzt im Kircheninnenraum befinden (Dehio 1967, S. 105).

Die mittlere Skulptur, eine Muttergottes, war noch bis 1950 an diesem Platz. Bei den anderen Figuren

handelte es sich um den hl. Augustinus und eine weibliche Heilige, die aufgrund fehlender Attribute nicht identifiziert werden konnte. Wie aus einem Brief Winkelmanns an den nicht genannten Ministerialrat im Nordrhein-westfälischen Kultusministerium in Düsseldorf vom 23.4.1951 (Abschrift, Erbgemeinschaft Scharff) hervorgeht, waren bereits um 1940 die Fassade und die schlichte Eichentür der Kirche restaurierungsbedürftig. Vor diesem Hintergrund und basierend auf der Freundschaft, die sich zwischen Edwin Scharff und Augustinus Winkelmann seit 1939 entwickelt hatte, entstand die Idee, daß Scharff ein Bronzeportal für Marienthal schaffen sollte. Von Seiten des Künstlers beruhte die Schaffung der Tür auf einem Gelübde, das er während des Zweiten Weltkrieges abgelegt hatte. Es besagte, daß er, falls er den Krieg überlebe, eine solche Tür schaffen würde.

Der Einbau der Bronzetür von Edwin Scharff wurde als Gelegenheit angesehen, grundlegende Restaurierungsarbeiten an der Fassade vorzunehmen. Die innere Türrahmung mit dem Segmentbogen wurde entfernt, um die neue Tür in die ursprüngliche eckige Rahmung einzupassen. Nach Entwürfen von Scharff wurden von der Dombauhütte Wesel drei den alten Figuren nachempfundene Skulpturen für die über dem Portal befindlichen Nischen angefertigt. Ein Foto des plastischen Entwurfes, den Scharff um 1948 für die Neugestaltung der Fassade schuf, ist im Nachlaß (Erbgemeinschaft Scharff) erhalten (Kat.-Nr. 240). Er zeigt die Fassade in der ausgeführten Fassung. Erhalten von dem Entwurf sind lediglich, teils fragmentarisch, die Fassadenfiguren und das Negativmodell für die Tür (Kat.-Nr. 241.I-III, 238), sowie ein weiterer, davon abgenommener rechter Türflügel (Kat.-Nr. 239).

Zur Entstehungsgeschichte

Die Entstehungsgeschichte der Marienthaler Kirchentür ist durch die die Arbeit an der Tür begleitende Korrespondenz zwischen Edwin Scharff und dem Pfarrer Augustinus Winkelmann überliefert (siehe Archivalien). Anhand dieser Briefe sowie der die Verwirklichung des Portals betreffenden Geschäftskorrespondenz des Pfarrers soll im folgenden die Entwicklung der Tür dargestellt werden.

Den Entschluß, für die Kirche in Marienthal ein Bronzeportal zu schaffen, scheint der Künstler im Jahre 1944 gefaßt zu haben, denn die erste Erwähnung der Tür in der Korrespondenz zwischen ihm und Pfarrer Winkelmann findet sich in einem Brief, den er am 3. Dezember 1944 an diesen richtete. Dort heißt es: "Wir haben zusammen noch eine Bronzetür für Dein Marienthal zu machen" (NWHSLAD, RWN 246, Bd. 47, Bl. 53). Nachdem Scharff - seit dem Bombardement auf Düsseldorf im April 1944 heimatlos und ohne sein Atelier - wieder einen Arbeitsraum gefunden hatte, begann er im Oktober 1945 mit den Vorarbeiten für die Kirchentür, denn am 17. Oktober schrieb er an Winkelmann: "Ich will aber sofort anfangen zu arbeiten - die Kirchentür - brenne darauf sobald es mir gelungen ist ein Atelier zu finden" (ebd., Bl. 88).

Am 22. Oktober 1945 war der gezeichnete Entwurf im Maßstab 1,5:10 (Nachlaß, Erbgemeinschaft Scharff, Inv.-Nr. 1528) fertig, und die "Kartonzeichnungen", also die Vorzeichnungen im Maßstab 1:1, für acht Medaillons waren fast vollendet. Dazu gehören die folgenden, mit genauer Datierung versehenen Entwürfe: Am 19.10.45 entstand "*Gott der Allmächtige*" (Inv.-Nr. 219), am 20.10. wurden die Blätter "*Schöpfer Himmels und der Erden*" (Inv.-Nr. 218) und "*Jesus Christus*" (Inv.-Nr. 217) gezeichnet und am nächsten Tag "*Empfangen vom Heiligen Geist*" (Inv.-Nr. 216) und "*Geboren aus der Jungfrau Maria*" (Inv.-Nr. 2395). Zu diesem Zeitpunkt standen also nicht nur die Größe und die Form der Tür - mit geraden Türsturz - , sondern auch deren gesamte Komposition sowie die Größe der Medaillons fest. Diese Aussage bestätigte Scharff gleichsam mit den Worten: "Ich sehe die Türe schon fertig vor mir." (Brief vom 22.10.45, ebd., Bl. 82) In Bezug auf die Gestaltung verfolgte der Künstler von Anfang an nur eine Idee, die so klar umrissen war, daß er keine andersgearteten Entwürfe für das Gesamtkonzept auszuprobieren brauchte. Er arbeitete mit großer "Freude und Liebe" an den Vorzeichnungen und wollte eine "wahre Ehren- und Gotteshaus Pforte" schaffen, die sein "Meisterstück" werden sollte (ebd.).

Am 21. November 1945, also nach etwa fünf Wochen Arbeit, waren sowohl die Entwürfe für die

zwanzig Medaillons "in Originalgröße" als auch der gezeichnete Entwurf der gesamten Tür im Maßstab 1:2 fertig. Dabei geht aus den Datierungen auf den Blättern hervor, daß er am 16.11. "*Ein ewiges Leben*" (Inv.-Nr. 2258) und am 17.11. "*Die heilige katholische Kirche*" (Inv.-Nr. 115) gezeichnet hatte. Aus diesen Datierungen geht hervor, daß die Entwürfe nicht in chronologischer Reihenfolge entstanden sind.

Scharff arbeitete in dieser Zeit unter schwersten Bedingungen: Ihn plagten Hunger (Scharff an Winkelmann vom 22.11.45, NWHSLAD, RWN 246, Bd. 47, Bl. 80r) und Kälte. Da sein Atelier nicht zu beheizen war, herrschten dort so niedrige Temperaturen, daß der Künstler nicht nur auf das Modellieren der Tür in Ton verzichten mußte (ebd., Bl. 77r) sondern darüberhinaus auch noch krank wurde (ebd., Bl. 80r). Bereits zu diesem Zeitpunkt bat er Pfarrer Winkelmann, in Erfahrung zu bringen, "wo altes (.) gut gelagertes Eichenholz", an das die Bronzetüren später angeschraubt werden sollten, zu finden sei (ebd., Bl. 77v).

Am 6. Dezember 1945 war der gezeichnete Entwurf fertiggestellt, denn Scharff schrieb an diesem Tag an Winkelmann: "Ich habe die Türe jetzt im ganzen Entwurf fertig - das wichtigste Teil ist getan - die geistige Arbeit - die Ausführung im Ton und Gussmodell (Gips) ist jetzt mehr eine Arbeit - der Zeit und der Geduld -" (ebd., Bl. 84v).

Die Finanzierung der Tür stand allerdings noch völlig offen (ebd.). Zur Beschaffung von Geldmitteln kamen zwei Vorschläge ins Gespräch. Auf Anregung Winkelmanns entstand die Idee, Stifter für die Reliefs zu suchen, deren Namen unten an der Tür genannt werden sollten. Scharff stimmte dieser Überlegung zu und meinte am 22.12.45:

"Die Idee von Dir[,] Stifter für die Reliefs zu suchen[,] finde ich ganz ausgezeichnet - ich glaube auch[,] dass wir solche sicher finden - Die Türe ist jetzt auch so komponiert[,] dass unten Schrift angebracht werden kann. Dort könnten auch die ausdrücklich als Stifter [genannten] mit ganzem Namen eingesetzt werden - es würde sehr reizvoll für die späteren Nachkommen sein - wenn diese ihre Familiennamen dort vorfinden würden" (ebd., Bl. 71).

Scharff seinerseits schlug eine Kirchenkollekte unter dem Motto: "Die Wiedergewinnung der religiösen Freiheit" vor und bezeichnete das geplante Portal als "Dankestüre", als "Erinnerungstür an die Jahre der religiösen Unterdrückung" (ebd., Bl. 70v).

Im Januar 1946 erarbeitete Scharff den gezeichneten Entwurf der gesamten Tür im Maßstab 1:1 den er wohl Mitte Januar vollendet hatte, denn am 9. Januar berichtete er an Winkelmann: "Ich arbeite schon fleissig am Karton in Originalgröße - in spätestens 14 Tagen bin ich soweit fertig" (ebd., Bl. 70v).

Doch erst am 27. Juni 1947 stellte er ihn, auf einem Lattengerüst befestigt, während eines Ortstermins an dem vorgesehenen Standort auf. Neben dem Pfarrer, dem Künstler und zwei seiner Hamburger Schüler waren der Ministerialrat Dr. Busley und Landrat z. D. Brossok als Beauftragte des Kultusministeriums, der Oberregierungs- und -baurat Dohmen im Auftrage des Regierungspräsidenten, der Regierungsbaurat Hertel als Vorstand des Staatshochbauamtes in Wesel-Bislich, der Regierungsinspektor Hordenbach und der Bürobeamte des Vorgenannten anwesend (N. N.: Reisebericht vom 27.6.47, ebd., Bd. 63, Bl. 186). Bei dieser Gelegenheit stimmten die Behördenvertreter dem Projekt endgültig zu. Gleichzeitig wurde die Renovierung der Kirchenfassade besprochen und die Höhe der zu erwartenden Kosten sowohl für die Fassadenrenovierung als auch für die Bronzetür geschätzt.

Eigentlich hatte Scharff geplant, bereits im Herbst 1946 in seinem neuen Atelier in der Landeskunstschule in Hamburg mit dem Modellieren der Tür in Ton zu beginnen. Denn dort standen ihm "die nötigen Hilfskräfte, Gipsler [...] - auch einige Schüler", die ihm bei "der rein handwerklichen Vorarbeit helfen" konnten, zur Verfügung (Scharff an Winkelmann vom 5.8.1946, ebd. Bd. 47, Bl. 92). Aufgrund verschiedener anderer Arbeiten sowie des Umzuges nach Hamburg und vor allem "infolge der Kälte und Krankheit" (Scharff an Winkelmann vom 22.2.1947, ebd. Bl. 103r, v) war er nicht in der Lage gewesen, an der Marienthaler Kirchentür weiterzuarbeiten. Erst Mitte Oktober 1947 begann er mit dem Tonmodell, denn am 13. Oktober 1947 baute er, wohl mit Hilfe einiger Studenten, in seinem Atelier in der Landeskunstschule das Gerüst

für das Modell im Maßstab 1:1 auf (Scharff an Winkelmann vom 13.10.1947, ebd., Bl. 108r). Über die Reaktionen von Atelierbesuchern auf den dort als Vorlage aufgestellten zeichnerischen Entwurf im großen Format berichtete Scharff stolz dem Pfarrer: "Wer den Karton hier im Atelier sieht, ist begeistert" (ebd., Bl. 107r). Zu dieser Zeit plante der Künstler, im Mai oder Juni des folgenden Jahres mit dem Gußmodell fertig zu sein (ebd., Bl. 108r).

Obgleich Scharffs Entwurf für das Bronzeportal bereits von der Landesregierung anerkannt worden war (s. o.), setzte sich die Regierung im Dezember 1947 dafür ein, den segmentbogenförmigen Türsturz, den Scharff für den Einbau seiner Tür beseitigen lassen wollte, zu erhalten. In einem Schreiben vom 19. Dezember an Winkelmann sprach der Regierungspräsident den Wunsch aus, Edwin Scharff möge "seinen Entwurf den denkmalpflegerischen Gegebenheiten" (Abschrift, Erbengemeinschaft Scharff) anpassen. In diesem Zusammenhang gab er zu bedenken, "dass die Einordnung in die vorhandene Form des Portals umso eher möglich wäre, als die Verteilung der Medaillons auf den Türflügel ohnehin nicht waagrecht gedacht ist." Auf diesen Vorschlag ließ Scharff sich jedoch nicht ein. Stattdessen war er aber bereit, die Regierung mit Hilfe eines plastischen Modells der Fassade davon zu überzeugen, daß es besser wäre, das Portal mit einem geraden Türsturz abschließen zu lassen (Scharff an Winkelmann vom 8.1.1948, NWHSTAD, RWN 246, Bd. 47, Bl. 135).

Ein solches Modell fertigte Scharff wohl zu Beginn des Jahres 1948 an (Kat.-Nr. 240). Auch ohne es gesehen zu haben, stimmte die Nordrhein-Westfälische Landesregierung im März 1948 der von Scharff gewünschten baulichen Veränderung zu, da "schwerwiegende Bedenken [...] vom Standpunkt der Denkmalpflege nicht bestehen" (Der Regierungspräsident, gez. i. A. Dr. Theegarten, an Winkelmann vom 30.3.1948, ebd., Bd. 63, Bl. 133).

In der zweiten Februarhälfte 1948 waren sechs der zwanzig "Felder" fertig modelliert. Scharff arbeitete mit "Feuereifer" von früh bis spät (Scharff an Winkelmann vom 20.2.1948, ebd., Bl. 157f.). Am 23. März wurden "die letzten 4 Felder des linken Türflügels fertig", so daß der gesandte linke Flügel als Gipsmodell in seinem Atelier stand

(Scharff an Winkelmann vom 13.3.1948, ebd., Bl. 155).

Nachdem der Künstler Anfang Mai von einer etwa vierwöchigen "Grippe mit Rückfall" genesen war, modellierte er den zweiten Portalflügel (Scharff an Winkelmann vom 24.5.1948, ebd., Bl. 121). Er kündigte dem Pfarrer an, daß die Arbeiten am Werkmodell im August abgeschlossen sein würden; er wollte, daß im Frühjahr 1949 der Guß ausgeführt wäre, so daß zu dieser Zeit mit der Erneuerung der steinernen Portalrahmung begonnen werden könnte (Scharff an Winkelmann vom 18.7.1948, ebd. Bl. 13). Wie aus dem Schreiben Pfarrer Winkelmanns an die Landesregierung in Düsseldorf vom 1. September 1948 hervorgeht, war zu diesem Zeitpunkt das Gußmodell für die Kirchentür fertiggestellt (ebd., Bl. 8). Im Herbst 1948 war die Frage, in welcher Gießerei die Kirchentür gegossen werden sollte, noch nicht geklärt. Sowohl Scharff als auch Winkelmann nahmen mit verschiedenen Gießereien Kontakt auf.

Auch wurde vom Künstler in Erwägung gezogen, die Tür in der neu eingerichteten Bronzegießerei an der Landeskunstschule gießen zu lassen. Doch stellte sich bald heraus, daß der dortige Gießer "nicht die nötige Gusserfahrung in so grossen Stücken" hatte (Scharff an Winkelmann vom 19.10.1949, ebd., Bl. 66). Da Scharff seit August 1949 ein preiswertes Angebot der Bildgießerei Gustav Schmäke in Düsseldorf vorlag (Scharff an Winkelmann vom 26.8.1949, ebd., Bd. 47, Bl. 146), und er den Eindruck gewonnen hatte, daß Schmäke der "zuverlässigste" (Brief vom 19.10.1949, ebd., Bd. 63, Bl. 66) Gießer sein würde, den er kannte, wurde die Tür schließlich bei dieser Firma gegossen.

Nach einem Schreiben Pfarrer Winkelmanns an Dipl. Ing. Remagen, Duisburger Kupferhütte, vom 29.1.1950 (ebd., Bl. 32) bestand die Marienthaler Kirchentür aus 600kg Bronze. Die Legierung setzte sich aus 516 kg Kupfer, 60 kg Zink und 24 kg Zinn zusammen. Nach jahrelangen Bemühungen hatte Pfarrer Winkelmann Ende Mai 1948 die Metalle für die Bronze aus Altmaterial sammelt. Die Materialbeschaffung war in der Nachkriegszeit "äußerst schwer gewesen"; nur durch "die Vermittlung eines Kaplans in der Industrie" war ihm dies gelungen (Winkelmann an Scharff vom 29.5.1948, Erbgemeinschaft Scharff). Doch wurde die Tür

letzten Endes nicht aus diesem Metall gegossen. Denn das Kupfer und Zink wurde auf Bitten Pfarrer Winkelmanns von der Duisburger Kupferhütte gespendet. Das benötigte Zinn konnte allerdings nicht von dort geliefert werden, da es dort nicht produziert wurde (Schreiben des Duisburger Oberbürgermeisters Seeling an Winkelmann vom 2.12.1949, NWHSIAD, RWN 246, Bd. 63, Bl. 61). Vermutlich kam der Vorschlag, sich wegen des Gußmaterials an die Duisburger Kupferhütte zu wenden, von dem Bronzegießer Schmäke, nachdem er das von Pfarrer Winkelmann gesammelte Altmaterial in Augenschein genommen hatte. Das nötige Zinn fügte er der Legierung zu. Das Gußmaterial für die Kirchentür wurde am 9. Februar 1950 an die Gießerei Schmäke in Düsseldorf geliefert. Dabei handelte es sich um "reinste Kabelkupfer-Abfälle sowie reinsten Elektrolyt-Zinkplatten" bereit "zum Einsatz im Tiegel" (Remagen an Winkelmann vom 8.2.1950, ebd., Bl. 44).

Im April 1950 wurde die Tür gegossen (Schmäke an Winkelmann vom 6.4.1950, ebd., Bl. 42). Doch erfolgte der Guß der beiden Türflügel nicht in jeweils einem Stück, sondern wurden in mehreren großen Teilen gegossen (ebd.). Erst in der Zeit vom 5. bis 12. August 1950 fand Scharff die Zeit, die Tür in Düsseldorf zu patinieren (Scharff an Winkelmann vom 21.8.1950, ebd., Bd. 43, Bl. 33).

Am 10. November 1950 entwickelte Scharff "die Modelle für den Türgriff und Türdrücker (Kat.-Nr. 245, 246.1) sowie die Rosetten für die Innenseite der Tür", die auch in Bronze gegossen wurden (Scharff an Winkelmann vom 10.11.1950, ebd., Bd. 43, Bl. 20), wobei die Modelle für die Rosetten nicht erhalten sind.

Bedingt durch die Einbeziehung in Ausstellung in Düsseldorf und Hamburg konnte die Tür erst im Frühjahr 1951 in Marienthal eingebaut werden. Scharff sah in diesen erneuten Aufschub einen Vorteil: Es sei "auch für das neue Holz besser [...] im Frühjahr" verarbeitet zu werden, "als im Winter, wegen der langen Feuchtigkeit" (Scharff an Winkelmann vom 10.11.1950, ebd., Bl. 20), die dem frischen Holz zusetzen könnte.

Da, wie oben bereits gesagt, die Nordrhein-Westfälische Landesregierung die Eigentümerin der Patronatskirche St. Mariä Himmelfahrt in Marienthal ist, konnten die Auftragserteilung für die Schaffung

der Bronzetür und die Renovierungsarbeiten an der Kirchenfassade nur von ihr (und zuständigkeitshalber vom Kultusministerium) ausgehen. Andererseits oblag ihr auch die Finanzierung des Projektes. Nachdem Pfarrer Winkelmann schriftlich Scharffs antinationalsozialistische Gesinnung bestätigt (Scharff an Winkelmann vom 22.10.1945, ebd., Bd. 47, Bl. 82), und der damalige Direktor der Hamburger Kunsthalle, Dr. Carl Georg Heise, sich mit einem Gutachten (vom 20.2.1947, ebd., Bd. 63, Bl. 5) für die geplante Tür eingesetzt hatte, gelang es Winkelmann, die anfänglichen Bedenken von Seiten des Kultusministeriums gegen das Vorhaben zu zerstreuen. Aufgrund der in der Nachkriegszeit allgemein herrschenden Notlage bedurfte die Finanzierung unermüdlicher Bemühungen von Seiten Winkelmanns und Scharffs in Form von Briefen und Gesprächen mit Vertretern des Kultusministeriums in Düsseldorf. Die notwendigen Gelder konnten vom Ministerium nur unter Schwierigkeiten und ratenweise aufgebracht werden. Deshalb, aber auch wegen extrem schlechter Arbeitsbedingungen (kein Atelier, Kälte, Hunger), unter denen Scharff zu leiden hatte, sowie aufgrund seines Umzuges nach Hamburg und seines labilen Gesundheitszustandes verzögerte sich die Vollendung der Kirchentür immer wieder. Im Herbst 1950 war sie schließlich fertiggestellt und bezahlt. Auch der Künstler hatte bis dahin das von ihm gewünschte Honorar, das er dringend für sich und seine Familie zum Lebensunterhalt benötigte, erhalten. 1951 wurde die Bronzetür schließlich in die Fassade der Marienthaler Kirche eingebaut.

Die plastischen Entwürfe

Im Gegensatz zu anderen Projekten, die Scharff immer mit Hilfe mehrerer Entwürfe entwickelte, wurde die Marienthaler Kirchentür bis auf einen Bozzetto und wenige Detailstudien lediglich durch Zeichnungen vorbereitet. Die kleinformatige plastische Skizze (Kat.-Nr. 238) war eher im Zusammenhang mit dem Modell für die Neugestaltung der Fassade der Marienthaler Kirche (Kat.-Nr. 240) entstanden. Bei den Detailstudien handelt es sich um die *Hand Gottes* (Kat.-Nr. 242), den *Kopf des Sokrates* (Kat.-Nr. 243), das *Haupt des auferstandenen Christus* (Kat.-Nr. 244) und die *Modelle für den Türgriff* (Kat.-Nr. 245,

246). Diese Art der Formfindung, die wir auch von Scharffs anderen Reliefs her kennen, mag darin begründet sein, daß es sich bei der Kunstform Relief um eine Gestaltungsform handelt, die dem zweidimensionalen Bild nahesteht. Wohl deshalb genügte es dem Künstler, die Szenen der Kirchentür lediglich zeichnerisch zu entwickeln.

Die Vorzeichnungen

Als erstes skizzierte Scharff die meisten der die Glaubenssätze des Credo darstellenden Szenen getrennt auf separaten Blättern. Daß diese einzelmotivischen Zeichnungen am Anfang der Entwicklung stehen, läßt sich primär daraus ersehen, daß bei ihnen das rahmende Band zwar auftaucht, es aber das erste, fünfte und sechste Bild noch nicht medaillonartig umschließt (Nachlaß, Erbgemeinschaft Scharff, Inv.-Nr. 223, 128, 125, 138). Erst in einem zweiten Schritt wandte sich der Künstler der gesamten Tür zu.

Die erste Skizze des ganzen Portals (Inv.-Nr. 140) zeigt entsprechend der damaligen Türrahmung noch als oberen Abschluß einen Segmentbogen. Das Credo ist in einundzwanzig Medaillons dargestellt, wobei der linke Türflügel bereits zehn, der rechte jedoch elf Szenen darbietet. Diese Aufteilung ist dadurch bedingt, daß der Glaubenssatz "Ich glaube an den Heiligen Geist" in zwei Bildern, dem eines knienden Paares und dem der den Heiligen Geist symbolisierenden Taube, festgehalten wurde.

Anhand dieser Skizze läßt sich klar die Entwicklung des Bandmotives und seines Verlaufes nachvollziehen. Zunächst wurden alle Darstellungen in einer Bleistiftzeichnung kreisförmig umrahmt. Dann korrigierte Scharff mit schwarzer Feder den Weg des Bandes dahingehend, daß die beiden untersten Abbildungen nach oben hin geöffnet wurden. Während zwanzig Medaillons mit figurlichen Darstellungen gefüllt sind, ist das letzte, das die Aussage "... und ein ewiges Leben" verbildlichen soll, noch leer geblieben; war doch dieses Thema am schwierigsten zu verbildlichen.

Insgesamt wurden die Medaillons in jeweils zwei bis fünf Studien vorbereitet. Dabei sind die ersten Blätter Tuschezeichnungen, die mit der Feder, teilweise auch mit dem Pinsel, über Bleistift auf grau getöntem Bütten ausgearbeitet wurden. Bei den letzten handelt es sich, wie oben bereits erwähnt,

um eine Folge im Maßstab 1:1, die als Tuschzeichnungen, mit Feder und Pinsel, laviert über Bleistift und Kohle auf hellblauem Büttlen ausgeführt wurden. Die auf ihnen dargestellten Szenen stimmen weitgehend mit der plastischen Fassung überein. Im folgenden sollen die Vorzeichnungen im einzelnen untersucht werden.

Zu den Medaillons

1. "Ich glaube"

Das erste Medaillon des Credo wurde in vier Vorzeichnungen (Inv.-Nr. 223, 128, 3039, 220) vorbereitet. Die beiden ersten zeigen ein Paar, dessen Schambereich mit einem Blätterkranz verhüllt wird. Die Figuren sind zunächst stehend, dann durch Korrekturen kniend dargestellt. Die Szene wird nicht von dem vorhandenen Band umrahmt. Bei der dritten Zeichnung (Inv.-Nr. 1039) ist die Haltung der Gruppe gefunden.

2. "Gott, den allmächtigen Vater"

Das Bild wurde in drei Zeichnungen (Inv.-Nr. 139, 124, 219) erarbeitet. Bereits bei der ersten stimmt die Haltung der Gestalt mit der der ausgeführten Fassung überein. Bei allen drei Studien fehlt der Kreuzesnimbus. Die die Beine umspielenden Faltenwürfe sind weniger üppig ausgefallen.

3. "Schöpfer Himmels und der Erden"

Vorbereitet wurde das Motiv in zwei Blättern (Inv.-Nr. 224, 218). Es stimmt von Anfang an mit der Endfassung überein, doch sind weniger Gestirne als auf der Bronzeturm abgebildet.

4. "Jesus Christus, seinen eingeborenen Sohn, unseren Herrn"

Diese Darstellung wurde durch zwei Zeichnungen (Inv.-Nr. 225, 217) vorbereitet. Die Haltung des Seelenhirten stand bereits in der ersten Skizze fest. Lediglich das Gewand ist kürzer und weniger prachtvoll, so daß sich die Silhouette der Figur nach unten hin verjüngt. In der zweiten, großformatigen Studie weist das Kleid nahezu die Form des im Relief gestalteten Gewandes auf. Der Nimbus fehlt bei beiden Zeichnungen.

5. "Der empfangen ist vom Heiligen Geiste"

Zwei Blätter sind zu diesem Relief erhalten (Inv.-Nr. 125, 216), wobei das Motiv bereits in der ersten Zeichnung gefunden ist. Bei dieser Skizze ist das Band noch nicht um die gesamte Szene herumgeführt. Im Gegensatz zu der zweiten, großformatigen Studie weist die Taube auf der ersten Zeichnung einen Nimbus, Maria aber keinen auf. Somit ist hier die Jungfrau als Mensch, die Taube als göttliche Macht gegeben, während Maria dort und auf dem Relief bereits als heilige Muttergottes gekennzeichnet wird.

6. "Geboren aus der Jungfrau Maria"

Drei Vorzeichnungen (Inv.-Nr. 138, 747, 2395) benötigte Scharff zur Erarbeitung dieses Medaillons. Die erste wurde zunächst in Bleistift angelegt und dann mit Tusche und Feder korrigierend überarbeitet. In dieser Fassung war bereits die Form gefunden. Die Pentimenti machen das Ringen des Künstlers um die Haltung der Madonna deutlich. Das Band ist noch nicht zu der späteren Kreisform geschlossen. Das zweite Blatt zeigt die Gruppe isoliert, ohne jeglichen Hinweis auf den geplanten Kontext. Mit dieser Darstellung führte sich Scharff die Szene ohne die störenden Korrekturen vor Augen. Das dritte bemüht sich um eine besonders plastische Wiedergabe.

7. "Gelitten unter Pontius Pilatus"

Aus der Skizze der gesamten Tür (Inv.-Nr. 140) geht hervor, daß Scharff zunächst daran dachte, Christus wie bei dem Relief aus der 1943 entstandenen Kreuzwegfolge (Kat.-Nr. 227.1) vor Pilatus darzustellen. Die erste von zwei Einzelstudien (Inv.-Nr. 128, 215) zeigt dann allerdings den gefesselten Heiland an der Geißelsäule. Rechts von ihm erkennt man als Leidensinstrument eine umwickelte Axt, auf deren Darstellung in der nachfolgenden Zeichnung wieder verzichtet wurde. In beiden Blättern ist der Sokrates-Kopf noch nicht vorhanden.

8. "Gekreuzigt und gestorben"

Das Relief wurde in zwei Zeichnungen (Inv.-Nr. 137, 113) vorbereitet. Die erste, eine Skizze, wurde mit Bleistift angelegt und mit Tusche und Feder korrigierend überarbeitet. Die zweite im Maßstab 1:1 versucht, sich der späteren dreidimensionalen Wirkung des Reliefs anzunähern. Jedoch erscheinen die Körperformen stärker gerundet. Die Arme sind jeweils in einem leichten Bogen ausgestreckt. Im Vergleich dazu erweist sich die plastische Formulierung als strenger und weniger gefällig.

9. "Begraben"

Zwei Vorzeichnungen (Inv.-Nr. 2391, 2394) sind zu der Grablegung Christi, wie sie auf der Marienthaler Tür sichtbar ist, erhalten. Bereits in der ersten, eher skizzenhaften Darstellung sind das Motiv und die Haltung der Figuren ermittelt. Doch sind die Körperformen noch eher unbestimmt wiedergegeben. Demgegenüber kommt die zweite, die im großen Format gehaltene Studie der ausgeführten Fassung recht nahe.

10. "Abgestiegen in das Totenreich"

Im Gegensatz zur Relieffassung trägt die Christus-Figur in den beiden überlieferten Zeichnungen (Inv.-Nr. 129, 114) ein Kreuzesbanner als Attribut, während Scharff für das Relief schließlich einen unauffälligeren Kreuzesstab gewählt hat. Auf diese Weise erhielt die Gestalt Jesu mehr Platz und konnte etwas aufrechter als in den Vorzeichnungen dargestellt werden.

11. "Auferstanden von den Toten"

Beide die Szene vorbereitenden Blätter (Inv.-Nr. 122, 115) präsentieren den Auferstandenen in der endgültigen Haltung. Das Tuch ist allerdings weniger faltenreich drapiert. Die auf der ersten Zeichnung sichtbaren Pentimenti weisen auf den Prozeß der Formfindung hin. In beiden Darstellungen schwebt Christus hinter der Grabplatte und nicht, wie in der Bronzefassung, vor ihr. Diese Änderung markiert den Wandel von der Wiedergabe des gerade dem Grab entschwebenden, wiedererwachten Toten hin zur Präsentation des siegreichen Heilands, wobei die Grabplatte eher als Attribut in den Hintergrund rückt. Der auf der ersten Zeichnung angedeutete Kreuzesnimbus ist in der zweiten nicht mehr vorhanden.

12. "Aufgefahren gen Himmel"

Das Bild wurde in vier Zeichnungen erarbeitet [Inv.-Nr. 227, 228, 228, 214]. Die Haltung des gen Himmel schwebenden Christus ist bereits in der ersten Skizze zu finden. Doch ist die Gestalt hier mit einer Dornenkrone und wie auf den anderen Blättern ohne Heiligenschein gegeben. In allen Vorzeichnungen ist das Wehen des Tuches anders als auf dem Relief dargestellt. In der zweiten Skizze ist hinter den Unterschenkeln ein Kreissegment sichtbar. Damit mag das Erdenrund gemeint sein, von dem sich Christus nun entfernt. Auf dieses Kompositionselement hat der Künstler bereits bei der nächsten Zeichnung zugunsten größerer Klarheit wieder verzichtet. Der verklärte Blick des Heilands ist schon in der ersten Skizze angelegt.

13. "Sitzend zur rechten Gottes, des allmächtigen Vaters"

Bis auf die beiden Heiligenscheine, die in den drei Vorzeichnungen (Inv.-Nr. 229, 230, 213) nicht vorkommen, ist die Komposition bereits in dem ersten Blatt zu finden. Die beiden anderen befassen sich mit der definitiven Formfindung und der Klärung der Details.

14. "Zu richten die Lebendigen und die Toten"

Die Zeichnungen (Inv.-Nr. 136, 227) zeigen die Christus-Figur in derselben Haltung wie auf der Bronzetur. Lediglich die Gewandfalten und das Gesicht stehen noch nicht fest, der Nimbus fehlt. Besonders die Studie im Maßstab 1:1 (Blatt 212) entfernt sich durch die ornamenthafte Linienführung von der erhaben wirkenden Monumentalität des Reliefs.

15. "Ich glaube an den Heiligen Geist"

Die Szene wurde in fünf Vorzeichnungen (Inv.-Nr. 231, 135, 134, 133, 211) entwickelt. Während eine (Inv.-Nr. 231) das kniende Paar mit aneinandergelagerten Handflächen betend darstellt, und die den Heiligen Geist versinnbildlichende Taube nach oben fliegen läßt, sind bei den anderen Zeichnungen die Hände wie empfangend geöffnet. Für diese Version hat sich Scharff bei dem Relief entschieden. Auch fliegt die Taube auf den vier anderen Blättern im Gegensatz zur Bronzefassung, wo sie nach links

16. "Die heilige katholische Kirche"

Nachdem Scharff eine Darstellung eines Kirchengebäudes verworfen hatte (Inv.-Nr. 132v), zeichnete er in Anlehnung an den Kuppelbau des Petersdomes eine Kirche, die auf einem Berg steht (Inv.-Nr. 132r). Das Bild verweist auf den Namen "Petrus" (griech. Petros = Fels), den Jesus dem Fischer Simon mit den Worten: "Du bist Petrus, und auf diesen Felsen will ich bauen meine Gemeinde" (Matthäus 16, 18) gab. Die beiden folgenden Entwürfe (Inv.-Nr. 760, 115) zeigen die den Petersdom als Modell in den Händen haltende Ecclesia. Während sie in den Vorzeichnungen das Haupt demütig gesenkt hält, trägt sie den Kopf in dem Relief selbstbewußt erhoben. Doch bereits die Zeichnungen bilden sie als mit einem Umhang bekleideten Akt ab.

17. "Gemeinschaft der Heiligen"

Das Relief wurde in fünf Vorzeichnungen entwickelt (Inv.-Nr. 127, 2390, 861, 232, 210). Auf der wohl ersten Skizze erkennt man in der Mitte einen mit einem Lententuch bekleideten Heiligen, der links und rechts von je einer weiblichen Heiligen in langen Kleidern gerahmt und hinterfangen wird. Wie auf der nächsten Zeichnung (Inv.-Nr. 2390) sind diese ihm zugeneigt. Die endgültige Haltung der drei Figuren, die wie in einem Reigen zu tanzen scheinen, wurde zunächst rasch in einer Bleistiftskizze (Inv.-Nr. 861) angelegt und in den Blättern (Inv.-Nr. 232 und 210) näher ausgearbeitet. Vermutlich um die Gruppe zu vereinheitlichen, trägt nun auch der Mann ein langes Gewand. Der Faltenreichtum der Kleider ist allerdings bescheidener als in der ausgeführten Fassung.

18. "Vergebung der Sünden"

Drei Zeichnungen (Inv.-Nr. 131, 130, 209) sind zu dieser Szene erhalten. Die Komposition stand bereits in der ersten fest. Im Gegensatz zum Relief ist jedoch bei den beiden ersten Vorzeichnungen die BÜßerin mit einem langen Gewand bekleidet, ihr Kopf ist sichtbar. Bei der Studie (Inv.-Nr. 209) ist sie als Akt dargestellt. Ihr langes Haar verdeckt das Gesicht, so daß die Figur anonym erscheint. Ihre Wiedergabe folgt dem Typus der Maria-Magdalena. Die Körperformen der Gestalten sind weich fließend stilisiert. Der Kopf des Geistlichen ist extrem klein und ebenfalls allgemein gehalten. Der Entschluß, dem vergebenden Priester die Züge Augustinus Winkelmanns zu verleihen, ist dem Künstler erst zu einem späteren Zeitpunkt gekommen.

19. "Auferstehung des Fleisches"

Das Motiv wurde in drei Zeichnungen (Inv.-Nr. 123, 121, 2288) vorbereitet. Der erste zeichnerische Entwurf gibt bereits eine Dreiergruppe wieder. In der Mitte steht jedoch, im Gegensatz zum Relief, breitbeinig ein männlicher Akt. Sein Kopf ist in den Nacken gelegt, die Hände weisen empfangend nach oben. Die Figur wirkt, als wende sie sich hoffnungsfroh der über ihm gedachten göttlichen Macht oder einem (göttlichen) Licht zu. Seitlich vor und hinter ihr hocken zwei ebenfalls emporblickende Frauen, von denen die vordere, rechts, ihrem Grab zu entsteigen scheint. Die Komposition der nächsten Skizze stimmt bereits mit der ausgeführten Fassung überein. In der Studie im Maßstab 1:1 (Nr. 2288) wirken die Auferstandenen plastisch modelliert.

20. "Und das ewige Leben"

Entwickelt wurde das Bild in drei Einzelblättern (Inv.-Nr. 120, 233, 2258). Die erste Skizze zeigt sitzende, geflügelte Engel in drei vertikalen Reihen übereinandergestaffelt. Das Medaillon wirkt wie ein Ausschnitt aus einer Massendarstellung. Bei der zweiten ist in der Mitte ein die gesamte Höhe ausfüllender Engel, dessen

Flügel gleichzeitig seine Gewandung bilden, sichtbar. Seitlich sind jeweils oben die Beine zweier Engel, und unten die Oberkörper der unter ihnen befindlichen Engel zu erkennen. Dieses Motiv wird im dritten Blatt, der Studie im großen Format (Inv.-Nr. 2258), in starken Hell-Dunkel-Kontrasten dargestellt.

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß Edwin Scharff die Kompositionen der Medaillons und die Haltung der dargestellten Gestalten in den Vorzeichnungen rasch und zumeist auf Anhieb gefunden hat. Mit den folgenden Zeichnungen wurde die bereits vorhandene Idee nur mehr konkretisiert. Als Ausnahme ist lediglich das letzte Bild der *"Gemeinschaft der Heiligen"* zu nennen, dessen Form er in der Studie im Maßstab 1:1 (Nr. 2258) noch nicht entwickelt hatte. Insgesamt läßt sich beobachten, daß die Darstellungen der Körper, auch in den Vorzeichnungen im großen Format, stärker stilisiert, weicher und gerundeter erscheinen als die strengen, in ihren Proportionen eher realistischen Körper in den Reliefs. Der Umwandlungsprozeß setzte wohl erst während des Modellierens ein und mag auch in der oben geschilderten Arbeitsweise, die Volumina zuerst als flache Scheibe mit senkrecht abfallenden Kanten anzutragen und erst danach die Rundungen zu modellieren, begründet sein. In der Bronzefassung sind zudem die Faltenwürfe zu stereometrischen, oft parallel verlaufenden oder sich fächerförmig öffnenden Formen stilisiert, was den Bildern eine gewisse, an die Kunst der Romanik erinnernde Strenge verleiht.

Die Signatur

Die Art der Signatur der Marienthaler Kirchentür hat der Künstler in verschiedenen Formen ausprobiert. Eine Zeichnung (Inv.-Nr. 1421) zeigt in der mittleren Türleiste die von unten nach oben die gesamte Höhe durchlaufende, mit um 90° nach links gekippten Buchstaben geschriebene Signatur: "OPVS EDWIN SCHARFF 1949".

Auf zwei anderen Blättern (Inv.-Nr. 4549, 4547) entwarf Scharff eine Kombination aus Wort und Monogramm: OPVS EDWIN / SCHARFF, wobei das *E* und das *S* zu seinem Monogramm verbunden sind, und überlegte, ob er die Tür mit "1944-1949", "1945-1950" oder mit "1945-1949" datieren sollte, gelangte aber zu dem Schluß, letztere Möglichkeit zu wählen. Auf Blatt Nr. 4551 sind die verschiedenen Varianten noch einmal zusammengetragen. Blatt Nr. 4546 zeigt die endgültige Fassung, die der Künstler dann auf das Tonmodell gepaust hat: OPVS EDWIN SCHARFF / 1945-1949. Der Grund dafür, daß er nicht das tatsächliche Vollendungsdatum 1950 gewählt hat, ist nicht bekannt. Vielleicht hat er die optisch einheitlichere Zahlenkombination "1945-1949" der eher uneinheitlich wirkenden "1945-1950" aus ästhetischen Gründen vorgezogen. Denn das Jahr 1949 steht in keinem logischen Zusammenhang mit der Vervollendung der Tür. Das Werkmodell, falls man dieses eventuell als Abschluß der rein künstlerischen Arbeit ansehen möchte, war bereits 1948 fertiggestellt. Vielleicht handelt es sich bei der ausgeführten Datierung aber auch um eine schlichte Zurückdatierung, wie man sie bei Scharff selbst und auch bei anderen Künstlern durchaus finden kann.

Technische Vorzeichnungen

Auch Vorzeichnungen technischer Natur sind im Nachlaß (Erbengemeinschaft Scharff) erhalten. Sie betreffen die Anbringung der Bronze auf der Holztür (Inv.-Nr. 1424, 1515, 4552, 4560), die Rosetten, mit denen die Schrauben an der Rückseite der Tür verkleidet wurden (Inv.-Nr. 1051, 1416, 1419, 1420, 1422), die Türgriffe außen und innen (Inv.-Nr. 1052, 1418, 1420), die Profilierung des steinernen Gewändes und die Anbringung der Holztür am Mauerwerk (Inv.-Nr. 1417, 1422, 1423, 4561).

Ergebnisse

Bei der Marienthaler Kirchentür handelt es sich um ein Hauptwerk, wenn nicht sogar um das Hauptwerk der letzten Schaffensphase Edwin Scharffs, wobei Sello sogar der Ansicht war, Scharff habe "mit den Reliefs der Marienthaler Kirchentür [...] schließlich sein größtes Werk geschaffen" (1956, S. 24). Das auf der Tür dargestellte Glaubensbekenntnis erweist sich eigentlich als das "gegebene Thema" für "das Eingangstor in ein christliches "Heiligtum", dennoch ist es nie zuvor an solcher Stelle zur Aus-führung gelangt (Heise 1951, S. 250).

Die einzelnen Szenen sind eigenständig durch-dacht, sie spiegeln die intensive gedankliche Aus-einandersetzung und Einfühlung des Künstlers in die Glaubenssätze des Credo wieder. Aus den Reli-efdarstellungen sprechen sein persönliches Enga-gement und sein tiefer Glaube. Da für die Entwick-lung der Kirchentür plastische Entwürfe so gut wie keine Rolle spielen, erschließt die Betrachtung der Vorzeichnungen die Vorgehensweise Scharffs. Dabei wird deutlich welche Szenen ihm von Anfang an klar vor Augen standen bzw. welche er mühsamer erarbeiten mußte, und wie er es tat.

Aus der Entstehungsgeschichte läßt sich ablesen, wie schwer um die Verwirklichung der Bronzetür gerungen werden mußte: zum einen von dem Pfar-rer Augustinus Winkelmann, der sich unermüdlich um die Material- und Geldbeschaffung kümmerte; zum anderen aber vom Künstler selbst, der sich

damals in schwieriger finanzieller, räumlicher, sozialer und gesundheitlicher Lage befand. Zudem setzten ihm die Nachwirkungen des gerade überstandenen Krieges noch immer zu, und in Hamburg war er darüberhinaus durch seine Lehrtätigkeit in Anspruch genommen. Aus diesen Gründen war es ihm nur mit großen Unterbrechungen möglich, die Tür in etwa fünfjähriger Arbeit zu vollenden.

248.2.a

34,5 x 47,5 x 12 cm
bez. von innen: Nachlaß-Nr. B 31
Guß: wohl Bronzegießerei der Landeskunstschule
Hamburg
Erbengemeinschaft Scharff

Rauhe Stellen im Guß an Knien und Hand der rechten Figur; Patina teilweise fleckig.

Ausst.: Berlin 1961, Kat.-Nr. 283; Frankfurt 1962, Kat.-Nr. 65a; Hamburg 1966, Kat.-Nr. 53 (Zwei Frauen, sich gegenüberstehend); Düsseldorf 1957, Kat.-Nr. 35; Hannover u. a. 1962/63, Kat.-Nr. 36; Winterthur 1964, Kat.-Nr. 38; Neu-Ulm u. a. 1987/88, Kat.-Nr. 65, Abb. 137

Lit.: Sello 1966, S. 167, Abb. S. 100; Vollmer 1968, S. 174

248.2.b

35 x 48 x 12,5 cm
Gießstempel r. unter der Signatur: SCHMÄKE
DÜSSELDORF (im Kreis um stilisierten Schmelztiegel), Guß 1977
Neu-Ulm, Edwin-Scharff-Museum, Dauerleihgabe
der Erbengemeinschaft Scharff

Lit.: Kat.-Slg. Neu-Ulm 1979, Kat.-Nr. 63 mit Abb.

Zwei weibliche Aktfiguren sitzen einander in gleicher Haltung auf einem amboßähnlichen Sockel gegenüber. Dabei sind die Beine so angewinkelt, daß die Unterschenkel eine Senkrechte und die Oberschenkel einen Bogen beschreiben. Die zurückgelehnten Oberkörper bilden dazu eine diagonale Linie. Beide Frauen scheinen sich mit den gestreckt schräg nach hinten geführten Armen abzustützen. Zwar ist die Haltung von Oberkörper und Armen der *Selene* (Kat.-Nr. 236) verwandt, doch scheint das Werk insgesamt eher aus der um 1934 entstandenen und im Zweiten Weltkrieg zerstörten Plastik *Liegende Frauen* (Kat.-Nr. 177) entwickelt worden zu sein. Ein ähnliches Zurückgreifen auf Arbeiten, die im Kriege zerstört wurden, hat u. a. auch im Fall des Werkes *Weiblicher Torso mit aufgestütztem Knie auf Sockel* (Kat.-Nr. 235) und der *Pandora* (Kat.-Nr. 264) stattgefunden. Die *Hockenden Frauen* sind sowohl durch ihre Körperhaltung als auch durch die Tatsache, daß ihre Köpfe einander zugewandt

248 Hockende Frauen, 1949

Abb. 240

zwei Fassungen

248.1 Hockende Frauen, 1949

Gips mit Schellacküberzug, 35,5 x 48,5 x 13 cm
bez. am Sockel u. Mitte: 19 Monogr. ES 49
Erbengemeinschaft Scharff

Figuren vom Sockel getrennt. Linke Figur: geklebter Bruch am Hals; abgebrochen sind der rechte Arm, die linke Hand und der rechte Fuß. Rechte Figur: rechter Fuß abgebrochen; die Teile sind erhalten; am Sockel: Lackschicht entlang der Kanten abgestoßen.

Werkmodell für Kat.-Nr. 248.2

248.2 Hockende Frauen, 1949

Bronze, zwei Güsse

bez. am Sockel u. Mitte: 19 Monogr. ES 49

erscheinen, stärker aufeinander bezogen als die *Liegenden Frauen*. Die Formensprache dieser Gruppe weist zudem ein größeres Maß an Stilisierung auf.

Der Sockel der *Hockenden Frauen* folgt in seinem Aufbau grundsätzlich dem der *Liegenden Frauen*, doch ist eine Veränderung der Proportionen zu beobachten: Die unterste Stufe ist breiter und niedriger, dafür ist die mittlere etwas schmaler als bei dem Sockel der um 1934 entstandenen Gruppe, wodurch dieser Bereich kompakter und das Verhältnis der beiden Stufen im Gesamtgefüge harmonischer wirkt. Die Seitenflächen der oberen Stufe verlaufen steiler und die Oberseite ist nicht konkav gebogen sondern bildet eine waagerechte Fläche. Durch diese Veränderungen wurde der Sockel der ebenfalls veränderten Haltung der Figuren angepaßt. Die Plastik *Hockende Frauen* erscheint somit insgesamt als reife Weiterentwicklung der Gruppe *Liegende Frauen*.

Wie aus einer Beschriftung von der Hand des Künstlers auf der Rückseite einer von ihm aufgenommenen Fotografie (Erbengemeinschaft Scharff) hervorgeht ("*Hockende Frauen* / Brunnenbekrönung / 1949 Bronze"), ist das Werk ursprünglich als Brunnenbekrönung oder aufgrund ihres verhältnismäßig kleinen Formats als Modell für eine solche gedacht gewesen. Diese Idee ist jedoch nicht zur Ausführung gelangt.

249
Reiter, 1949

zwei Fassungen

249.1
Reiter, 1949

Gips, 51 x 35 x 14,5 cm
bez. an der r. Seite der Mittelstütze: 19 Monogr. ES 49
Erbengemeinschaft Scharff

Die Unterschenkel des Reiters, die linke Vorder- und Hinterhand sowie der Schweif des Pferdes sind separate Teile; Querriese am Hals des Reiters, an rechter Vorder- und Hinterhand des Pferdes und an der Rückseite des Sockels; der rechte Vorderhuf fehlt; leichte Beschädigungen der Oberfläche.

Werkmodell für Kat.-Nr. 249.2

249.2

Reiter, 1949

Bronze, zwei Güsse, 50 x 19,5 x 40 cm
bez. an der r. Seite der Mittelstütze:
19 Monogr. ES 49

249.2.a

Gießerstempel an der Plinthe, unterhalb des Schweifes: GUSS C. SCHMÄKE DÜSSELDORF
Hamburg, Rathaus, Freie und Hansestadt Hamburg

Ausst.: München 1950. I. Kat.-Nr. 856; Hamburg 1956. Kat.-Nr. 54; Hannover u. a. 1962/63. Kat.-Nr. 37; Winterthur 1964. Kat.-Nr. 39 (dat. 1950)

Lit.: Poley 1954. Abb. S. 80; Derby 1956. S. 24 mit Abb.; Sello 1956. S. 167. Abb. S. 101; Seewald 1957. Abb. S. 132; Vollmer 1958. S. 174; Zahn 1958. S. 137; Jahrbuch Hamburg 1966. Abb. S. 181 (dat. 1945); Neu-Ulm u. a. 1987/88. Kat.-Nr. 64. Abb. 138

249.2.b

Gießer: H. Schmäke, Düsseldorf, Guß 1977 Neu-Ulm, Edwin-Scharff-Museum, Leihgabe der Erben-gemeinschaft Scharff

Lit.: Kat.-Slg. Neu-Ulm. Kat.-Nr. 65 mit Abb.

In entspannter Haltung sitzt eine männliche Aktfigur auf einem stehenden Pferd. Bei nach links gewandtem Oberkörper stützt er die linke Hand auf die Kuppe des Tieres, während die rechte auf seinen rechten Oberschenkel ruht, dabei ist sein erhobener Kopf im rechten Winkel zur Längsachse des Pferdes nach links gewandt. In der Mitte unter dem Pferdebauch befindet sich eine eckige Mittelstütze, die sich nach oben hin verjüngt. Sie ist nicht so sehr von statischer als vielmehr von kompositorischer Bedeutung, denn sie verleiht der Gruppe optisch Halt und läßt - aufgrund ihrer die organischen Rundungen von Pferd und Reiter kontrastierenden eckigen Form - Tier und Mensch zu einer Einheit zusammenwachsen. Ohne die Stütze würde das Pferd, besonders seine Beine, als zu schlank und der Raum zwischen den Beinen als zu weit erscheinen.

Die Gruppe steht auf einem amboßähnlichen Sockel mit rechteckiger Grundfläche, dessen Oberseite

zur Standfläche des Pferdes wird. Durch die Blickrichtung des Reiters und die Tatsache, daß sich die Gruppe dem Betrachter von der linken Seite des Pferdes her vollständig erschließt und das Tier in Seitenansicht am besten zur Geltung kommt, wird die linke Seite zur Hauptschaubseite des Werkes.

Die Körperformen von Pferd und Reiter weisen starke Stilisierungen auf. Mit zarter Modellierung werden dennoch sowohl die Volumina als auch der Verlauf der Muskeln markiert. Das Werk wird von einer glatten Oberfläche überzogen, die alle Elemente zu einer Einheit zusammenschließt und so die Ruhe, die die Gruppe ausstrahlt, und die Harmonie, die zwischen Reiter und Pferd zu herrschen scheint, unterstreicht, doch der Plastik auch eine gewisse dekorative Wirkung verleiht.

Die Haltung des Tieres und die Mittelstütze wurden von Scharff bereits im Jahre 1920 bei dem *Pferd auf Dase* (Kat.-Nr. 49) und 1925 bei dem *Pferdetorso* (Kat.-Nr. 113.1) des *Denkmals der Pferde* formuliert und kommen in variiert Form in dieser Gruppe erneut zum Tragen.

Von den Proportionen her entsprechend große, sich nach oben hin verjüngende Mittelstützen lassen sich auch bei antiken römischen Reiterstandbildern, wie etwa dem des Castel Gandolfo (Villa Barberini) oder der des M. Nonius Balbo senior (Neapel, Nationalmuseum) finden. Doch sind die Stützen im Gegensatz zu der von Scharff rund, die der Gruppe in der Villa Barberini weist sogar eine palmenstammartige Oberflächenstruktur auf. Eckige, aber im Verhältnis zum Tierkörper wuchtig wirkende Stützen halten die Pferde der Dioskurengruppe vom Kapitolsplatz in Rom, doch stehen sie der des *Reiters* von Scharff nicht nahe. Auch die entspannte Beinhaltung des Reiters mit den abwärts gerichteten Fußspitzen mag von antiken Vorbildern wie der *Reiterstatue des Marc Aurel* (Rom, Piazza del Campidoglio) angeregt worden sein.

250

Springende Pferde, um 1949

Gips, Negativschnitt, 10,2 x 30 x 4 cm
bez. u. r.: Monogr. ES; Nachlaß-Nr. G 15 mit Nachlaßstempel
Erbengemeinschaft Scharff

Negativmodell für Kat.-Nr. 251, siehe dortigen Text

251

Springende Pferde, um 1949

Relief, drei Fassungen

251.1

Springende Pferde, um 1949

Relief, Gips, drei Güsse
bez. u. l.: Monogr. ES
Erbengemeinschaft Scharff

251.1.a

10,8 x 22,5 x 2,1 cm
bez. rücks. u. l.: Nachlaß-Nr. G 17 mit Nachlaßstempel

Nicht retuschiert

Siehe Kat.-Nr. 251.3

251.1.b

10,3 x 23,2 x 2,2 cm
bez. am l. Rand: DEN "RISS" IN DER MITTE DER PLAKETTE / UND DEN FEINEN RAND BITTE MITGIESSEN

Nicht deutlich sichtbar

Siehe Kat.-Nr. 251.3

251.1.c

10,3 x 22,9 x 1,5 cm

Nicht retuschiert

Siehe Kat.-Nr. 251.3

251.2

Springende Pferde, um 1949

Relief, Terrakotta, 10,1 x 20 x 1,8 cm
bez. u. l.: Monogr. ES
Erbengemeinschaft Scharff

Nicht retuschiert, oberer, rechter und unterer Rand sind erhoben.

Siehe Kat.-Nr. 251.3

251.3

Springende Pferde, um 1949

Relief, Bronze, fünf Güsse
bez. u. l.: Monogr. ES

Ausst.: Köln 1967. Kat.-Nr. 23

251.3.a

10,2 x 20,9 cm

Erbengemeinschaft Scharff

In der Mitte senkrechte, nicht völlig abgeschliffene Naht; Ränder leicht erhaben; an den erhabenen Stellen schimmert Bronze durch.

251.3.b

Erbengemeinschaft Scharff

251.3.c

10,1 x 20,7 cm

bez. rücks. o. r. eingeritzt: I N [1. Nachguß]

Gießer: H. Schmäke, Düsseldorf, Guß um 1964

Erbengemeinschaft Scharff

In der Mitte senkrechte, gut retuschierte Naht; an fünf Stellen an Rücken, Hals, Kopf und rechter Vorderhand des vorderen Pferdes ist die Patina so angekratzt, daß die Bronze sichtbar wird.

251.3.d

10,2 x 20,9 cm

rücks. Aufkleber mit Text: "Negativschnitt. Beim Schneiden brach die zu dünne Gipsplatte, daher der Riß in der Mitte des Reliefs. Es existieren meines Wissens drei Exemplare in Bronze, zwei davon (mit Riß) wurden nach Scharffs Tod etwa 1964 bei Schmäke gegossen, beim frühesten Exemplar wurde der Riß retouchiert."

Gießer: H. Schmäke, Düsseldorf, Guß um 1964

Hamburg, Privatbesitz, 1970 Weihnachtsgeschenk des Bildhauers Manfred Sihle-Wissel, der die Gipsplatte für den Nachguß restaurierte

Erhabene Ränder; in der Mitte senkrechte Naht; an erhabenen Stellen schimmert Bronze durch.

251.3.e

10,2 x 20,6 cm

Gießer: H. Schmäke, Düsseldorf, Guß 1983

Privatbesitz

Naht retuschiert.

Dargestellt sind zwei Pferde, die sich in gestrecktem Sprung in diagonaler Richtung nach unten rechts zu bewegen scheinen. Die Tiere sind in nahezu paralleler Sprunghaltung gegeben. Unterschiede bestehen lediglich in der Haltung von Kopf und Schweif. Beide Tiere erheben sich als Flachrelief aus dem Grund, wobei das rechte, als das im Vordergrund befindliche, plastischer ausgeführt ist als das linke. Die stilisierten Körperformen weisen eine leichte Modellierung auf. Die überschulenkten Beine lassen die Tiere leicht wie über einen imaginären Grund schweben.

Das sehr fein gearbeitete Relief wurde zunächst als Negativ in Gips geschnitten (Kat.-Nr. 250.1). Während der Arbeit brach die dünne Gipsplatte in der Mitte senkrecht durch (siehe Kat.-Nr. 251.1.d). Dennoch sind von ihr drei Gipsreliefs und eines aus Terrakotta gegossen worden (Kat.-Nr. 251.1.a-c, 251.2). Bei zwei Gipsreliefs (Kat.-Nr. 251.1.a, c) wurde die so entstandene senkrechte Mittelnaht nach dem Guß abgeschliffen, bei einem Guß (Kat.-Nr. 251.1.b) ist sie jedoch, wohl um diesen Zustand zu dokumentieren, stehengelassen worden. Bei der Terrakotta-Fassung (Kat.-Nr. 251.2) wurde die Naht ebenfalls retuschiert.

In der Nachlaßliste sind zwei Bronzegüsse unter den Nummern B 53 und B 54 aufgeführt (wohl Kat.-Nr. 251.3.a, b).

Das Relief ist wohl zunächst als Entwurf für das 1949 entstandene, großformatige Werk des gleichen Motivs (Kat.-Nr. 252.2) gedacht gewesen. Durch die Tatsache, daß der Künstler es selbst in Bronze gießen ließ, erhält es darüberhinaus eine Geltung als eigenständiges Kunstwerk.

252 Abb. 243
Springende Pferde (Zwei galoppierende
Pferde), 1949

zwei Fassungen

252.1
Springende Pferde (Zwei galoppierende Pferde),
1949

Gips, 178 x 90 cm

bez. u. l.: Monogr. ES / 1949

Erbengemeinschaft Scharff

Werkmodell für Kat.-Nr. 252.2

252.2
Springende Pferde (Zwei galoppierende Pferde),
1949

Relief, Bronze, 178 x 90 cm

bez. u. l.: Monogr. ES / 1949

Neu-Ulm, Edwin-Scharff-Museum, Depositum der
Bayerischen Landesstiftung, angekauft von der
Erbengemeinschaft Scharff

Ausst.: Hannover 1965, Kat.-Nr. 132 mit Abb.; Hamburg 1966,
Kat.-Nr. 52 (Zwei galoppierende Pferde)

Lit.: Sello 1966, S. 166, Abb. S. 84 (Springende Pferde);
Vollmer 1968, S. 174; Kat.-Sig. Neu-Ulm 1979, Kat.-Nr. 70
mit Abb.; Jörgens-Lendrum 1991, S. 93, 97, Anm. 21

Das Relief zeigt zwei Pferde in flachem, gestrecktem Sprung nach unten rechts. Die Tiere sind - als strenges Relief - in jeweils einer Schicht gegen den glatten Reliefgrund abgesetzt. Doch nicht nur der Aufbau des Werkes, auch die Gestaltung der Tierkörper weist sowohl in den Proportionen als auch in der Modellierung ein hohes Maß an idealisierter Stilisierung auf, die dem Werk eine dekorative Wirkung verleiht. Formal steht die Arbeit dem Relief *Ruth und Boas* (Kat.-Nr. 255.2) nahe, denn wie dort und wie bereits bei der *Marienthaler Kirchentür* (Kat.-Nr. 247) die Figuren, so wurden hier die Tiere zunächst als erhabene Schicht auf den Reliefgrund aufgetragen und dann erst modelliert. Die so entstandene Betonung der Silhouette verleiht der Darstellung eine besondere Fernwirkung, läßt sie aber, in Verbindung mit der

nur leichten Binnenmodellierung, zugleich etwas steif wirken.

Die Komposition wurde von den beiden Medaillons *Springende Pferde* (Kat.-Nr. 337, 338, siehe dortigen Text) und dem gleichnamigen kleinen Relief (Kat.-Nr. 251) vorbereitet.

253

Abb. 244

Entwurf für *Ruth und Boas*, 1949

Gips, Negativschnitt, 10 x 30,2 x 2,2 cm

bez. o. l.: Monogr. ES; Nachlaß-Nr. G 16 mit Nachlaßstempel

Erbengemeinschaft Scharff

Entwurf für Kat.-Nr. 255.2 (siehe dortigen Text)

254

Abb. 245

Entwurf für *Ruth und Boas*, 1949

Gips, 8,5 x 26,9 cm

bez. o. r.: Monogr. ES, rücks. Mitte: Monogr. ES / 1949

Erbengemeinschaft Scharff

Leichte Oberflächenbeschädigung an der rechten Schulter des Mannes und oberhalb seines linken Oberschenkels.

Entwurf für Kat.-Nr. 255.2 (siehe dortigen Text)

255

Abb. 246

Ruth und Boas, 1950

zwei Fassungen

255.1

Ruth und Boas, 1950

Gips, bestehend aus zwei Teilen

bez. u. r. im Tuch: Monogr. ES 1950

Erbengemeinschaft Scharff

Werkmodell für Kat.-Nr. 255.2

255.2

Ruth und Boas, 1950

Bronze, zwei Güsse

255.2.a

92 x 290 cm

Hamburger Kunsthalle, Inv.-Nr. 1956/27, Geschenk der Erben des Künstlers

Archivale im Nordrhein-Westfälischen Hauptstaatsarchiv, Düsseldorf: Brief von Scharff an Augustinus Winkelmann vom 23.3.1960. Az.: RWN 246. Bd. 47. S. 156v

Ausst.: Köln 1962, Kat.-Nr. 304; Hamburg 1963, Kat.-Nr. 37, Abb. S. 26; Hamburg, München 1963, S. 15, Abb. S. 36; München 1964, Kat.-Nr. 881; Antwerpen 1965, S. 17, Kat.-Nr. 76 (in französ. Übersetzung; S. 6); Hamburg u. a. 1966/57, Vorwort, Kat.-Nr. 27 mit Abb.; Düsseldorf 1967, Vorwort, Kat.-Nr. 36, Abb.; Rotterdam 1960, Kat.-Nr. 139

Lit.: Das Münster 1966, S. 184; Sello 1966, S. 23f., 167, Abb. S. 120ff; Die Weltkunst 1966, S. 13; Flemming 1967, S. 247; Vollmer 1968, S. 174; Hentzen 1969, S. 200, Abb. S. 198; Kat.-Slg. Hamburg 1962, S. 39; Kat.-Slg. Hamburg 1966, S. 44; Symken 1988, S. 410f. mit Abb.; Jörgens-Lendrum 1991, S. 93, 97, Anm. 22

255.2.b

91 x 292 x 13 cm

Gießstempel u. 1.: SCHMAKE / DÜSSELDORF (im Kreis um stilisierten Schmelztiegel) Guß 1978
Neu-Ulm, Edwin-Scharff-Museum, Depositum der Bayerischen Landesstiftung, erworben von der Erben-gemeinschaft Scharff

Ausst.: Neu-Ulm u. a. 1987/88, Kat.-Nr. 66, Abb. 139

Lit.: Kat.-Slg. Neu-Ulm 1979, Kat.-Nr. 66 mit Abb.

Das Relief zeigt Boas als liegenden Akt nach links, der, den Oberkörper auf den rechten Ellenbogen gestützt, nach rechts auf die ebenfalls nackte Ruth, die halb zwischen seinen Beinen schläft, schaut. Dabei scheint seine rechte Hand in einem Sprechgestus angehoben zu sein.

Zum inhaltlichen Verständnis sei kurz auf die biblische Geschichte, die der Darstellung zugrunde liegt (Ruth 3, 7-9, 14), hingewiesen: Ruth war eine junge Witwe, die mit ihrer ebenfalls verwitweten Schwiegermutter in deren Land gezogen war. Um Ruth wieder zu einer Ehe zu verhelfen, riet sie ihr, sich nachts heimlich zu Boas, einem Verwandten ihres verstorbenen Mannes und Erben seines Besitzes, zu legen. Der Plan wurde durchgeführt und gelang. In den für die Reliefdarstellung bedeutsamen Zeilen (Ruth 3, 7-8) heißt es:

„Und da Boas gegessen und getrunken hatte, ward sein Herz guter Dinge, und er kam und legte sich hinter einen Kornhaufen, und sie [Ruth] kam leise und deckte auf zu seinen Füßen und legte sich. Da es nun Mitternacht ward, erschrak der Mann und beugte sich vor; und siehe, ein Weib lag zu seinen Füßen.“

Das Relief verbildlicht den spannungsvollen Moment, in dem Boas Ruth entdeckt. Da sie ihr Gesicht in der rechten Armbeuge verbirgt, kann er sie jedoch nicht erkennen. Somit folgt die Darstellung dem Bibeltext von Vers 9 und 14: „Und er sprach: Wer bist du?“ (Ruth 3,9) sowie: „Und sie schief bis zum Morgen zu seinen Füßen. Und sie stand auf, ehe denn einer den anderen erkennen konnte.“ (Ruth 3,14). Boas' Körperhaltung verrät die Überraschung und das Interesse des gerade Erwachten an seiner unbekanntem Partnerin. Das rechte Bein gestreckt, das linke seitlich abgewinkelt, lassen die geöffneten Beine den Blick auf Ruth frei. Der der Partnerin zugeneigte Kopf und der Sprechgestus der Hände verweisen auf die in Vers 9 formulierte Frage nach Ruths Identität. Dabei steht die entspannte Haltung der Schlafenden einerseits in Gegensatz zu der angespannten Pose von Boas, andererseits führt sie die horizontale Ausrichtung in rhythmischer Form weiter.

Unterhalb der Brust ist ein Tuch um ihren Rumpf geschlungen, unter ihre Beine geführt und fällt über ihre Unterschenkel hinab. Wohl als Hinweis auf Boas' Decke gemeint, verstärkt es den Eindruck des Schlafens und verleiht der Ruth, obgleich Brüste und Scham als erotische Elemente sichtbar sind, eine gewisse Keuschheit. Auch dies verweist auf die Texttreue des Reliefs, sagte doch Boas später zu

ihr: "... denn die ganze Stadt meines Volkes weiß, daß du ein tugendsam Weib bist." (Ruth 3.11).

Das Werk ist als strenges Flachrelief ausgeführt, wobei die Figuren als erhabene Schicht auf den Reliefgrund aufgelegt erscheinen. Die so entstandene Betonung der Silhouette verleiht der Darstellung eine besondere Fernwirkung. Auffällig an der Komposition ist die starke horizontale Ausrichtung, der sogar der Kopfhaltung des Boas unterworfen zu sei scheint. Doch erfährt der horizontale Formenfluß durch die diagonale Ausrichtung von rechtem Ober-, linken Unterarm und linkem Unterschenkel des Boas sowie von linkem Oberarm, Tuchfußhaltung der Ruth eine rhythmische Gliederung. Typisch für den Stil des Scharffschen Spätwerkes sind die voluminösen Körper mit den kräftigen, klassisch-idealisiert wirkenden Gliedmaßen und den betont kleinen Köpfen bei gleichzeitiger Vereinfachung der Körperformen. Die Mehransichtigkeit von Rumpf und Gliedern "bei vereinfachter und überzeichneter Drehung" leitet Syamken (S. 402) von der griechischen Archaik her, etwa den Basen aus der Stadtmauer in Athen (Athener Nationalmuseum). Im Jahre 1959 schrieb Hentzen (siehe Lit.) über das Werk:

"Die langgestreckte Relief-Komposition von *Ruth und Boas* ist ein reifes Werk der letzten Hamburger Schaffenszeit, von ruhiger Einfachheit der Form in ausdrucksvoll-feierlicher Stille. In Werken wie diesem erkennt man, wie sehr Scharff dazu begabt war, Plastik in Verbindung mit Baukunst zu schaffen" (S. 200).

Auf diese Besonderheit wies auch Syamken 1988 (S. 401) hin. Nach Sello's Aussage stammten die ersten Skizzen zu diesem Relief "vom Ende der zwanziger Jahre" (S. 24), was möglich ist, allerdings nicht belegt werden konnte. Die ersten, im Nachlaß (Erbengemeinschaft Scharff) befindlichen Zeichnungen entstanden 1940.

Doch begann Scharff mit der plastischen Formulierung des Themas erst im Jahre 1949 (Kat.-Nr. 253). Wie bei der *Marienthaler Kirchentür* (Kat.-Nr. 247) und dem Relief *Springende Pferde* (Kat.-Nr. 252) schnitt er das Motiv zunächst als Negativform in eine kleine Gipsplatte (Kat.-Nr. 253). Daraus entwickelte er dann das ebenfalls kleinformatige Relief (Kat.-Nr. 254), das

Überarbeitungen der skizzenhaft umrissenen Körperformen aufweist: Das rechte Bein des Mannes sowie die Beine der Frau sind glatter und stärker gerundet als im Gipschnitt und der Reliefgrund ist entlang der Silhouette der Gruppe nachträglich vertieft worden. Auf diese Weise tritt das Paar in seiner räumlichen Darstellung stärker hervor. Während die Figur des Boas im Vergleich zur ausgeführten Fassung bereits festgelegt ist, lassen sich bei der Gestalt der Ruth folgende Unterschiede aufweisen: Der Kopf ist nur angedeutet, die Haltung des linken Beines verläuft im Gegensatz zur Bronzefassung parallel zu der des rechten, und das Tuch ist noch nicht vorhanden. Da ein Modell in einem mittleren Format weder erhalten noch überliefert ist, ist anzunehmen, daß Scharff ohne ein solches gleich großformatig weitergearbeitet hat. Das Relief ist, wie aus einem Brief des Künstlers vom 23. März 1950 an den Pfarrer Augustinus Winkelmann in Marienthal hervorgeht, im Winter 1949/50 ausgeführt worden, denn in dem Brief heißt es:

"Morgen fahre ich nach Kampen - ich bin völlig aufgebraucht von Arbeit und Sorgen - ich habe eben ein grosses 3 Meter langes 1 Meter hohes Relief 'Boas und Ruth' fertig gearbeitet - eine Arbeit ganz für mich - habe den ganzen Winter an dieser Arbeit mit Eifer gearbeitet -" (siehe Archivalie).

Das Werk ist also nicht als Auftragswerk, sondern aus dem eigenen künstlerischen Bedürfnis heraus entstanden, und es hat Scharff, neben seiner Aufgabe als Professor an der Landeskunstschule Hamburg und der Fertigstellung der *Marienthaler Kirchentür* (siehe Kat.-Nr. 247), offensichtlich viel Zeit und Kraft gekostet.

256

Abb. 247

Erster Entwurf für die *Männer im Boot*,
1950

Gips und Holz, 49 x 11 x 18,7 cm
bez. rücks. auf dem Boot: 19 Monogr. ES 50; an der
Unterseite des Sockels Nachlaß-Nr. G 62 mit
Nachlaßstempel, nach vorn zeigender Pfeil
Erbengemeinschaft Scharff

*Die erste Stange hat sich gelöst; braune Flecken an der
linken Hand der ersten Figur, an Taille und Hand der
mittleren und an der rechten Hand der sitzenden; von den
Stangen teilweise Gips abgelöst.*

Ausst.: Neu-Ulm u. a. 1987/88, Kat.-Nr. 67, Abb. 141

dazugehöriger Pfeiler

Holz, Gips, Eisen, 72,5 x 62,5 x 59 cm
bez. vorn an der Grundplatte: Nachlaß-Nr. G 02
Erbengemeinschaft Scharff

*Gipsausbrüche an allen vier Kanten der Grundplatte; an der
Oberseite ragt die Eisenhalterung für die Plastik empor.*

Lit.: Hamburger Abendblatt vom 15.5.1952

Entwurf für Kat.-Nr. 274.2 (siehe Text zu Kat.-Nr.
274.2.a)

257

Abb. 248

Weiblicher Akt mit erhobenem linkem Arm
(Negativform), um 1951?

Relief, Detail, weiße Terrakotta, 12,9 x 12 cm
Erbengemeinschaft Scharff

Fragment?

Detail einer Badenden? Dargestellt ist die gleiche
Figur wie in Kat.-Nr. 258.

258

Abb. 249

Weiblicher Akt mit erhobenem rechten Arm
(Negativform), um 1951?

Relief, Detail, weiße Terrakotta, 11 x 8,7 cm
Erbengemeinschaft Scharff

Fragment?

Dargestellt ist die gleiche Figur wie in Kat.-Nr. 257.
Detail einer Badenden?

259

Abb. 250

Entwurf für einen Adlerschild (Negativform),
um 1951

Gipsfragment, 134 x 14 mm
Erbengemeinschaft Scharff

Teil des Negativmodells für den Adlerschild (Kat.-
Nr. 280), siehe dortigen Text

260

Abb. 251

Entwurf für einen Adlerschild, 1951

Ton, kleines Format
Verbleib unbekannt, überliefert durch eine
Fotografie im Nachlaß

Zwei kniende männliche Aktfiguren präsentieren
einen runden Schild, der als gegritztes Relief den
Adler als Hoheitszeichen der Bundesrepublik
Deutschland zeigt. Die Gruppe ist achsensymme-
trisch aufgebaut, wobei die Figuren dem Betrachter
zugewandt sind. Sie knien unterhalb des Schildes
und tragen ihn auf jeweils einer Schulter und
einem Arm, während die andere Hand ihn jeweils
an der Vorderseite stützt. Dabei ruht das Gewicht
der Träger auf dem jeweils inneren Knie (im Ver-
hältnis zur Gesamtgruppe), während das jeweils
äußere Bein mit auswärts gedrehtem Fuß auf der
Stellfläche aufsetzt. Um die Figuren ist jeweils ein
faltenreiches Tuch gewunden. Es wird in der
Ellenbeuge der tragenden Arme gehalten, fällt nach
hinten bis auf den Boden hinab und wird vorn
jeweils in sanftem Bogen über den äußeren
Oberschenkel hinabgeführt. Die Draperien haben die
Aufgabe, die einzelne Bereiche der Gruppe
miteinander zu verbinden und der Komposition
größere Geschlossenheit und Stabilität zu verleihen.
Dabei schmelzen Körper und Drapierungen zu einer,
einem Ornament gleichenden, Einheit zusammen.

Der Entwurf wurde für das Bundesinnenministe-
rium, vielleicht für eine Bauplastik, modelliert, ge-

langte jedoch nicht zur Ausführung. (Diese Angaben wie die Datierung gehen auf die Familie des Künstlers zurück. Im Bundesinnenministerium war nichts über den Entwurf bekannt.)

261 Abb. 252
Modell für die Gestaltung eines Chores mit zwei Engelspfeilern, um 1951

wohl Gips, getönt, Holz, kleines Format
Verbleib nicht nachgewiesen, überliefert durch Fotografien im Nachlaß

Entwurf für die Chorgestaltung einer Bielefelder Kirche, deren sechseckigen Chorabschluß das Modell zeigt. Der hohen und breiten östlichen Wandfläche sind links und rechts zwei schmale und niedrigere Wände in diagonaler Richtung zugeordnet. Die drei Flächen schließen oben jeweils mit einem Rundbogen ab. Den Seitenflächen sind zwei gleiche, eingeschriebene Engelspfeiler vorgelagert. Sie sind als achsensymmetrische Halbreiefs modelliert. Ihr Aufbau zeigt folgende Ordnung: über einem kurzen Säulenschaftfragment erhebt sich ein stilisiertes ägyptisches Kapitell, das der von Scharff häufig verwendeten Sockelform (siehe etwa Kat.-Nr. 222) folgt. Darüber sind in drei gleichformatigen Zonen jeweils zwei aufrecht nebeneinanderstehende, gleiche Engel dargestellt. Sie sind in direkter Vorderansicht gegeben und mit langen, in stilisierte Falten gelegten Gewändern bekleidet. Die Flügel sind neben den Häuptionen sichtbar und kreuzen sich jeweils vor dem Kleid. Die Arme der unteren Engel sind parallel zur Flügelhaltung hinabgeführt und gekreuzt, die der Engel der mittleren Ebene sind vor der Brust gekreuzt und die der oberen Ebene angewinkelt vor die Brust gehoben, wobei sie die Darstellung eines über ihren Köpfen befindlichen, dreigeschossigen Kirchenbaues zu tragen scheinen, der seitlich mit gotisierenden Krabben geschmückt ist.

Die Komposition verbildlicht die dreiteilige Engelshierarchie. Bereits im Alten Testament wurde zwischen Cherubim, Seraphim und Engeln unterschieden (Dan. 10.13; Lexikon der christlichen Ikonographie, 1968, S. 369). Die kanonische Engelhierarchie faßt neun Engelschöre in ebenfalls drei

hierarchische Bereiche zusammen (ebd.). Die Dreiteilung des Kirchenbaues dagegen verweist auf die heilige Dreieinigkeit. Die Engel sind als Träger und Bewahrer, vielleicht auch, aufgrund der Position der Halbpfeiler im Raum, als Bewacher des Chorraumes gemeint. Da die Halbpfeiler in ihrer räumlichen Position auf den Altar ausgerichtet sind, bezieht sich ihre Funktion auch auf die jüdische und christliche Überlieferung, Engel nicht als Boten Gottes, sondern als an Gottes Thron anbetende und lobpreisende Stehende anzusehen.

Die motivische Anregung, Engelhalbpfeiler für den Chor einer Kirche zu schaffen, mag auf den, allerdings frei im Raum stehenden, Engelspfeiler im Straßburger Münster zurückgehen, obgleich sich jener nicht im Chor befindet und eine völlig andere Formensprache und Aussage aufweist. Die Datierung folgt der Angabe der Familie des Künstlers. Die Ausführung ist, wohl begründet durch Scharffs Tod im Jahre 1955, nicht mehr erfolgt.

262 Abb. 253
Entwurf für die Pandora, 1951

Gips, 23,8 x 6,3 x 5,2 cm
bez. rücks. am Sockel: Monogr. ES / 1951; an der Unterseite: Nachlaß-Nr. G 41 mit Nachlaßstempel Erben-gemeinschaft Scharff
Entwurf für Kat.-Nr. 264.2 (siehe dortigen Text)

263 Abb. 254
Entwurf für den Sockel der Pandora, 1951

Gips, 11 x 16 x 7,3 cm
bez. rücks. Mitte: 19 Monogr. ES 51; an der Unterseite: Nachlaß-Nr. G 7 mit Nachlaßstempel Erben-gemeinschaft Scharff
Siehe Kat.-Nr. 264.2

264
Pandora, 1951

zwei Fassungen

264.1
Pandora, 1951

Gips, zwei Teile, H. 240 cm
bez. rücks. an der Plinthe: Monogr. ES 1951
Erbengemeinschaft Scharff

*Der horizontale Schnitt verläuft unterhalb des Bauchnabels.
Die zur unteren Hälfte gehörenden Hände sind abgebrochen.*

Ausst.: Köln 1952 (Modell für Bronze), Kat.-Nr. 306

Werkmodell für Kat.-Nr. 264.2 (siehe dortigen Text); das Oberteil wurde auch für den Guß der *Bekleideten Pandora* (Kat.-Nr. 278.1) benutzt.

264.2
Pandora, 1951

Bronze, zwei Güsse
bez. rücks. an der Plinthe: Monogr. ES 1951
Gießer: H. Schmäke, Düsseldorf, Guß 1952/53

Ausst.: Hamburg, München 1953, S. 8, 9, 15, Abb. S. 17;
München 1954, Kat.-Nr. 880, Abb. S. 188; Hamburg u. a.
1956/57, Kat.-Nr. 58; Düsseldorf 1957, Kat.-Nr. 38; Kassel
1959, S. 164, Abb. S. 164f

Lit.: Gertz 1953, S. 133; Hanfstaengl 1963, Abb. S. 54; Heise
1953, S. 17; Trier 1954, Abb. S. 54; Ernst 1955, S. 8;
Flemming 1956, S. 12, 21, Abb. S. 13; Flemming 1957, S. 246;
Hofmann 1958, S. 63; Vollmer 1958, S. 174; Bulletin 1962/63,
Abb. S. 27; Westecker u. a. 1972, S. 69

264.2.a

240 x 56 x 55 cm
Gießerstempel I. an der Plinthe: GUSS SCHMAKE
DÜSSELDORF

Neu-Ulm, Edwin-Scharff-Museum, Eigentum der
Stadt Neu-Ulm, Vermächtnis des Künstlers an seine
Geburtsstadt

Ausst.: Neu-Ulm u. a. 1987/88, Kat.-Nr. 68, Abb. 140

Lit.: Kat.-Slg. Neu-Ulm 1979, Kat.-Nr. 68 mit Abb., Vorwort
von P. Biebl, Einführung von E. Treu, o. S.

264.2.b

239 x 54 x 47 cm
Antwerpen, Freilichtmuseum für Bildhauerkunst
Middelheim, Inv.-Nr. 213, 1963 erworben von den

Abb. 255

Erben des Künstlers durch die "v.z.w. Schoon Antwerpen", Geschenk der "Kring van Commissarissen en Adjunct-commissarissen van Antwerpen en Omgeving"

Ausst.: Antwerpen 1957, Kat.-Nr. 124; Antwerpen 1958, Kat.-Nr. 56 mit Abb.; Antwerpen 1963, S. 79 mit Abb.; Antwerpen 1965, S. 87; Antwerpen 1967, S. 123; Antwerpen 1968, o. Kat.-Nr.; Antwerpen 1969, S. 144; Antwerpen 1971, S. 183; Antwerpen 1975, o. S. (Schenkungen, 1963)

Lit.: Kat.-Slg. Antwerpen 1969, S. 123, Abb. 52; Sculpture International 1967, Abb. S. 12

Auf einer Plinthe mit nahezu quadratischer Grundfläche steht aufrecht eine kräftige Frauengestalt in angedeutetem Kontrapost, wobei das rechte Bein als Standbein fungiert. Die Hände sind, bei leicht angewinkelt nach hinten geführten Armen, in Gesäßhöhe auf dem Rücken gekreuzt. Auffällig ist der gewölbte Rumpf, der nur an den Seiten andeutungsweise die Taille markiert. Die spitzen Brüste sind aufwärtsgerichtet. Auf langem, säulenartigem Hals erhebt sich ein kleiner Kopf. Die stilisierten Züge des ovalen, verschlossen wirkenden Gesichts vermitteln den Eindruck, die Figur schaue im Sinne der Körperachse geradeaus in die Ferne. Haltung und Gesichtsausdruck verleihen ihr somit eine gewisse Unnahbarkeit. Das schulterlange Haar fällt in gleichmäßigen, stilisierten Locken hinab und wird mit einer Schleife am Hinterkopf zusammengehalten.

Nach dem griechischen Mythos war Pandora die erste Frau. Auf Zeus' Befehl hin wurde sie von Hephaistos erschaffen, damit der Feuerdiebstahl des Prometheus gerächt werde. Die Götter statteten sie mit vielen Reizen aus, Zeus jedoch gab ihr einen Pithos, der alle Übel und Leiden enthielt. Gegen Prometheus' Warnung nahm sein Bruder, Epimetheus, sie zur Frau. Beim Öffnen des Pithos wurden die Übel frei, die Hoffnung blieb jedoch in der Dose. Nach späterer Überlieferung wurde aus dem Pithos die sogenannte "Büchse der Pandora". (Ziegler - Sontheimer 1972, Sp. 453f., Stichwort: Pandora)

Obgleich Scharff seiner Darstellung keinen Pithos beigab, läßt sie sich als Pandora erkennen, klingt doch in ihrer majestätisch-distanzierte Haltung das Unheil, daß die Gestalt im Mythos über die Welt brachte, an.

Nach 1945 griff Scharff das Thema des großformatigen, stehenden weiblichen Akts, das ihn in den zwanziger- und dreißiger Jahren sehr beschäftigt hatte (Kat.-Nr. 135, 141, 148, 151, 180) wieder auf. Denn bis auf den *Frauentorso* (Kat.-Nr. 151) ist keine von diesen in der Vorkriegszeit entstandenen Fassungen zu einer Art Denkmal der Frau zur Ausführung gelangt, sondern wurden im Zweiten Weltkrieg zerstört. Seine erneute Auseinandersetzung mit dem Thema in der um 1945-47 entstandenen Plastik *Weiblicher Torso mit aufgestültem Knie auf Sockel* (Kat.-Nr. 235) führte Scharff schließlich zu der Gestaltung der *Pandora*. Die so entstandene Großplastik ist jedoch keine Kopie eines früheren Bildwerkes. Entsprechend seiner künstlerischen Weiterentwicklung erarbeitete Scharff eine neue Figur mit eigener inhaltlicher Aussage. Zwar ist die *Pandora* in Haltung und Proportionen den Frauendarstellungen aus der Vorkriegszeit (Kat.-Nr. 141, 142, 151) durchaus verwandt, doch verleiht ihr die straffe Haltung mit dem erhobenen Haupt eine völlig andere, bedrohliche Bedeutung.

Bei der Ausgestaltung bedient sich Scharff einer strengen, stark stilisierenden Formensprache. Die schwingenden, ineinanderfließenden Volumina betonen die Vertikale in aufstrebender Richtung wobei der Formenfluß nur durch sparsam gesetzte Akzente strukturiert wird: So durch die scharfe Zeichnung von Nase und Mund, die spitzen Brüste, die gewölbte Scham, die Knie scheiben und die klare Trennung der großen Zehen von den übrigen. An der Rückseite wird die komplizierte Frisur von der horizontal verlaufenden Haarschleife unterbrochen. Die geschlossene Haltung, die klare Harmonie der Formen und des Ausdrucks lassen eine denkmalhaft in sich ruhende Frauenstatue entstehen, die trotz ihrer Unnahbarkeit große Sinnlichkeit ausstrahlt.

Im Gegensatz zu dieser Interpretation steht die Kritik von Ernst (1955) an der Körperfülle der Pandora:

"Das Sinnliche in allzu fülligen Formen zu suchen, wie es der in Hamburg wirkende Edwin Scharff bei seiner 'Pandora' unternahm, führt nicht zu einem guten Ende. Das Weibliche geht in der heroischen Übersteigerung verloren" (S. 8).

Hofmann (1955) dagegen ging über eine solche vordergründige Betrachtungsweise hinaus, als er schrieb:

"Von Maillol ist Edwin Scharff [...] ausgegangen. Bis in seine späten Frauengestalten reicht das Bemühen um einen mythisch trächtigen Menschentyp, um die Beschworung verschlüsselter, blickloser Schicksalsbotschaften (Pandora 1952/53)" (S. 63).

Und Treu (1979) geht sogar so weit, die *Pandora*, da sie wie der *Junge Athlet* (Kat.-Nr. 7) in unbewegter Haltung gegeben ist, auf eine zeitliche Ebene mit dieser ersten Großplastik des Künstlers zu stellen. So meint er:

"Die Figuren sind unbewegt, sind 'ohne Bewegung', sind sozusagen außerhalb der Zeit, sie sind zeitlos. Der 'Junge Athlet' von 1912/13 und die 'Pandora' von 1952/53 könnten im gleichen Jahr entstanden sein, sie sind ohne zeitliche Distanz" (Kat.-Slg. Neu-Ulm 1979, o. S.).

Daß die letzte Aussage in keiner Weise zutrifft, macht ein Vergleich der im Abstand von etwa vierzig Jahren entstandenen, jeweils das Früh- und das Spätwerk Scharffs und seinen künstlerischen Entwicklungsprozeß charakterisierenden Kunstwerke bereits auf den ersten Blick deutlich: Obgleich beide Werke eine stilisierte Formensprache aufweisen, spricht aus den Werken eine unterschiedliche Auffassung vom menschlichen Körper. Der *Junge Athlet* weist einen strengen, tektonischen Aufbau auf, der der bildhauerischen Tradition verpflichtet ist, die *Pandora* dagegen ist aus fließenden, stark vereinfachten Formen komponiert. Somit verändert sich auch die Bildung der Volumina. Insgesamt ist die Körperdarstellung noch stärker und auf andere Weise von der Natur abstrahiert als die des *Jungen Athleten*, was zu einer Vergeistigung des Ausdrucks führt. Dem entspricht der Unterschied in der inhaltlichen Aussage beider Werke, steht doch der Darstellung eines Athletenkörpers zu Beginn seiner bildhauerischen Laufbahn die einer Schicksalsgöttin gegenüber.

Edwin Scharff hatte seiner Geburtsstadt einen Guß der *Pandora* als Vermächtnis hinterlassen mit

der Auflage, es auf der Donau-Halbinsel *Schwal*, wo sich bereits das Ehrenmal Neu-Ulm (Kat.-Nr. 171) befand, aufzustellen. Die Abbildung der unbekleideten Figur in der Presse löste allerdings "Entrüstung innerhalb der Bürgerschaft aus". Dabei stieß zum einen die Nacktheit der Figur, zum anderen die Wahl des Standortes auf Widerstand. Daher konnte "der Stadtrat sich nicht entschließen (...), das Vermächtnis anzunehmen" (Dr. Peter Biebl, Oberbürgermeister der Stadt Neu-Ulm, in Kat.-Slg. Neu-Ulm 1979). Die Annahme des Geschenkes geschah erst etwa zwanzig Jahre später in Zusammenhang mit dem Bau des Edwin-Scharff-Museums, in dem die *Pandora* schließlich 1978 ihren Aufstellungsort (im Innenhof) fand.

Ein Bozzetto zu dem Werk ist erhalten (Kat.-Nr. 262). In ihm sind bereits die Haltung, die voluminöse Körperformung und sogar die Frisur festgelegt, doch führen die im Vergleich zur ausgeführten Fassung kräftigeren Arme und kürzeren Beine zu einer Veränderung der Proportionen. Um dem üppigen Rumpf-Arme-Bereich ein ausgleichendes Gegengewicht zu verleihen, wurden die Beine von hinten mit einer eckigen, sich nach oben hin verjüngenden, wadenhohen Stütze versehen. In der Endfassung erhielten die Beine durch ihre Längung eine stärkere Eigengewichtung, so daß auf die Stütze optisch verzichtet werden konnte.

Aus Zeichnungen im Nachlaß geht hervor, daß Scharff ursprünglich plante, die *Pandora* auf einen ebenfalls von ihm gestalteten Sockel zu stellen. Einen Entwurf hat er plastisch modelliert (Kat.-Nr. 263). Dieser ist an der Vorderseite mit einem Relief versehen, dessen Fläche nahezu ganz von einem frontal gegebenen sitzenden weiblichen Akt ausgefüllt ist. Das rechte Bein und der rechte Arm sind seitlich gestreckt, das linke Bein ist an den nach links geneigten Rumpf gezogen. Der einen rechten Winkel zum linken Bein bildende linke Unterarm ist in starker perspektivischer Verkürzung vor das Gesicht gehoben. Mit den Händen hält die Figur ein faltenreiches Tuch, das in sanftem Schwung hinter dem Körper entlang nach rechts und vor das Gesicht geführt wird, wo es in gestaffelten, diagonal angeordneten Falten bis in die rechte untere Ecke fällt. Die abwehrende Haltung und die Trauergebärde des Gesichtverhüllens drücken Entsetzen vor dem Gesehenen und Klage über das geschaute

Grauen aus. In Zusammenhang mit der Gestalt der *Pandora* wird die Aussage deutlich: Die Figur reagiert auf das Unheil, das *Pandora* über die Menschheit gebracht hat. Sowohl die *Pandora* als auch diese Darstellung könnte in bildhafter Form als Reaktion auf die Schreckenstaten der Nationalsozialisten und die Grausamkeit des Zweiten Weltkrieges gemeint sein, deren Gesamtausmaß nach 1945 erst vollständig bekannt wurde. Der Sockel ist jedoch nicht zur Ausführung gelangt. Stattdessen hat der Künstler das Sockelmotiv drei Jahre später als Illustration in *Das Buch Tobie* für die Darstellung der klagenden Hanna (S. 8) verwendet. 1953 entwickelte Scharff eine zweite Fassung der *Pandora*, die *Bekleidete Pandora* (siehe Kat.-Nr. 276).

265

Abb. 256

Entwurf für einen *Hephaistos*, um 1951

Gips, 13,7 x 3,6 x 3,4 cm

bez. an der Unterseite: Nachlaß-Nr. G 60

Erbengemeinschaft Scharff

Entwurf für Kat.-Nr. 269.I (siehe Text zu Kat.-Nr. 274.2.a)

266

Abb. 257

Entwurf für einen *Hermes*, um 1951

Gips, 13,7 x 4,2 x 4,2 cm

bez. an der Unterseite: Nachlaß-Nr. G 59

Erbengemeinschaft Scharff

Entwurf für Kat.-Nr. 269.II (siehe Text zu Kat.-Nr. 274.2.a)

267

Abb. 258

Erster Entwurf für eine *Muse*, um 1951

gelbliche Terrakotta, 23,5 x 6,7 x 10 cm

bez. an der Unterseite: Nachlaß-Nr. T 21 mit 2 Nachlaßstempeln

Erbengemeinschaft Scharff

Beide Unterschenkel sind abgebrochen; Ausbruch hinten am unteren Sockelrand. mehrere Risse am Sockel

Entwurf für Kat.-Nr. 269.III (siehe Text zu Kat.-Nr. 274.2.a)

268 **Abb. 259**
Zweiter Entwurf für eine *Muse*, um 1951
Gips, 13,6 x 3,6 x 3,4 cm

bez. an der Unterseite: Nachlaß-Nr. G 58
Erbengemeinschaft Scharff

Entwurf für Kat.-Nr. 269.III (siehe Text zu Kat.-Nr. 274.2.a)

269 **Abb. 261 - 264**
Modell für die Neugestaltung des Hamburger
Jungfernstiegs, 1951-53

Holz, Gips
teilweise erhalten; überliefert durch Abbildungen
(siehe Lit.)

Erbengemeinschaft Scharff
Erhalten sind die Grundplatte, Teile vom *Modell für
die Männer im Boot* mit Pfeiler (Kat.-Nr. 269.V),
die drei Treppen-Figuren (Kat.-Nr. 269.I-III) und
die Brücke, links

Archivalien im Nachlaß (Erbengemeinschaft Scharff):
Kostenvoranschlag von Friedrich und Johannes Bursch,
Hamburg, über die Ausführung des Denkmals, an Edwin
Scharff, vom 22.3.1954

Ausst.: Hamburg 1953

Lit.: Hamburger Abendblatt vom 5.8.1953 mit Abb.;
Hamburger Echo vom 5.8.1953 mit Abb.; Die Welt vom
8.8.1953; Poley 1954. S. 76; Jörgens 1987. S. 59. Abb. 63

Modell in Zusammenhang mit Kat.-Nr. 274.2.a
(siehe dortigen Text)

269.I **Abb. 261**
Modell für einen *Hephaistos*, um 1951

Gips, 21,5 x 7,8 x 7,3 cm
bez. an der Unterseite: Nachlaß-Nr. G 44 mit drei
Nachlaßstempeln
Erbengemeinschaft Scharff

*Linker Fuß über dem Knöchel abgebrochen und wieder
angeklebt; Riß hinten am rechten Knöchel.*

Lit.: Hamburger Abendblatt vom 5.8.1953. Abb.; Hamburger
Echo vom 5.8.1953. Abb.

269.II **Abb. 262**
Modell für einen *Hermes*, 1951

Gips, 22,6 x 6,6 x 7 cm
bez. rücks. l. an der Stütze: 1951 ES; an der Unter-
seite: Nachlaß-Nr. G 57 mit Nachlaßstempel
Erbengemeinschaft Scharff

*An der rechten Hand leicht beschädigt, linke Fußspitze
abgebrochen.*

269.III **Abb. 264**
Modell für eine *Muse*, 1951

Gips, 21,4 x 6,2 x 6,1 cm
bez. rücks. u.: Monogr. ES 1951; an der Unterseite
Nachlaß-Nr. G 52 mit Nachlaßstempel Erbenge-
meinschaft Scharff

Linke Hand beschädigt, rechter Fuß abgebrochen.

269.IV **Abb. 269**
Staffagefigürchen, um 1951

Gips, 11 x 3 x 2,9 cm
bez. an der Unterseite: Nachlaß-Nr. G 61
Erbengemeinschaft Scharff

Kleiner Ausbruch am linken Unterschenkel

269.V **siehe Abb. 263**
Entwurf für die *Männer im Boot*, fragmentiert, um
1952 ?

Gips
wohl nicht erhalten

270
Modell für die *Männer im Boot* (Männer im
Boot, Modell des Wahrzeichens), 1952

Gips mit Schellacküberzug, 50,4 x 11,7 x 18 cm
bez. rücks. am Boot: 19 Monogr. ES 52
Erbengemeinschaft Scharff

dazugehöriger Pfeiler
Holz, weiß gestrichen

Lit.: Sello 1956. S. 167. Abb. S. 116 (Männer im Boot, Modell
des Wahrzeichens); Kat.-Ausst. Stuttgart. Karlsruhe 1956.
Abb. S. 30

Siehe Text zu Kat.-Nr. 274.2.a

271 Abb. 265
Modell für die *Männer im Boot*, um 1952

Gips, 103 x 35 x 55 cm
Erbengemeinschaft Scharff

Die Arme sind als separate Teile erhalten.

Modell für Kat.-Nr. 274.2 (siehe Text zu Kat.-Nr. 274.2.a)

272 Abb. 266
Skizze zur Bekrönung einer Säule für Hamburg, 1952

zwei Fassungen

272.1
Skizze zur Bekrönung einer Säule für Hamburg, 1952

bez. rücks. an der Fragmentierung: 1952 Monogr.
ES
Erbengemeinschaft Scharff

Entwurf für Kat.-Nr. 274.2, Werkmodell für Kat.-Nr. 272.2 (siehe Text zu Kat.-Nr. 274.2.a)

272.2
Skizze zur Bekrönung einer Säule für Hamburg, 1952
Bronze, drei Güsse, 101 x 31,5 x 52 cm
bez. rücks.: 1952 Monogr. ES

272.2.a
Gießer: G. Schmäche, Düsseldorf
Zürich, Kunsthaus, Depositem der Erbengemeinschaft Scharff

Ausst.: Frankfurt 1964, Kat.-Nr. 265; Stuttgart, Karlsruhe 1966, Kat.-Nr. 30;

Lit.: Das Kunstwerk 1964, S. 47

272.2.b
Gießer: H. Schmäche, Düsseldorf, Guß 1977

Neu-Ulm, Edwin-Scharff-Museum, Leihgabe der Erbengemeinschaft Scharff

Ausst.: Neu-Ulm u. a. 1987/88, Kat.-Nr. 70, Abb. 142

Lit.: Kat.-Slg. Neu-Ulm 1979, Kat.-Nr. 71 mit Abb.

272.2.c
Gießer: H. Schmäche, Düsseldorf, Guß 1982
Hamburg, Skulpturenhof Mümmelmannsberg, erworben von der Erbengemeinschaft Scharff

Lit.: Appelt 1982, S. 16f. mit Abb.

Siehe Text zu Kat.-Nr. 274.2.a

273 Abb. 267
Entwurf für die *Männer im Boot*, großes Fragment, 1952

zwei Fassungen

273.1
Entwurf für die *Männer im Boot*, großes Fragment, 1952

Gips
Erbengemeinschaft Scharff
Das Werk besteht aus drei Teilen.

Lit.: Sello 1966, Abb. S. 160

Entwurf für Kat.-Nr. 274.2 (siehe Text zu Kat.-Nr. 274.2.a); Werkmodell für Kat.-Nr. 273.2

273.2
Entwurf für die *Männer im Boot*, großes Fragment, 1952

Bronze, 273 x 60 x 80 cm
Gießer: H. Schmäche, Düsseldorf, Guß 1979/80
Neu-Ulm, aufgestellt vor dem Eingang des Edwin-Scharff-Museums, Eigentum der Stadt Neu-Ulm, erworben 1980 von der Erbengemeinschaft Scharff

Ausst.: Ulm 1980, Kat.-Nr. 23, Abb. S. 99

Siehe Text zu Kat.-Nr. 274.2.a

274
Männer im Boot, 1953

zwei Fassungen

274.1
Männer im Boot, 1953

Gips, nicht erhalten, überliefert durch Abb. (siehe Lit.)

Lit.: Sello 1956, S. 167, Abb. S. 117; Kat.-Ausst. Stuttgart, Karlsruhe 1956, Abb. o. S. (irrtümlich als Kat.-Nr. 30 abgebildet)

Werkmodell für Kat.-Nr. 274.2

274.2
Männer im Boot, 1953

Bronze, zwei Güsse

274.2.a

H. 660 cm

Gießer: G. Schmäke, Düsseldorf, Guß 1955/56

Hamburg, aufgestellt am Schwanenwik (an der Außenalster), Eigentum der Freien und Hansestadt Hamburg

Ausst.: Hamburg 1956, o. Kat.-Nr.

Lit.: Die Weltkunst 1956, S. 13; Hamburger Abendblatt vom 6. und 7.7.1957; Tank 1957, S. 15; Vollmer 1958, S. 174; Die Welt vom 22.2.1958; Die Welt vom 25.2.1958; Hamburger Abendblatt vom 13.8.1958; Hamburger Abendblatt vom 21.2.1969; Orthner 1965, Abb. o. S.; Neu-Ulmer Zeitung vom 25.3.1967, S. 23; Lexikon der Kunst 1977, S. 335 (Stichwort: Scharff); Wietek 1978, S. 180; Kat.-Ausst. Cloppenburg 1985, S. 51

Auf einem hohen, sich nach oben hin verjüngenden Pfeiler aus mit Kalksteinplatten verblendetem Beton erhebt sich die Bronzeplastik der *Männer im Boot*. Sie besteht aus einem amboßähnlichen Sockel, in dessen Mitte ein schmales, den Sockel in seiner Länge überragendes Boot aufsetzt, auf dem in gleicher Haltung eng hintereinander drei männliche Aktfiguren stehen. Im Verhältnis zu ihrer Größe erscheint das Boot attributiv klein. Das linke Bein vor, das rechte zurückgestellt, den linken Arm empor, den rechten seitlich am Körper hinabgestreckt, sind ihnen drei strahlenförmig aufragende Bootsstangen beigegeben. Die gesichtslosen Köpfe sind im Sinne der Körperachse

Abb. 268, 269

geradeaus gerichtet. Bei den muskulösen Gestalten scheint es sich um die dreimalige Darstellung ein und derselben stilisierten Figur zu handeln. Die drei sind in blockhafter Dichte zusammengedrängt. In Seitenansicht entspricht die Silhouette einem spitzen, sich nach oben hin öffnenden Dreieck oder einem Trapez, eine Form, die mit der Anordnung der Stangen korrespondiert. Da die Gruppe leicht zurückschwingt und das Boot am Bug emporstrebt, entsteht der Eindruck einer Vorwärtsbewegung gegen den Wind. Optisch aufgefangen wird die Komposition von der seitlichen Ausrichtung des amboßähnlichen Sockels und der hohen Pylonform des Pfeilers.

Bei dieser Großplastik, die erst nach dem Tod des Künstlers gegossen wurde und ihren Aufstellungsort in Hamburg am Schwanenwik an der Außenalster fand, handelt es sich um das Modell im Maßstab 1:2 für ein Denkmal, das Scharff als Wahrzeichen für die Freie und Hansestadt Hamburg schaffen wollte. Es sollte am Jungfernstieg stehen und mit einer Höhe von etwa dreißig Metern weithin sichtbar sein, um ankommende Schiffe zu begrüßen. Für den Fall, daß die Größe für eine Fernsicht nicht ausreichen würde, sah der Künstler eine zweite, identische Fassung vor, die an der Elbe aufgestellt werden sollte, um den von See kommenden Schiffen sozusagen den Weg nach Hamburg zu weisen. Durch seinen plötzliche Tod wurden die jedoch Pläne zunichte gemacht. Die Form des ausgeführten Pfeilers und die Wahl des endgültigen Aufstellungsortes stammt von dem Hamburger Bildhauer und ehemaligen Scharff-Schüler Fritz Fleer (s. u.).

Das Thema der *Drei Männer im Boot* zieht sich nahezu durch das gesamte Oeuvre Edwin Scharffs. Im Jahre 1917 stellte er es zum ersten Mal sowohl in einem Gemälde (Abb. in Kat.-Ausst. Hamburg u. a. 1958/57) als auch in einer Lithographie (Abb. in Kat.-Ausst. Neu-Ulm u. a. 1987/88, S. 195) dar. Um 1919/20 modellierte er einen Bozzetto dreier Männer in einem ebenfalls attributiv kleinen Boot (Kat.-Nr. 50), das er auf einem niedrigen, gestuften Sockel fotografierte (Abb. 43). Das 1929 von ihm entworfene, und wohl 1950/1 modernisierte Signet des *Deutschen Künstlerbundes* zeigt ebenfalls dieses Motiv.

Siegfried Salzmann führte 1987 das Denkmal der *Männer im Boot* auf eine Anregung durch den 1914

entstandenen *Gondolier* von Alexander Archipenko zurück: "Edwin Scharff verzichtet allerdings auf jede Verräumlichung, verdreifacht dafür die Gestalten, um durch ihre Gleichartigkeit das Verbindliche eines Typus herauszuarbeiten" (S. 73). Die motivische Inspiration durch Archipenkos Plastik mag gegeben sein, die Verdreifachung der Figur ist, meines Erachtens, jedoch inhaltlich begründet: Die *Männer im Boot* stehen vielmehr als Sinnbild für die Kraft der Gruppe, lassen sich doch oft schwierige oder riskante Situationen erst im Gruppenzusammenhalt meistern. Diese Interpretation läßt sich sowohl auf das Signet des Deutschen Künstlerbundes als auch auf die Seefahrt, die die Hamburger Arbeit symbolisiert, beziehen.

Zur Entstehungsgeschichte

Bereits 1948 begann Scharff mit den ersten Vorarbeiten für eine Umgestaltung des Jungfernstiegs in Hamburg (Hamburger Echo und Hamburger Abendblatt vom 5.8.1953), und 1949 beschrieb Poley Scharffs Plan, den Schiffsanleger der Binnenalster am Jungfernstieg "mit einer Reihe von großen Freiplastiken zu schmücken" (S. 109). Dabei dachte Scharff zunächst an vier oder fünf Arbeiten verschiedener Künstler aus unterschiedlichem Material, die in weiten Abständen zwischen dem Neuen Jungfernstieg und dem Ballindamm ihre Aufstellung finden sollten. Die örtlichen Gegebenheiten, wie die repräsentativen Häuserfronten, die Einschnitte der Terrassierung und besonders das Wasser als "Verbindung zur Welt" und "Quelle des Wohlstandes" (ebd.), sollten in die Anlage mit einbezogen werden. Die großzügige Gestaltung sollte zudem in "Beziehung zum Regierungszentrum am Rathausmarkt" (ebd.) stehen. Nach Poley sollte sie "den hanseatischen Gedanken und die Idee der freien demokratischen Gemeinde" gleich einem "Bekennnis zur weltweiten Geltung der Hafenstadt und ihres langsam sich neubelebenden Handels" (ebd.) symbolisieren. Ein plastisches Modell, das die gesamte Neugestaltung des Jungfernstiegs, einschließlich dreier von Scharff entworfener Begleitfiguren, zeigt, wurde allerdings erst 1953 im Rahmen der Internationalen Gartenbau-Ausstellung der Öffentlichkeit vorgeführt.

Die Gruppe der *Männer im Boot* wurde in sieben Modellen (Kat.-Nr. 256, 269.V - 274.1) vorbereitet, von denen das letzte (Kat.-Nr. 274.1) posthum in Bronze ausgeführt wurde (Kat.-Nr. 274.2.a, b). Von dem Entwurf *Skizze zur Bekrönung einer Säule für Hamburg* (Kat.-Nr. 272.1) ließ der Künstler selbst einen Bronzeuß herstellen, so daß diese Fassung als eigenständiges Kunstwerk betrachtet werden muß. Der Entwurf für die *Männer im Boot, großes Fragment* (Kat.-Nr. 273.1) wurde hingegen erst 1979/80 von der Erbgemeinschaft Scharff für das Edwin-Scharff-Museum in Neu-Ulm als Bronze in Auftrag gegeben.

Im Mai 1952 trat Scharff mit dem bereits 1950 entstandenen ersten Entwurf für ein Wahrzeichen für Hamburg (Kat.-Nr. 256) an die Bevölkerung heran, als im Hamburger Abendblatt (vom 15.5.1952) ein Foto des Entwurfes mit einem kurzen Begleittext publiziert wurde. Die Abbildung zeigt eine *Männer im Boot*-Gruppe auf hohem Pfeiler, wobei die dritte der drei Figuren sitzend dargestellt ist. Die Gestaltung der Gruppe stimmt mit der Darstellung des *Signets des Deutschen Künstlerbundes* (Kat.-Nr. 314) auffallend überein. Da Scharff wohl in jenem Jahr, anläßlich der Neugründung des Bundes Ende 1950 (Kat.-Ausst. Berlin 1951, o. S.), eine modernisierte Fassung des alten Logos entwarf, mögen beide Arbeiten, das Wahrzeichen für Hamburg und das Künstlerbund-Signet, in engem Zusammenhang entstanden sein.

Bereits in diesem Entwurf sind der pylonförmige Pfeiler, der quergestellte Sockel, das kleine Boot und die gestreckte Haltung der beiden vorderen Gestalten gefunden. Da die mit angewinkelten Gliedern sitzende Figur und die diagonal nach hinten weisende Bootsstange kompositorisch die Rhythmik der beiden stehenden Männer und der aufstrebenden Stangen konterkariert, weist der Entwurf (Kat.-Nr. 270) drei stehende Schiffer auf.

Die erste Fassung (Kat.-Nr. 256) entstand vermutlich in Anlehnung an die um 1919/20 modellierte Gruppe dreier Männer in einem Boot (Kat.-Nr. 50). Dort wird allerdings die sitzende Gestalt, bedingt durch die Bewegtheit der Torsi und das zum Heck hin angehobene Boot, harmonisch in das Gesamtgefüge eingebunden. Die oben genannte Abbildung im Hamburger Abendblatt zeigt den Pfeiler mit einer fünfzehnfachen Darstellung des

Hamburger Tores (dem Hamburger Wappen) geschmückt, einem Hinweis auf die Stadt, die als "Tor zur Welt" gilt, und verweist auf die geplante Bedeutung des Werkes als Wahrzeichen der Hansestadt. Auf die symbolträchtige Zierde ist in den folgenden Entwürfen zugunsten größerer Schlichtheit wieder verzichtet worden. Diese Fassung ist auch in ein Plakat, das eine Luftaufnahme des Jungfernstiegs wiedergibt, eingezeichnet (Abb. Kat.-Ausst. Neu-Ulm 1987/88, S. 59). Schon zu dieser Zeit stand fest, daß das Werk etwa dreißig Meter hoch und am Jungfernstieg "in Höhe des Reisepavillons aufgestellt werden" (ebd.) sollte.

Zur Neugestaltung des Jungfernstiegs

Das fertige Modell für die Umgestaltung des Alsterufers am Jungfernstieg wurde im Rahmen der Iga '53 (Fleer 1976) in der Hamburger Kunsthalle ausgestellt. Nach diesem Entwurf (Kat.-Nr. 269) sollte der neugestaltete Jungfernstieg aus drei Teilen bestehen: In der Mitte sollte eine breite Freitreppe zum geschwungenen Bootsanleger hinabführen, das Gebäude, vom Land aus gesehen, links, sollte bleiben, während an die Stelle des runden Verkehrspavillons, rechts, die Gruppe *Männer im Boot* als "Seefahrtswahrzeichen" (Hamburger Echo) ihren Platz finden und zur Landseite hin ausgerichtet sein sollte. Interessanterweise bestand die (wohl nicht erhaltene) Gruppe lediglich aus der ersten beiden Figuren. Diese Art der Fragmentierung untersuchte Scharff weiter in den beiden Werken *Skizze zur Bekrönung einer Säule für Hamburg* (Kat.-Nr. 272) und *Entwurf für die Männer im Boot, großes Fragment* (Kat.-Nr. 273). Aufgrund der Datierung dieser beiden Arbeiten liegt die Vermutung nahe, daß auch die in dem Jungfernstieg-Modell eingebundene Gruppe um 1952, wohl vor den beiden größeren Plastiken entstanden ist. In der Ausführung sollte der Pfeiler eine Höhe von einundzwanzig Metern, die Plastik die von sieben Metern erhalten. Als Material sah Scharff für den Pfeiler Muschelkalk, für die Skulptur dunkelgrauen Diabas (Hamburger Abendblatt vom 5.8.1953) oder Lavabasalt (Kostenvoranschlag von F. und J. Bursch an Scharff) vor. Die Stangen sollten "aus nicht

rostendem Stahl silbrig glänzen" (Hamburger Abendblatt vom 5.8.1953).

Dem repräsentativen "Wahrzeichen" stellte Scharff auf der Freitreppe in gleichmäßigen Abständen drei auf niedrigen, hochrechteckigen Quadern stehende Figuren zur Seite, die ebenfalls der Straße zugewandt waren. Ihre geplante Größe wurde in Fotografien (Abb. 261, 262, 264) mit Hilfe eines *Staffagefigurichens* (Kat.-Nr. 269.IV) verdeutlicht. Sie stellen von links nach rechts Hephaistos (Kat.-Nr. 269.I), den Gott des Feuers und der Schmiedekunst, als Symbol der Arbeit, Hermes (Kat.-Nr. 269.II) als Sinnbild des Handels und eine Muse (Kat.-Nr. 269.III) als Verkörperung der Kunst dar. Zusammen mit dem hoch aufragenden Symbol der Seefahrt bilden sie ein ikonographisches Programm, das die verschiedenen Lebensbereiche, die in der Hansestadt zum Tragen kommen, umfaßt. Natürlich kommt dabei der Seefahrt gestalterisch und somit auch inhaltlich eine überragende Rolle zu. Die Assistenzfiguren wurden um 1951 durch jeweils einen, bzw. zwei Entwürfe vorbereitet (Kat.-Nr. 265-268). Die Tatsache, daß die Auseinandersetzung des Künstlers mit diesen Begleitfiguren mindestens in das Jahr 1951 zurückgeht - Kat.-Nr. 269.II und 269. III tragen dieses Datum -, macht deutlich, daß der Künstler bereits zu dieser Zeit kein isoliertes Wahrzeichen für Hamburg zu schaffen gedachte, sondern sich mit der weit umfassenderen Neugestaltung des Jungfernstiegs und des dortigen Alsterufers auseinandersetzte. Auch wenn die Grundform des Anlegers weitgehend beibehalten wurde, so sollte er doch großzügiger und einheitlicher gestaltet werden. Nach dem Vorbild der Piazzetta di San Marco in Venedig plante Scharff "eine Stadtkrone, eine festliche Mitte, ein Forum, bei dessen Gestaltung Plastik, Architektur und Stadtplanung ineinandergreifen" (Sello 1956, S. 20). Auch die vorgesehene Aufstellungsart der *Männer im Boot* basiert (nach freundlichem Hinweis von Frau Tetta Hirschfeld-Scharff, Zürich) auf der Markus-Säule oder mehr noch auf der Säule mit dem heiligen Theodor, Venedig, Piazzetta San Marco.

Zwar waren im Jahre 1953 der sozialdemokratische Bürgermeister Max Brauer, den Scharff im Jahr zuvor porträtiert hatte (Bronzebildnis, Hamburg-Altona, Rathaus, Abb. in Sello 1956, S. 125),

sowie "Senats- und Bürgerschaftsmitglieder an dem Projekt interessiert" (ebd.). Damals hieß es sogar, daß der Hamburger Senat "das Mal als bleibende Erinnerung für das an Kongressen reiche Jahr 1953 in Auftrag gegeben" (ebd.) habe. Diese Aussage wurde allerdings im August 1953 durch den Künstler mit den folgenden Worten dementiert: "Dies ist zunächst noch kein Auftrag, sondern ein Kind der freien Liebe" (Hamburger Echo vom 5.8.1953). Diese Angabe ist insofern bedeutsam, als sie doch zeigt, daß die Idee zur Schaffung eines neuen Wahrzeichens für Hamburg und die damit verbundene Umgestaltung des Jungfernstiegs von Scharff selbst stammte, der auf diese Weise - in Reaktion auf die damalige städtebauliche Situation des noch immer stark zerstörten und im Wiederaufbau begriffenen Hamburg - zur großzügigen Verschönerung der Stadt beizutragen suchte.

Doch schon bald wurden in der Bevölkerung ablehnende Stimmen laut. Ein Grund für die Opposition lag in der Nacktheit der Gestalten, ein anderer in der Monumentalität der Anlage, die von einem Kritiker in Analogie zum Nürnberger Reichsparteitagsgelände gesetzt wurde (Die Welt vom 8.8.1953). Den Hauptgrund für die Nichtverwirklichung des Vorhabens bildete jedoch die äußerst schlechte finanzielle Lage der Stadt und die Not der Einwohner nach dem Zweiten Weltkrieg. So hatte der dringend nötige Wohnungsbau in der stark zerstörten Hansestadt Vorrang vor der mit hohen Kosten verbundenen Neugestaltung des Jungfernstiegs. Eine wesentliche Rolle spielte auch die Wende in der politischen Situation nach der Bürgerschaftswahl 1953, als der sogenannte "Hamburger Block", der Fraktions-Arbeitsgemeinschaft aus CDU, FDP und DP, die 1949 gewählte SPD-Regierung ablöste (siehe Lüth 1971, S. 64ff). Mag die Realisierung des Scharffschen Entwurfs vorher unter Umständen noch möglich gewesen sein, so ließ sie sich unter der neuen Regierung nicht mehr verwirklichen (nach freundlicher Angabe der Familie des Künstlers). Doch gab Scharff die Hoffnung nicht auf: Noch 1955, kurz vor seinem Tod, setzte er sich im Krankenhaus mit dem Plan der Jungfernstieg-Gestaltung auseinander (Tank 1957). Nach Tank sei "die Aufstellung des Werkes" Scharffs "letzter Wunsch" gewesen.

Zur Ausführung und Aufstellung der Gruppe am Schwanenwik

Noch zu seinen Lebzeiten entstand das Modell im Maßstab 1:2 (Kat.-Nr. 274.1), das auf der in Kat.-Nr. 270 gefundenen Komposition dreier eng hintereinander stehender männlicher Aktfiguren beruht, und den beiden ausgeführten Bronzegruppen zugrundeliegt. Doch konnte es erst nach dem Tod des Künstlers, 1955/56, im Auftrag der Freien und Hansestadt Hamburg, zunächst in einem Exemplar, in Bronze gegossen werden. Die Verhandlungen über die Güsse sind wohl noch von Scharff selbst begonnen worden, da er sich "einen zweiten Guß ausbedungen hatte" (ebd.); dieser wurde 1968/69 für die Stadt Neu-Ulm ausgeführt (siehe Kat.-Nr. 274.2.b). 1956 wurde der erste Guß im Rahmen der Edwin Scharff-Gedächtnisausstellung vor dem Altbau der Hamburger Kunsthalle provisorisch aufgestellt, bis er im August 1958 (Hamburger Abendblatt vom 13.8.1958) seinen endgültigen Standort am Schwanenwik fand.

Am 6. Juli 1957 veröffentlichte das Hamburger Abendblatt zwei unterschiedliche Entwürfe zur Aufstellung des Werkes. Der eine stammte von dem Architekten Friedrich Spengelin und der Bildhauerin und ehemaligen Scharff-Schülerin Barbara Haeger. Er stellte die Gruppe auf einem niedrigen Sockel am Rand einer ins Wasser vorgeschobenen Plattform im Alsterpark am Harvestehuder Weg dar; ein Entwurf, der der Aufstellungsintention des Künstlers nicht entsprach. Den zweiten Vorschlag machte der Bildhauer Fritz Fleeer, der ebenfalls bei Scharff studiert hatte. Sein Entwurf zeigt die Plastik in Analogie zu der Konzeption Scharffs auf einem hohen, sich nach oben hin verjüngenden Pfeiler am Schwanenwik an der Außenalster. Nachdem mit Hilfe von Altrappen die Wirkung des Kunstwerkes an beiden Standorten ausprobiert worden war, entschied man sich für den Vorschlag von Fritz Fleeer, der auch zur Ausführung gelangte. Dort ist die Gruppe allerdings, im Gegensatz zu Scharffs Vorstellung, dem Wasser zugewandt aufgestellt. Somit ist das Werk nun nicht mehr hauptsächlich auf die sich auf dem Land befindlichen Betrachter ausgerichtet, sondern auf die vorbeifahrenden Schiffe, was eine Veränderung der Aussage mit sich bringt. Mit dieser Fassung und

dieser Aufstellung wurde zwar nicht der "ursprüngliche Plan Edwin Scharffs verwirklicht, sondern", wie Tank 1967 kommentierte, "gleichsam eine Zwischenlösung", die sich "als eine im Sinne des Künstlers gebilligte, sinngemäße Lösung ansehen" (siehe Lit.) ließe. Aus der Kenntnis der Zielsetzung Scharffs, die Gruppe als vielbeachtetes Wahrzeichen an einem prominenten Platz im "Herzen" Hamburgs aufzustellen, muß dem wohlwollenden Kommentar Tanks widersprochen werden. Denn mit dem neuen Standort ist das Denkmal aus dem Stadtzentrum heraus an einen weit weniger beachteten Platz verwiesen worden, so daß die Idee des Wahrzeichens nicht mehr zum Tragen kommt. Die Realisierung des Modells in halber Größe hat dem Werk aus heutiger Sicht eher gutgetan, denn die von Scharff intendierte Monumentalfassung wäre in den 50er Jahren in Deutschland nicht mehr zeitgemäß gewesen.

274.2.b

Männer im Boot, 1953

H. 590 cm

Gießer: H. Schmäke, Düsseldorf, Guß 1968/69
Neu-Ulm, aufgestellt auf dem Rathausplatz, Eigentum der Stadt Neu-Ulm

Lit.: Neu-Ulmer Zeitung vom 25.3.1967. S. 23; Schwäbische Zeitung vom 11.10.1969 mit Abb.; Kat.-Slg. Neu-Ulm 1979, Kat.-Nr. 72 mit Abb.; Ohm - Bauer 1984, S. 56. 92. Abb. S. 57. 60. 61; Selzmann 1987. S. 73. Abb. 76

Aufgrund der vertraglichen Vereinbarung, die einen zweiten Guß der *Männer im Boot* gestattete (s. o.), wurde 1968/69 anlässlich der Zentenarfeier der Stadt Neu-Ulm - die am 29. September 1869 das Stadtrecht erhalten hatte (Benz in Gaiser u. a. 1956, S. 10) - für die Geburtsstadt des Künstlers ein zweites Bronzeexemplar erstellt. Im Unterschied zum ersten Guß sind jedoch bei dieser Fassung die Stangen kürzer geraten.

In Neu-Ulm sollte die Gruppe ihren Aufstellungsort jedoch nicht wie in Hamburg am Wasser, etwa an der Donau, sondern an prominentester Stelle, auf dem Rathausplatz (Ecke Augsburg- und Ludwigstraße) finden. Das dort fehlende Wasser sollte durch einen Brunnen ersetzt werden. Zur "Erlangung von Entwürfen für die Errichtung einer Brunnenanlage [...] in Zusammenhang mit der Auf-

stellung" (Ausschreibung) des Werkes wurde am 21. Oktober 1967 von der Stadt Neu-Ulm ein örtlich begrenzter Wettbewerb für Architekten und bildende Künstler sowie für die drei eingeladenen Bildhauer: Ernst Steinacker, Wending, Theo Bechteler, Augsburg, und Pöppel, Memmingen, ausgeschrieben. Als Abgabetermin wurde der 26. Januar 1968 festgelegt. Ausgeführt wurde der Entwurf des Neu-Ulmer Bildhauers Hans Bühler.

Der Brunnen besteht aus einem 7,5 m hohen Pfeiler über quadratischer Grundfläche, der sich im Gegensatz zu dem von Scharff entworfenen, nach oben hin nicht verjüngt. Auch ist er im Verhältnis zur Gruppe entscheidend niedriger gehalten als der von Scharff vorgesehene. Die Seiten sind mit quadratischen Kalksteinplatten verblendet. Das aus der Oberseite herausfließende Wasser läuft so über die Seitenflächen hinab, daß es den Pfeiler wie einen unsichtbaren Film umgibt. Es fließt in die in den Boden eingelassenen Öffnungen ab und wird von dort wieder nach oben gepumpt. Die Funktion des Pfeilers als Brunnen fällt erst auf den zweiten Blick ins Auge und ist somit der Aufgabe des Tragens untergeordnet. So entstand eine eigenständige, von Scharffs Vorstellungen unabhängige Art der Präsentation, die jedoch dem neuen Standort Rechnung trägt. Dabei ist die kubische Form des Pfeilers weniger auf die Plastik bezogen als die des von Fritz Fleer entworfenen und Scharffs Vorstellungen näherstehenden Pylons, denn der Brunnenpfeiler ignoriert die den Ausdruck der Plastik steigernden, Dynamik ausstrahlenden Diagonalen und harmonisiert deshalb weniger mit der Gruppe als die von Fritz Fleer gefundene Lösung. Doch ist die Aufgabenstellung hier eine andere, soll doch die Gruppe nicht (nahezu) frei wie in Hamburg am Wasser stehen, sondern in einen umbauten Platz eingepaßt werden. Daher bezog Bühler den Brunnen auf die Pfeiler des 1952-1954 erbauten Rathauses und die des Portals der gegenüberliegenden, 1923-26 nach Plänen von Dominikus Böhm erbauten katholischen Kirche St. Johann Baptist und fügt die Skulptur so harmonisch in die gesamte Platzgestaltung ein.

Eduard Ohm interpretierte 1984 das Denkmal in Bezug auf die Stadt Neu-Ulm als "Wahrzeichen der Stadt" (S. 56) und als "ein Symbol für den Zukunftsglauben der Stadt im Strom der Zeit" (S.

92). Somit erlangte die Gruppe in Neu-Ulm die Bedeutung, die Scharff ihr in Bezug auf Hamburg zuschrieb, sie dort aber nie erhielt.

275 Abb. 270
Entwurf für die *Bekleidete Pandora*, um 1951-53

drei Fassungen

275.1
Entwurf für die *Bekleidete Pandora*, um 1951-53
Ton mit Schellacküberzug, 67 x 38 x 5,3 cm
bez an der Unterseite: Nachlaß-Nr. G 3
Erbengemeinschaft Scharff

Sockel von der Figur abgebrochen. Figur: Der Schellacküberzug weist starkes Craquelé auf und ist an der rechten Brust, am linken Unterschenkel und hinten an den Falten unten links gänzlich abgeplatzt.

Entwurf für Kat.-Nr. 276.2 (siehe dortigen Text)

275.2.a, b
Entwurf für die *Bekleidete Pandora*, um 1953
Gips, zwei Güsse, 28,4 x 12 x 5,3 cm
bez. jeweils an der Unterseite: Nachlaß-Nr. G 1, bzw. G 2 mit Nachlaßstempel Erbengemeinschaft Scharff

Entwürfe für Kat.-Nr. 276.2 (siehe dortigen Text); die Güsse wurden vom Tonmodell (Kat.-Nr. 275.1) abgenommen.

275.3
Entwurf für die Aufstellung der *Bekleideten Pandora* um 1953

Gips, 41,8 x 12,2 x 7 cm
bez. u.: Aufkleber: Prof. Edwin Scharff / Hamburg; rücks. auf dem oberen Sockel: Monogr. ES Neu-Ulm, Edwin-Scharff-Museum, Leihgabe der Erbengemeinschaft Scharff

Mehrere senkrechte Kratzer und kleine Ausbrüche vorn am Postament.

Siehe Kat.-Nr. 276.2

276
Bekleidete Pandora, 1953

Abb. 271

zwei Fassungen

276.1
Bekleidete Pandora, 1953
Gips, H. 240 cm, zwei Teile
bez. l. an der Plinthe: 19 Monogr. ES 53
Erbengemeinschaft Scharff

Das Unterteil ist in Kniehöhe durchgebrochen.

Ausst.: Hamburg 1953. Künstlerbund, Kat.-Nr. 243

Lit.: Sello 1956, S. 167. Abb. S. 115 (dat. 1952/53)

Werkmodell für Kat.-Nr. 276.2 (siehe dortigen Text)

276.2
Bekleidete Pandora, 1953
Bronze, 2 posthume Güsse, 239 x 56 x 58 cm
bez. l. an der Plinthe: 19 Monogr. ES 53

276.2.a
Guß 1956, Gießerstempel l. an der Plinthe u. r.: GUSS G. SCHMAKE DÜSSELDORF Duisburg, Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Inv.-Nr. 2573/1984, 1984 Geschenk der Erbengemeinschaft Scharff, vorher als Leihgabe im Kunsthaus Zürich

Weißer Flecken am Bauch und an den Armen, weiß-grünliche Laufspuren durch Regen.

Ausst.: Hamburg 1953, Kat.-Nr. 38 mit Abb., S. 8f., 15; Hannover u. a. 1962/63, Kat.-Nr. 40; Winterthur 1964, Kat.-Nr. 43; Köln 1967, Kat.-Nr. 25 (dat. 1952/53); Duisburg 1984, ohne Katalog

Lit.: Kat.-Slg. Duisburg 1985, I. Bl. 40v; Kat.-Slg. Duisburg 1985, II. S. 34 mit Abb.

276.2.b
Guß 1977, Gießerstempel an der Plinthe o. r.: SCHMAKE / DÜSSELDORF (im Kreis um stilisierten Schmelztiegel)
Neu-Ulm, Edwin-Scharff-Museum, Depositum der Bayerischen Landesstiftung, erworben von der Erbengemeinschaft Scharff

Lit.: Kat.-Slg. Neu-Ulm 1979, Kat.-Nr. 69 mit Abb.

Die *Bekleidete Pandora* bildet eine Variante der *Pandora*. Sie unterscheidet sich von jener lediglich durch ein in antikisierender Weise die Beine umhüllendes Tuch, das ihr so um die Hüften geschlungen ist, daß die Scham unverdeckt sichtbar bleibt. An der Rückseite ist es um die Handgelenke geführt und fällt in einer vierstufigen Faltenkaskade hinab. Seitlich und vorn schmiegt es sich dagegen eng um die Beine, dabei setzen umlaufende Schwungfalten asymmetrische Akzente. Somit bildet das Tuch eine Schmuckform, die die Beine umfängt, ohne sie zu verhüllen. Das Werk entstand indem der Künstler das Gipsmodell der *Pandora* (Kat.-Nr. 264.1) in Hüfthöhe durchschnitt und lediglich die untere Hälfte der Figur durch Hinzufügung des Tuches neu modellierte.

Vorbereitet wurde die Plastik durch zahlreiche Zeichnungen und drei Bozzetti (Kat.-Nr. 275.1, 275.2, 275.3), die die gleiche Figur darstellen. Folgende Unterschiede lassen sich zwischen den plastischen Entwürfen und der Endfassung aufzeigen. Ihre Tücher bilden an der Rückseite einen nach links hin weit ausladenden Faltenwurf, der in zwei Stufen bis über die Füße hinabfällt. Zwischen den Beinen tritt vorn unterhalb der Knie eine längliche Faltenpyramide hervor und auch das rechte Bein wird von Falten verdeckt. Das Haar wirkt wie zu einem Knoten am Hinterkopf aufgesteckt. Bei Kat.-Nr. 275.2 ist die Figur mit einem amboßförmigen Sockel verbunden, Kat.-Nr. 275.3 zeigt die Figur noch zusätzlich auf einem hochrechteckigen Quader. Auf beide Sockelformen hat Scharff zwar in der Ausführung verzichtet, doch macht die unter Kat.-Nr. 275.3 dargestellte, die Figur nicht nur formal, sondern auch inhaltlich erhöhende Sockelsituation mit Postament deutlich, daß eine denkmalhafte Aufstellungsweise des Werkes - zumindest eine Zeitlang - durchaus intendiert war. Diese Idee hat Scharff jedoch nicht weiterverfolgt.

277

Abb.272

Modell für die Anbringung des Reliefs *Mutter mit Kindern und Lamm*, um 1953

Gips und Holz, kleines Format
nicht erhalten, überliefert durch eine Fotografie im Nachlaß

Modell für Kat.-Nr. 278 (siehe dortigen Text)

278

Abb. 273

Mutter mit Kindern und Lamm, 1953

Relief, Kalkstein, 530 x 220 cm (Die Maße sind einer Planzeichnung, Nachlaß, Erbgemeinschaft Scharff, entnommen)

Hamburg, angebracht an der Eingangsfassade der Gesundheitsbehörde, Tesdorpfstr. 8

Lit.: Sello 1956, S. 167, Abb. S. 126; Vollmer 1968, S. 175; Raum 1972, S. 491, Abb. S. 493; Jörgens-Lendrum 1991, S. 93, 97, Anm. 23

Der schmale, hochrechteckige Grund wird fast vollständig von der monumentalen, in strengem Relief gehaltenen Darstellung einer jungen Mutter mit zwei Kindern und einem Lamm ausgefüllt, wobei das Werk im Bereich des Lammkörpers eine eckige Ausbuchtung nach links erfährt.

Die junge Frau ist stehend, in Dreiviertelansicht nach rechts gegeben. Sie ist mit einem schlichten, langen, faltenreichen Gewand bekleidet, das die Arme frei läßt und als dreigestufter Umhang nach hinten über die rechte Schulter fällt. In ihren Armen hält sie ein Baby in langem Kleid, dem sie sich in inniger Liebe zuwendet. Links neben der Mutter steht ein Knabe, als Rückenakt, der seine Arme verlangend emporreckt. Sein in den Nacken gelegter Kopf scheint auf die Mutter und das Geschwisterchen gerichtet zu sein. Die Gestik des Jungen drückt gleichzeitig Liebe und kindliche Hilfslosigkeit aus. Seine ausgebreiteten Arme bilden zusammen mit den Schultern eine umgekehrte Entsprechung zu den Unterarmen und den Händen der Mutter, zusammen ergeben sie in Verbindung mit den Gewandfalten eine Ellipse, die den Leib der Mutter umschreibt. Die Haltung von Mutter und Baby, ihr langes Haar und mildes Lächeln sowie die zeitlose Gewandung lassen sie in idealisierter Weise wie eine Madonna erscheinen. Dieser christliche Anklang wird durch das links zu ihren Füßen liegende Lamm noch verstärkt, erinnert es doch an das Lamm Gottes, ohne es direkt zu meinen.

Die Idee, der Gruppe ein solches Tier beizugeben, mag auch in der Biographie des Künstlers begrün-

det liegen, denn seine Frau hielt in Kampen Schafe, die in der Notzeit während des zweiten Weltkrieges und danach zum Überleben der Familie beitrugen (nach freundlicher Angabe von Frau Tetta Hirschfeld-Scharff, Zürich). Bei dieser Darstellung dient das Lamm wohl hauptsächlich der Steigerung des Ausdrucks von Schutz und Harmonie. Da das Werk von der Hamburger Gesundheitsbehörde als Wand-schmuck über dem Eingang des Behördengebäudes in Auftrag gegeben worden war, ließe sich die Aussage des Reliefs auch in diesem Hinblick interpretieren. Zum einen gibt die Gruppe den Familien, die die Behörde besuchen, eine Möglichkeit sich mit ihr zu identifizieren, zum anderen könnte das Werk die Aufgaben und Ziele der Gesundheitsbehörde in Bezug auf das Wohlergehen der Bevölkerung symbolisieren.

Das Relief erhielt seinen Platz an der sehr schmalen Fassade über dem Eingang des Behördengebäudes. Die Placierung wurde in einem kleinformatigen Modell (Kat.-Nr. 277) vorbereitet, das die Fassade mit dem Relief zeigte. Da sich der Eingang an einer nach rechts vorspringenden Seitenwand befindet, rückte Scharff das Relief so weit nach außen, daß sich der rechte Reliefrand in einer Linie mit der rechten Seite der Türrahmung befand, wobei der nach links herausragende Lammkörper eine optische Balance schafft. Diese Art der Anbringung wurde in der Ausführung beibehalten.

Das Werkmodell für das Steinrelief ist weder erhalten noch durch Fotografien dokumentiert. Eine zweite, kleinere Fassung in Bronze wurde 1954 für die *Dankspende des Deutschen Volkes 1951* (siehe Kat.-Nr. 279.2.a) und 1985 ein zweites Mal für die Stadt Neu-Ulm gegossen (Kat.-Nr. 279.2.b).

279 Abb. 274
Mutter mit Kindern und Lamm, 1954

Relief, zwei Fassungen

279.1
Mutter mit Kindern und Lamm, 1954

Gips, H. 280 cm
 Erbgemeinschaft Scharff

Archivalie im Historischen Archiv der Stadt Köln: Brief von Scharff an W. Stephan, Köln, vom 6.8.1954. Az.: 1135/42/1

Werkmodell für Kat.-Nr. 279.2 (siehe dortigen Text)

279.2
Mutter mit Kindern und Lamm, 1954
 Relief, Bronze, 273 x 110,7 cm
 bez. u. r.: Monogr. ES

279.2.a
 Gießer.: G. Schmäke, Düsseldorf

zugehörige Stele
 Kirchheimer Muschelkalk, 380 x 150 x 35 cm
 bez.: DANKSPENDE DES DEUTSCHEN VOLKES 1951 / 'N
 BLYK VAN DANKBARHEID VAN DIE DUITSE VOLK 1951 /
 A TOKEN OF GRATITUDE OF THE GERMAN PEOPLE 1951

dazugehöriger Sockel
 Krensheimer Muschelkalk, 47 x 330 x 235 cm

Ausführung von Stele und Sockel: Friedrich Bursch, Hamburg
 Inschrift ausgeführt von Ursula Querner
 Pretoria, Pretoria Art Museum, 1955 der Südafrikanischen Union übergeben von der *Dankspende des Deutschen Volkes 1951*

Archivalien im Historischen Archiv der Stadt Köln: Az. 1135/42/1; für den folgenden Katalogtext benutzte Briefe: Dt. Gesandtschaft, Pretoria, an das Auswärtige Amt (im folgenden: AA), Bonn, vom 21.7.1953; W. Stephan, Dankspende der Deutschen Volkes 1951 (im folgenden: DdDV), Köln, an AA, Bonn, vom 21.8.1953; Dt. Gesandtschaft, Pretoria, an AA, Bonn, vom 18.9.1953; C. G. Heise, Hamburg, an W. Stephan, DdDV, Köln, vom 16.11.1953; C. G. Heise, Hamburg, an J. Häubrich, DdDV, Köln, vom 20.11.1953; Dt. Botschaft, Pretoria, an AA, Bonn, vom 3.5.1954; C. G. Heise, Hamburg, an W. Stephan, Köln, vom 25.5.1954; E. Scharff an W. Stephan, vom 29.5.1954; W. Stephan, Köln, an E. Scharff, Hamburg, vom 2.6.1954; Dt. Botschafter, Kapstadt, an AA, Bonn, vom 18.6.1954; E. Scharff an W. Stephan, vom 22.6.1954; Dt. Botschaft, Pretoria, an AA, Bonn, vom 30.7.1954; E. Scharff an W. Stephan vom 6.8.1954; AA, Bonn, an Dt. Gesandtschaft, Pretoria, vom 30.9.1954; E. Scharff an W. Stephan vom 10.1.1955; F. Bursch, Hamburg, an E. Scharff vom 7.2.1955; Dt. Gesandtschaft, Pretoria, an AA, Bonn, vom 10.6.1955; W. Stephan, DdDV, Köln, an AA, Bonn, vom 17.7.1955; AA, Bonn, an DdDV, Köln, vom 30.11.1956

Lit.: Sello 1966, S. 167, Abb. S. 127; Flemming 1957, S. 244; Absender Deutschland 1965, S. 219, 233, Abb. S. 99; Jörgens-Lendrum 1991, S. 93, 97, Anm. 25

279.2.b

Guß 1984, Gießer: H. Schmäke, Düsseldorf
Neu-Ulm, angebracht an der Fassade des Rathauses, erworben von der Erbgemeinschaft Scharff

Lit.: Ohm - Bauer 1984, S. 92

Das Bronzerelief *Mutter mit Kindern und Lamm* (279.2.a) ist eine zweite, verkleinerte Fassung des Steinreliefs (Kat.-Nr. 278), entstanden im Auftrag der *Dankspende des Deutschen Volkes 1951* (siehe S. 507ff). 1984 wurde für das Rathaus in Neu-Ulm ein zweiter Guß von dem erhaltenen Werkmodell (Kat.-Nr. 279.1) abgenommen. Es fand seine Anbringung links neben dem Eingang des Rathauses und korrespondiert so mit der auf dem Rathausplatz befindlichen Großplastik *Männer im Boot* (Kat.-Nr. 274.2.b). Zur Beschreibung siehe Kat.-Nr. 278.

Zur Entstehungsgeschichte

Im Juli 1953 schlug die Gesandtschaft der Bundesrepublik Deutschland in Pretoria dem Auswärtigen Amt in Bonn vor, der Südafrikanischen Union im Rahmen der *Dankspende des Deutschen Volkes 1951* "eine Statue oder Gruppe zu stiften - etwa eine Mutter mit Kind -, die in einem öffentlichen Park aufgestellt werden kann" (Brief vom 21.7.1953, siehe Archivalien). Das Werk sollte "von beeindruckender Qualität" und von Überlebensgröße sein. Zudem wünschte man eine plastische Darstellung "in konservativer Stilisierung", da "ultramoderne Kunstwerke" in Südafrika "kein Verständnis" fänden (ebd). Als Aufstellungsort war die Gartenanlage der Union Buildings (Regierungssitz) in Pretoria vorgesehen. Zunächst wurden von der "Dankspende des Deutschen Volkes 1951" (im folgenden: DdDV) folgende Kunstwerke vorgeschlagen: Gerhard Marcks: *Maja*, Herbert Volwahn: *Zwei Frauen* und Richard Scheibe: *Narziss*, *Stehende*, *Gefesselter Jüngling* (Die letztgenannte Figur ist in der dem Brief von Stephan, Köln, an das AA, Bonn, 21.8.53 aufgeführten Liste durchgestrichen. Dies geschah vermutlich aufgrund der dargestellten Thematik.).

Doch fanden diese Vorschläge in der Deutschen Botschaft in Pretoria keinen Zuspruch. Man hielt die Aktfiguren für ungeeignet, da sie bei der "geistig von der Dutch Reformed Church" geprägten (weißen) Bevölkerung Anstoß erregen würden.

Genauere Vorstellungen von Form und Inhalt des zu schenkenden Werkes zeigte die Deutsche Botschaft in einem Brief an das Auswärtige Amt, Bonn, vom 18.9.1953, auf. Darin heißt es, die Plastik müsse

"dem orthodoxen Geist der Regierung sowie des Burenvolks Rechnung tragen, die in altväterlicher Weise und vielfach noch getragen von Anschauungen des Alten Testaments ins Leben blicken." Es käme daher darauf an, "etwas zu schenken, das in schlichter und sinnfälliger Form den Gedanken der Dankbarkeit verkörpert, evtl. die Figur einer Kriegerwitwe mit Kind, die jedoch keineswegs in surrealistischen Formen gehalten sein dürfte. Auch ein religiöses Motiv käme in Betracht. Falls Plastiken dieser Art der deutschen Künstlerschaft nicht mehr liegen, sollte auf etwas Figürliches lieber verzichtet werden und es käme dann eher etwas Ornamentales in Frage."

Da das Auswärtige Amt auf diese Wünsche Rücksicht nehmen wollte, damit die Dankspende ihren Sinn nicht verfehlt (AA an DdDV, 2.10.1953), beauftragte die Jury der Stiftung DdDV den Direktor der Hamburger Kunsthalle, Carl Georg Heise, mit Edwin Scharff wegen des Reliefs *Mutter und Kind* (Kat.-Nr. 91), das allerdings bereits 1923 entstanden war, als Dankgabe an Südafrika zu verhandeln. Es sollte, eventuell in einer vergrößerten Fassung, in eine steinerne Stele eingepaßt werden. Finanziell stünden für ein solches Werk maximal DM 20.000 zur Verfügung (Heise an Stephan, 16.11.1953).

Doch das Relief erwies sich für die Anbringung an einer im Freien stehenden Stele als zu klein, und da Scharff nicht bereit war, die viel früher entstandene Arbeit nach so langer Zeit zu vergrößern, einigte man sich auf das Motiv *Mutter mit Kindern und Lamm* des Hamburger Reliefs (Kat.-Nr. 278), eine Darstellung, die sich inhaltlich und formal als Dankspende für Südafrika besonders zu eignen schien. Nach dem Vorschlag von Heise wurde zunächst daran gedacht, dieses Relief in kleinerem Format (Höhe ca. 2,80m) ebenfalls in Stein zu wiederholen und es an einer steinernen

Stele anzubringen, wobei das Steinrelief DM18.000 kosten sollte, und Scharff zudem einen Sockel entwerfen sollte, der in Südafrika hätte ausgeführt werden können (Heise an Dr. Haubrich, DdDV, 20.11.1953). Somit konnte das Werk frei im Raum aufgestellt werden.

Zwischen Mai und September 1954 kam es jedoch zu einer Auseinandersetzung zwischen der deutschen Botschaft in Pretoria und den Beteiligten in Deutschland, da der Botschafter nicht nur einen Alternativvorschlag des Künstlers zu dem Relief wünschte, sondern ein auch inhaltlich völlig anders geartetes Denkmal vorschlug. Anlaß für diesen Wunsch war die mißverständene Vorstellung, das Relief könne nur an einer Wand angebracht werden. Da die gewünschte Plastik jedoch in Pretoria im Freigelände um die Union Buildings (zentrale Regierungsgebäude) oder in einer dortigen Nische frei stehen sollte, wünschte man einen Alternativentwurf in Form einer Rundplastik (Dt. Botschaft an AA, 3.5.1954).

Da der deutsche Botschafter in Kapstadt das Relief nur für eine Notlösung hielt und der Ansicht war, es fielen gegen die überlebensgroße Statue von Frau von Riesbeeck - aufgestellt im Hafen von Kapstadt - "sehr stark" ab, unterbreitete er folgenden Gegenvorschlag: Inhaltlich sollte die Arbeit nun über den aktuellen Anlaß hinaus auch an die deutschen Einwanderer des 18. Jahrhunderts erinnern, etwa in Anlehnung an das Denkmal der im 17. und 18. Jahrhundert nach Südafrika eingewanderten Hugenotten in French-Hoeck. Der Vertreter der Botschaft fügte seinem Schreiben einen Denkmalsentwurf des "Malers und Weingutsbesitzers G. P. Canitz" bei. Dieser Entwurf zeigte einen jungen Deutschen, "der einem Schiff entstieg, jubelnd afrikanischen Boden betritt, der nun seine Heimat wird". Der Dargestellte sollte als Handwerker mit einer Tracht des 18. Jahrhunderts bekleidet sein. "Als ganzes müßte die Figur einen stattlichen deutschen Jüngling darstellen, der keck und unternehmend in die Welt blickt" (Dt. Botschaft, Kapstadt, an AA, 18.6.1954). Darüberhinaus hatte der Botschafter bei dem deutschen Bildhauer Dr. Kirchhoff in Johannesburg einen Halbkakt aus Ton anfertigen lassen, den er als Vorbild anbot. Seiner Meinung nach sollte die gewünschte überlebensgroße Figur eines deutschen

Einwanderers der deutschstämmigen Bevölkerung Südafrikas gefallen und ihren "Nationalstolz auf neuem Boden" stärken. Diese Ideen wurden von der Botschaft in Pretoria unterstützt, erachtete man doch die deutsche Gabe nicht nur als Dankspende, sondern darüberhinaus auch als Denkmal für das Deutschtums Südafrikas, wofür das Relief von Scharff nicht geeignet war (Dt. Botschaft an AA, 30.7.1954).

Diese Vorstellungen stießen bei den Beteiligten in Deutschland auf starken Unmut. In seinem Brief an Stephan vom 25. Mai 1954 machte Heise nicht nur darauf aufmerksam, daß es unzumutbar, Scharff Fotografien des genannten Werkes von Dr. Kirchhoff als Vorbild vorzulegen (Heise an Stephan, 25.5.1954), sondern hob auch hervor, daß "die steinerne Ausführung des gleichen Reliefs hier in Hamburg an einem staatlichen Neubau ganz hervorragend aussieht. Besseres werden Sie in Deutschland überhaupt nicht bekommen". Zudem war auch Scharff nicht bereit, sich auf einen Alternativvorschlag einzulassen, denn Relief und Stele kämen "wie ein Obelisk" einer Freiplastik gleich, zudem wäre er nur bereit, etwas zu schaffen, was seine "volle Verantwortung trägt" (Scharff an Stephan, 29.5.1954). Wohl aufgrund des Briefes von Heise, der an den Bundespräsidenten weitergeleitet worden war, und wohl auch bedingt durch Scharffs Aussage, wurde in einer Sitzung von Vertretern der DdDV bei dem Bundespräsidenten entschieden, keinen zweiten Vorschlag einzuholen und stattdessen Scharff den Auftrag zu übergeben (Stephan an Heise, 2.6.1954). Die endgültige Ablehnung des nationalistisch geprägten Gegenvorschlages aus Südafrika konnte jedoch erst Ende September 1954 während einer Vorstandssitzung der DdDV unter Vorsitz des Bundespräsidenten, durch dessen Urteil, daß die Dankspende lediglich die Aufgabe hätte zu danken und daß dies in Scharffs Denkmal zum Ausdruck käme, durchgesetzt werden (AA an Dt. Botschaft, 30.9.1954).

Trotz dieser Debatte war die Auftragserteilung an Edwin Scharff durch die DdDV bereits am 2. Juni 1954 erfolgt, nachdem der Bildhauer am 29.5.1954 eine Entwurfskizze für das Denkmal an die Stiftung geschickt hatte. Aus einem Brief Scharffs an Stephan vom 22.6.1954 geht hervor, daß er ein neues

Gußmodell für Bronze anfertigen und der Bronze-
guß voraussichtlich Ende des Herbstes fertig sein
würde.

Anfang August 1954 war das Gußmodell (Kat.-Nr.
279.1) erstellt, Anfang Januar 1955 die Bronze
vollendet. Die Stele wurde von dem Hamburger
Steinbildhauer, Friedrich Bursch, nach Scharffs
Plänen ausgeführt.

Im Juli 1955 traten noch einmal von Seiten der
deutschen Botschaft in Pretoria Bedenken gegen
das Denkmal auf, da die dargestellte Gruppe bereits
als Steinrelief in Hamburg vorhanden war. Der Bot-
schafter glaubte, daß die südafrikanische Regierung
empfindlich auf ein "in Serienfabrikation
hergestelltes Kunstwerk" (Dt. Botschaft an AA,
10.6.1955) reagieren würde. Nachdem auch diese
Befürchtung ausgeräumt war, traf das Denkmal,
gemeinsam mit den anderen Dankgaben, am 23.
September 1955 in Pretoria ein. Die Aufstellung er-
folgte einige Zeit später, allerdings nicht, wie
ursprünglich vorgesehen, beim Regierungsgebäude,
sondern am Eingang der geplanten neuen
Nationalen Kunstgalerie. Die Änderung des
Standortes hing vielleicht mit den Vorbehalten, die
die deutsche Botschaft in Pretoria gegen das Werk
hegte, zusammen. Offiziell wurde die Entscheidung
für den politisch unbedeutsamen Aufstellungsort
mit der Absicht begründet, auf diese Weise den
künstlerischen Wert des Denkmals besonders zur
 Geltung zu bringen. Zur Stiftung *Dankspende des
Deutschen Volkes 1951* siehe Text zu *Hirten von
Bethlehem* (Kat.-Nr. 231).

280 Abb. 275
Entwurf für die *Herz-Jesu-Figur*, um 1954

ungebrannter Ton, 31,5 x 12,5 x 10,4 cm
Erbengemeinschaft Scharff

*Beide Arme und rechte Zehenpartie abgebrochen. Der rechte
Unterarm mit angeklebter Hand ist erhalten.*

Entwurf für Kat.-Nr. 281 (siehe dortigen Text)

281 Abb. 276
Herz-Jesu-Figur, um 1954

zwei Fassungen

281.1
Herz-Jesu-Figur, um 1954

Gips, H. 152 cm

Nachlaß-Nr. G 88

nicht erhalten, Geschenk der Erbgemeinschaft
Scharff an die Pfarrgemeinde St. Joseph, Hamburg,
1957, nach der Herstellung des Bronzegusses zer-
stört

Werkmodell für Kat.-Nr. 281.2 (siehe dortigen Text)

281.2
Herz-Jesu-Figur, um 1954

Bronze, 170 x 55 x 37 cm

Guß 1957, Gießer: G. Schmäke, Düsseldorf

Hamburg-St. Pauli, Pfarrgemeinde St. Joseph

Die Patina weist Oxydationsflecken und Regenlaufspuren auf.

Auf der zweitobersten Stufe einer sechsstufigen,
zum Portal der St. Josephs-Kirche hinaufführenden
Freitreppe erhebt sich links die *Herz-Jesu-Figur*
auf einem ebenfalls bronzenen, würfelförmigen
Sockel, der auf einem steinernen Postament
aufliegt. Dargestellt ist der Auferstandene, der als
Salvator beide Hände wie segnend in Schulterhöhe
gehoben hält. Obgleich das Haupt nur
andeutungsweise geneigt ist, scheint sein Blick auf
den auf tieferer Ebene vor ihm stehenden
Betrachter gerichtet zu sein. Das ernste Gesicht ist
von schulterlangem Haar und einem Bart umrahmt
und zeigt, bedingt durch die nach außen ab-
fallenden Augen und Mundwinkel, einen durch
Leiden und Tod gezeichneten Ausdruck. Bekleidet ist
die Figur mit einem langen, weiten Gewand, das in
gleichmäßig herabhängende Falten gelegt ist.
Hinten reicht es bis auf den Sockel, vorn läßt es
den Blick auf die bloßen Füße frei. Von den
Schultern fällt rückseitig ein hüftlanger, an beiden
Seiten dreifach gestufter Umhang hinab. An der
Vorderseite bildet der Überwurf vier stilisierte,
ungebrochene Schüsselfalten, die so tief
herabgezogen sind, daß sie den Blick auf das auf
der Kleidung vor der Brust modellierte Herzsymboll
nicht nur freigeben, sondern es gleichsam rahmend
umfassen.

Die das Herz umschlingende Dornenkrone und das aus ihm herauswachsende Kreuz verweisen auf Christi Leiden und Tod. Der Flammenkranz symbolisiert seine Liebe zu den Menschen. Das unterlebensgroße Format sowie die verklärt-idealisierte Darstellung lassen das Werk zu einem typischen Andachtsbild werden. Aus der Tatsache, daß die Rückseite der Plastik nicht näher ausgeführt ist – dort verschmelzen Haar, Umhang und Gewand zu einer Fläche – läßt sich schließen, daß die Figur ursprünglich für eine Aufstellung vor einer Wand konzipiert war.

Die Herz-Jesu-Verehrung reicht bis ins Hochmittelalter zurück und wurde von den deutschen Mystikern geprägt. (Der folgende Text basiert auf den Ausführungen von Hartig 1948, S. 99, vgl. S. 76–98; denen im Lexikon der Christlichen Ikonographie 1970, S. 250–54 und im Lexikon der Kunst 1971, S. 275) Im Spätmittelalter und zu Beginn der Neuzeit geht die Verbreitung der Herz-Jesu-Schriften auf den Einsatz der Kölner Karthäuser und der Jesuiten zurück.

Als Bildmotiv des liebenden und leidenden Heilands entwickelt sich das Herz Jesu jedoch erst im 15. Jahrhundert in Deutschland. Der hier dargestellte Typus basiert auf den Visionen der Maria Margareta Alacoque (1673–75). Erst durch sie wurde die Herz-Jesu-Verehrung und das Herz-Jesu-Bild in der katholischen Kirche allgemein durchgesetzt. Seit Mitte des 18. Jahrhunderts wird das Herz nicht mehr isoliert, sondern in Zusammenhang mit der Gestalt Jesu abgebildet; Plastiken wurde es auch umgehängt. Im Jahre 1891 legte ein Dekret der Ritenkongregation fest, daß das Herz nicht mehr wie bisher allein dargestellt werden durfte; nur Wiedergaben Christi mit dem Herzen vor der Brust oder mit strahlender Seitenwunde waren offiziell noch erlaubt. Bei Bildwerken durfte das Herz nicht mehr in malerischer, sondern nur noch in plastischer Form dargestellt werden. Die Einengung der möglichen Darstellungsweisen führte im 19. Jahrhundert zu zahlreichen künstlerisch unbedeutenden Andachtsbildern.

Diesen Geboten folgte auch Scharff in der Gestaltung seiner *Herz-Jesu-Figur*. Ein die Plastik vorbereitender Bozzetto (Kat.-Nr. 280), in dem die Figur bereits vollständig angelegt ist, blieb im

Nachlaß des Künstlers erhalten. Sie ist allerdings mit einer sich nach oben hin verjüngenden rückwärtigen Stütze versehen, auf die in der Ausführung verzichtet werden konnte.

Die St. Josephs-Kirche war im Zweiten Weltkrieg stark zerstört worden. Im Rahmen ihres Wiederaufbaus sollte sie eine neue, von Edwin Scharff zu gestaltende, zweiflügelige Tür erhalten. Es lag bereits eine Zusage der Freien und Hansestadt Hamburg vor, die Kosten dafür zu übernehmen. Erste Überlegungen mit dem Künstler ergaben den Gedanken an eine Darstellung des Heiligen Paulus und der Maria Magdalena, die beide mit dem Standort der Kirche in Hamburg-St. Pauli, Große Freiheit 43, in Zusammenhang gebracht werden können. Denn Paulus ist der Namenspatron des Stadtteils und Maria Magdalena wäre als die reuige Sünderin auf die Prostituierten des Viertels bezogen. Scharffs plötzlicher Tod verhinderte jedoch die Realisation des Projektes. Daher schenkte die Erben-gemeinschaft Scharff das gipserne *Werkmodell für die Herz-Jesu-Figur* (Kat.-Nr. 281.1) der Pfarr-gemeinde, die die Plastik im Jahr 1957 bei der Bildgießerei Schmäke, Düsseldorf, in Bronze gießen ließ. Das Modell wurde nach dem Guß zerstört. Die Herz-Jesu-Figur war also ursprünglich nicht für diese Kirche geschaffen worden. Die für Scharffs freie Kunst untypische, für seine Auftragswerke jedoch charakteristische, wohl den Vorstellungen eines Auftraggebers verpflichtete Gestaltungsweise (vgl. Kat.-Nr. 225, 229 und 286) legt die Vermutung nahe, daß das Werk für eine andere Kirche gedacht war, der Auftrag (der vielleicht im Rahmen eines Wettbewerbs vergeben wurde?) aber nicht zustande kam. Aufklärung mag der schriftliche Nachlaß des Künstlers (Erben-gemeinschaft Scharff) bringen, in dem sich möglicherweise eine die Figur betreffende Korrespondenz befindet.

282 Abb. 278
Skizze für den *Schaffenden Mann*, 1954

ungebrannter Ton, 22,3 x 6,5 x 3,8 cm
Erbengemeinschaft Scharff

Material mehrfach gerissen; links vom rechten Oberschenkel ist ein Stück vom Gewand abgebrochen; Oberfläche insgesamt bestaun.

Skizze für Kat.-Nr. 286 (siehe dortigen Text)

283 Abb. 279
Modell für den *Schaffenden Mann*, um 1954

Gips, 23,5 x 6,6 x 5 cm
bez. an der Unterseite: Nachlaß-Nr. G 43 mit
Nachlaßstempel
Erbengemeinschaft Scharff

An allen vier Seiten in der Mitte senkrechte Bleistift-Markierungen; roter Punkt an der Brust, Mitte in Schulterhöhe.

Kleines Modell für Kat.-Nr. 286 (siehe dortigen Text)

284
Modell für den Kopf des *Schaffenden Mannes*
um 1954

ungebrannter Ton, 13,9 x 12 x 13 cm
Erbengemeinschaft Scharff

Die Oberfläche ist insgesamt rauh und rissig; Ausbrüche an beiden Augen; von links nach rechts umläuft ein Grat mit Schabspuren den Kopf; am Hinterkopf und im Nacken Kratz- und Schleifspuren.

Siehe Kat.-Nr. 286

285 Abb. 280
Modell für den *Schaffenden Mann*, um 1955

Gips, 124,5 x 39,5 x 26 cm
Erbengemeinschaft Scharff

Ausbruch an der vorderen rechten Kante der Plinthe. Punktierungen, Zahlen und Buchstaben auf der gesamten Oberfläche (zur maßstabgerechten Vergrößerung der Figur).

Werkmodell im Maßstab 1:2 für Kat.-Nr. 286 (siehe dortigen Text)

286 Abb. 277
Schaffender Mann, 1954/55

Krensheimer Muschelkalk, überlebensgroß
Ausführung in Stein: Friedrich Bursch, Hamburg
Freie und Hansestadt Hamburg, 1956 Geschenk der
Hauni-Maschinenfabrik Körber und Co. G. m. b. H.,
Hamburg

Archivalien in Privatbesitz (die ich freundlicherweise einsehen durfte): Brief von Friedrich Bursch, Hamburg, an Tetta Hirschfeld, damals Hamburg, vom 25.7.1955; Brief von Friedrich Bursch, Hamburg, an Tetta Hirschfeld, Zürich, vom 1.12.1955

Lit.: Sello 1955, o. S., mit Abb.; Hauni-Glocken 1958, S. 72f., Abb. Titelblatt und S. 73 (dort auch Abb. der Schenkungsurkunde); Hauni-Glocken 1979, S. 30-32, Abb. S. 30f.

Das Arbeiterdenkmal zeigt einen männlichen Halbakt, dem ein langes, faltenreiches, antikisch wirkendes Tuch um die Hüften geschlungen ist, das bis auf die Arbeitsschuhe hinabreicht. Er steht in aufrechter Haltung mit leicht zurückgelehntem Oberkörper, auf einer verhältnismäßig hohen Plinthe mit querrrechteckigem Grundriß, die wiederum auf einen quaderförmigen Sockel mit quadratischer Grundfläche placiert ist. Die Oberseite der Plinthe fällt zu den Ecken hin leicht ab, so daß die Seitenflächen eine gewölbte Oberkante erhalten. In der rückwärtigen Mitte befindet sich eine wadenhohe, eckige, sich an den Seiten nach oben hin verjüngende Stütze. Sie bildet ein optisches Gegengewicht zu dem Tuch an der Vorderseite. Während dieses von der vor den Körper geführten linken Hand gehalten wird, hält die rechte, vor der Brust befindliche Hand als Attribut ein Mikrometer. Zwar bezieht sich das Präzisionsmeßgerät auf die Arbeit in den Hauni-Werken, doch gibt die Darstellung "keine spezielle Situation des Arbeitsprozesses" (Sello 1955) wieder.

Der Kopf ist geradeaus, der Blick nach vorn, "in die Zukunft" (ebd.) gerichtet.

Für die anatomische Gestaltung der Körperformen hat sich der Künstler von der Gestalt des Begründers und langjährigen Direktors der Hauni-Maschinenfabrik Körber und Co. G. m. b. H. in Hamburg-Bergedorf, Kurt A. Körber, anregen lassen (dem ich diese Angabe verdanke). Mikrometer und Arbeitsschuhe verweisen auf die reale, alltägliche Arbeit der Menschen in den Hauni-Werken, wobei das Mikrometer als Meßinstrument sowohl für die Tätigkeit der Arbeiter wie für die Verwaltung und Leitung der Fabrik stehen kann. Denn auch deren Arbeit muß in übertragenem Sinne "wohl bemessen" sein. Die würdevolle Körper- und Kopfhaltung sowie das antikisierende Tuch entrücken die Darstellung aus der Alltäglichkeit, verleihen ihr überzeitliche Erhabenheit und machen sie zu einem idealisierten Arbeiterdenkmal; es ist also "kein Abbild des arbeitenden Menschen", sondern ein "Sinnbild des Schaffenden" (ebd.). Das Werk ist in strenger, blockhaft-stilisierter Formensprache ausgeführt. Insgesamt wirkt es etwas steif; ein Eindruck, der darin begründet sein mag, daß die Skulptur posthum und nicht von der Hand des Künstlers aus dem Stein geschlagen wurde. Denn aus der Korrespondenz des Steinbildhauers Friedrich Bursch, Hamburg, an Frau Tetta Hirschfeld-Scharff, damals Hamburg, geht hervor, daß er die Skulptur ausgeführt hat (Brief vom 25.7.1955).

Zur Entstehungsgeschichte

Im November 1954 erteilte Kurt A. Körber, der als ein "aktiver und verständnisvoller Förderer der zeitgenössischen Kunst" (Sello 1955) galt, Edwin Scharff den Auftrag, für den Platz vor dem damals im Bau befindlichen neuen Verwaltungsgebäude des Unternehmens "ein Bildwerk zu gestalten, das symbolhaft für den Geist schaffenden Wirkens" in der damaligen Zeit stehe (Hauni-Glocken 1958, S. 72).

Um einen persönlichen Eindruck von der Arbeit in einem Betrieb, in dem es "auf höchste Präzision, auf eine sichere Hand und geistige Konzentration" ankommt, zu erhalten, besuchte der Künstler mehrmals (nach Sello 1955: tagelang) die Fabrikanlagen.

Vorbereitet wurde die Skulptur durch eine Reliefskizze (Kat.-Nr. 282), einen kleinformatigen Bozzetto (Kat.-Nr. 283) und ein Modell im Maßstab 1:2 (Kat.-Nr. 285). Der Kopf wurde in einem weiteren Modell (Kat.-Nr. 284) entwickelt. Das Flachrelief (Kat.-Nr. 282) zeigt eine erste plastische Ideenskizze. Sie füllt den Reliefgrund fast vollständig aus und ist in Analogie zu der Skulptur aus dem (Relief-) Block herausgeschnitten. Die Skizze verdeutlicht Scharffs Überlegung, wie die Figur am günstigsten in den Steinblock eingeschrieben werden kann.

Das wohl erste, noch skizzenhafte, vollplastische Modell für den *Schaffenden Mann* (Kat.-Nr. 283) weist Gemeinsamkeiten und Unterschiede sowohl mit dem Relief (Kat.-Nr. 282) als auch mit der ausgeführten Fassung auf. Der Figur ist zwar schon ein langes Tuch um die Hüften geschlungen, doch reicht der Faltenwurf an der Vorderseite nur bis zu den Waden hinab, zudem steht der Arbeiter mit bloßen Füßen am vorderen Plinthenrand. Auch ist bereits die Plinthe mit der wadenhohen Stütze vorhanden. Sie verjüngt sich nach vorn hin in einem Bogen und ist auch von vorn sichtbar. Das Mikrometer wird, wie bei dem Relief, in aufrechter Position dem Betrachter präsentiert. Neu und mit der Skulptur übereinstimmend ist, daß nun die rechte, die Arbeitshand, das Instrument hält, während die linke am Knoten des Tuches ruht. Die senkrecht um die Figur herumgeführten Striche markieren die jeweilige Mittelachse und dienen zur Orientierung bei der Vergrößerung auf das Format im Maßstab 1:2.

Die Tatsache, daß Scharff das Haupt der Figur mit einem gesonderten Modell (Kat.-Nr. 284) vorbereitete, verdeutlicht, daß er, obgleich die Gesichtszüge stark verallgemeinert sind, besonderen Wert auf die Gestaltung des Kopfes legte, modellierte er es doch nach den Zügen des Begründers und Direktors der Firma. Dem senkrecht um den Kopf herumlaufenden Grat und den dortigen Schabspuren zufolge ist von dem Tonmodell ein Gipsnegativ abgenommen worden, das jedoch nicht mehr existiert.

Die Punktierungen, Zahlen und Buchstabenmarkierungen weisen die Plastik (Kat.-Nr. 285) als Werkmodell für die Skulptur und somit als letzte, von der Hand des Künstlers ausgeführte Fassung

des *Schaffenden Mannes* und als dessen letzte Plastik überhaupt aus. Entsprechend der Verschiedenheit der in Modell und Ausführung benutzten Materialien und bedingt durch die Tatsache, daß ein anderer Bildhauer die Skulptur nach dem Tode Scharffs ausführte, weisen auch beide Arbeiten Unterschiede in Formgebung und Details auf. Die steinerne Endfassung ist präziser in den Konturen und summarischer in den geschwungenen Flächen. Obgleich das Standbild etwas steif wirkt, zeigt der Vergleich zwischen Modell und Skulptur, wie sehr sich Friedrich Bursch um eine einfühlsame Wiedergabe im Sinne Scharffs bemühte. Die weitgehende Werktreue ist wohl auch den ehemaligen Schülern des Künstlers zu verdanken, die die Ausführung der Steinmetzarbeiten betreut haben. So hat sich, neben Barbara Haeger, auch Manfred Sihle-Wissel um das Denkmal verdient gemacht (nach freundlicher Angabe von Herrn Kurt A. Körber).

Ursprünglich sollte die Skulptur in einer Gebäudenische vor dem neuen Verwaltungstrakt zur Aufstellung gelangen. Nach seiner Vollendung erwies sich das Kunstwerk jedoch als zu klein für eine direkte Konfrontation mit der Architektur des Neubaus. So erhielt es seinen Platz direkt vor dem Eingangstor zum Verwaltungsgebäude an der Kampchaussee (auch diese Angaben verdanke ich Herrn Körber). Am 29. November 1955 wurde das Kunstwerk aufgestellt und von Barbara Haeger abgenommen (Brief von F. Bursch an Tetta Hirschfeld-Scharff, vom 1.12.1955).

Am 6. Dezember 1955 erfolgte die feierliche Denkmalsenthüllung. Die Schenkungsurkunde wurde am 11. Januar 1956 durch Herrn Körber ausgestellt, mit der die Hauni-Werke der Freien und Hansestadt Hamburg die letzte Arbeit des Künstlers stifteten. Die Schenkung erfolgte aufgrund der Tatsache, daß die Stadt Hamburg damals noch kein Werk von Edwin Scharff besaß. Bedingung war, das Werk "möge zur dauernden Freude der Einwohner und Gäste von Bergedorf" an diesem Ort verbleiben. Die offizielle Übergabe erfolgte am 14. Juli 1956, dem zehnjährigen Gründungsjubiläum der Hauni-Werke [nach freundlicher Angabe von Herrn Körber]. Im Jahre 1979 erhielt die Statue anlässlich der Einweihung einer neuen Halle sowie des 70. Geburtstages von Herrn Körber ihren jetzigen

Standort vor dem Neubau der Maschinenfabrik. An diesem Platz kommt das Denkmal entschieden besser zur Geltung, da es sich, nun freistehend, auf der speziell angelegten, großzügig sich ausweitenden Fläche entfalten kann. Ihm gegenüber steht die, ebenfalls für die Hauni-Werke geschaffene Granit-Stele *Verbundenheit* von Manfred Sihle-Wissel, so daß die Werke von "Lehrer" und "Schüler" auf interessante Weise miteinander korrespondieren und einander kontrastieren.

287

Abb. 281

Grabmal Franz Xaver Scharff, um 1926

Bronzeplatte mit Relief auf Steinplatte (ursprünglich: gestufte Steinplatte), Bronzeplatte: 52,7 x 44 cm, Steinplatte: 150 x 90 cm bez. in der Bronzeplatte: Franz Xaver Scharff / geboren 4. Juni 1841 / gestorben 19. Mai 1925 / Monogr. ES; darunter in der neuen Steinplatte: Franz Xav. Scharff / 1873 + 1958 / Laura Scharff / 1879 + 1962 / Ernst Scharff / 1909 + 1944
Eichstätt, Friedhof

Siehe Kat.-Nr. 288

288

Abb. 282

Grabmal Edwin Scharff, um 1956

Bronzeplatte mit Relief auf gestufter Steinplatte, Bronzeplatte: 53 x 65 cm bez. in der Bronzeplatte: EDWIN SCHARFF / GEBOREN 21.3.1887 / GESTORBEN 18.5.1955
Hamburg, Friedhof Ohlsdorf

Die Grabmäler der Eltern des Künstlers (Kat.-Nr. 287.1, 289) und die von Edwin Scharff und seiner Frau Ilona (Kat.-Nr. 288, 290) wiesen ursprünglich den gleichen Aufbau auf: Auf einer gestuften steinernen Grabplatte ruhte eine Bronzeplatte, die als Vollrelief einen Corpus Christi zeigt. Beim Grab von Franz Xaver Scharff ist die ursprünglich gestufte Steinplatte später durch eine einfache ersetzt worden, die jedoch im Maß mit der ersten übereinstimmt. Die Originalmaße gehen auf eine Zeichnung im Nachlaß (Inv.-Nr. 4621) zurück. Bei dem ur-

sprünglichen Grab des Vaters und dem des Künstlers weist die Steinplatte auf der unteren Stufe - das der Ilona Scharff auf der oberen - eine halbkreisförmige Vertiefung (wohl für ein Grablicht) auf. Die neue Platte des Grabes von Franz Xaver Scharff trägt an dieser Stelle eine Vertiefung in Form eines stilisierten Fisches, einem Christus-Symbol. Das Grab des Vaters und das des Künstlers zeigen den gleichen Corpus Christi. Er ist identisch mit dem Gipsmodell (Kat.-Nr. 94.c). Scharff griff für seine Gestaltung auf die um 1923 entstandene Figur des Gekreuzigten zurück, die er eigentlich für eine Kreuzigungsgruppe (Kat.-Nr. 95) entworfen hatte. Wahrscheinlich wurde für die beiden Grabmalplastiken jeweils ein eigenes Gipsmodell angefertigt. Die zwei beschädigten Gipsmodelle (Kat.-Nr. 94.a, b) stammen wohl - aufgrund ihrer Beschädigung - aus der Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg und sind somit wohl in Zusammenhang mit dem Kruzifix (Kat.-Nr. 95) und dem Grabmal Franz Xaver Scharffs entstanden. Das gut erhaltene - und daher vermutlich nach dem Zweiten Weltkrieg entstandene - Exemplar (Kat.-Nr. 94.c) scheint das Werkmodell für den Corpus Christi auf dem Grab des Künstlers zu sein.

Die Gräber der Mutter (Kat.-Nr. 289) und der Ehefrau des Bildhauers (Kat.-Nr. 290) sind ebenfalls mit einer gleichen Christus-Figur geschmückt, die wiederum identisch ist mit der des 1923 entstandenen Kruzifixes (Kat.-Nr. 96.1.a und 97). Im Unterschied zu dem schlichten Corpus vom Grab des Vaters und des Künstlers, trägt der vom Grab der beiden Frauen einen Nimbus und am Lententuch einen Faltenwurf an der rechten Hüfte. Folgende Unterschiede lassen sich bei der Gestaltung der Inschriften feststellen: Während die auf den Gräbern der Eltern in von Scharff entworfener, runder Schreibschrift ausgeführt sind, wurde für die Grabinschriften des Künstlers und seiner Frau eine moderne, in Blockbuchstaben und Majuskeln gehaltene Schrift gewählt.

289

Grabmal Emma Scharff, um 1927

Bronzeplatte mit Relief auf gestufter Steinplatte, Steinplatte: 160 x 101 cm

bez. in der Bronzeplatte: Emma Scharff / geboren 26. März 1853 / gestorben 14. August 1926 / Monogr. ES

Berlin, noch erhalten?

Die Angaben zu diesem Grabmal beruhen auf einer Zeichnung im Nachlaß (Inv.-Nr. 4621; siehe Kat.-Nr. 288).

290

Abb. 283

Grabmal Ylona Scharff, um 1965

Bronzeplatte mit Relief auf gestufter Steinplatte, Bronzeplatte: 53 x 45 cm

bez. in der Bronzeplatte: YLONA SCHARFF / GEB. RITSCHER / GEBOREN AM 2.6.1888 / GESTORBEN 26.11.1964

Hamburg, Friedhof Ohlsdorf

Siehe Kat.-Nr. 288

Medaillen, Medaillons und Plaketten

Sofern nicht anders angegeben, befinden sich die folgenden Werke im Eigentum der Erbgemeinschaft Scharff.

291

Brosche, 1913

Bronze, goldgefaßt
Zürich, Privatbesitz

Ausst.: Köln 1967, Kat.-Nr. 4

292

Abb. 284

Frau und Bogenschütze, Entwurf für eine Plakette, 1919

Terrakotta, 91 x 67 mm
bez. rücks. Mitte: Monogr. ES / 1919

Ecken o. r. und u. l. abgebrochen.

Groß im Vordergrund steht rechts in der Mitte ein männlicher Rückenakt nach rechts, der sich auf seinen Bogen stützt. Dabei sind sein rechtes Bein gestreckt, sein linkes angewinkelt. Links hinter ihm scheint ein weiblicher, frontal gezeigter Akt auf ihn zuzukommen, der einen Apfel in der rechten Hand zu halten scheint. Beide Figuren sind aus klar definierten, großflächigen, gerundeten und rhythmisch auf einander bezogenen Volumina gebildet. Die Darstellung könnte in neuer Form das Adam und Eva - Motiv darstellen. Darüberhinaus mag die Szene auch autobiographische Züge tragen und mit der Hochzeit des Künstlers in Zusammenhang stehen.

293

Abb. 293

Sitzende (Helene Ritscher), um 1918-20?

Terrakotta, Hohlprägung, fünf Exemplare
bez. rücks. mit 2 Nachlaßstempeln, Nachlaß-Nr.
auf beiliegendem Aufkleber

Ränder unregelmäßig und rissig.

293.a

54 x 49 mm

bez. o. r.: Monogr. ES

Nachlaß-Nr.: M. T. 12

Unten zwei Brandflecken.

293.b

52 x 46 mm

bez. o. r.: Monogr. ES

Nachlaß-Nr.: M. T. 13

Mitte links und rechts dunkelrot verbrannt.

293.c

56 x 45 mm

Nachlaß-Nr.: M. T. 14

Unten rötlicher Brandfleck.

293.d

51 x 55 mm

bez. o. r.: Monogr. ES

Nachlaß-Nr.: M. T. 15

293.e

54 x 49 mm

ohne Nachlaß-Nr.

Zwei rötliche Brandflecken u. l. und r.

Das zarte Flachrelief zeigt die Ehefrau des Künstlers. Sie ist mit übergeschlagenem Bein sitzend in einer Ansicht nach rechts gegeben, und wiederholt so die Darstellung der Plastik *Sitzende Frau (Helene Ritscher)* (Kat.-Nr. 32). Da die Medaillons durch Hohlprägung von einem Gipsschnitt entstanden sind, zeigen sie das Motiv in Seitenverkehrung. Möglicherweise ist das Medaillon vor der Plastik entstanden; vgl. Kat.-Nr. 319.

294

Abb. 285

Zeichner, um 1920?

Terrakotta, Hohlprägung, vierzehn Exemplare

294.a

29 x 24 mm

294.b

36 x 31 mm

294.c

26 x 22 mm

294.d

27 x 21 mm

294.e

25 x 21 mm

294.f

22 x 20 mm

294.g

28 x 24 mm

294.h

27 x 22 mm

294.i

43 x 38 mm

294.j

39 x 30 mm

294.k

49 x 34 mm

294.l

37 x 30 mm

294.m

41 x 35 mm

294.n

46 x 33 mm

Wohl erste Fassung; siehe Text zu Kat.-Nr. 302

295

Abb. 286

Zeichner, um 1920?

Terrakotta, Hohlprägung, zwei Exemplare

295.a

44 x 39 mm

295.b

32 x 34 mm

Wohl zweite Fassung; siehe Text zu Kat.-Nr. 297

296

Abb. 287

Zeichner, um 1920?

Terrakotta, Hohlprägung, 37 x 33 mm

Wohl dritte Fassung; siehe Text zu Kat.-Nr. 297

297

Abb. 288

Zeichner, um 1920?

Terrakotta, Hohlprägung, vier Exemplare

297.a

35 x 30 mm

297.b

28 x 23 mm

297.c

25 x 23 mm

297.d

32 x 30 mm

Die Flachreliefs zeigen die stilisierte Wiedergabe eines stehenden Künstlers mit einem Reißbrett nach links. Vielleicht handelt es sich um einen Entwurf zu einem Signet für die Vereinigung Münchener Graphiker, *Die Mappe*, in der Scharff im Jahre 1920 Mitglied war. Die Darstellung ist in vier leicht unterschiedlichen Fassungen erhalten

(Kat.-Nr. 294-297), von denen diese wohl die vierte ist.

298
Mutter mit Kind, um 1922

Terrakotta, fünf Exemplare
bez. rücks.: Aufkleber mit Nachlaß-Nr. und 2
Nachlaßstempeln

*Gelblicher Steingutscherben, unregelmäßiger, rissiger und
teils gewölbter Rand.*

298.a
50 x 54 mm
Nachlaß-Nr.: M. T. 2

Mitte links und rechts drei kleine bräunliche Flecken.

298.b
51 x 57 mm
Nachlaß-Nr.: M. T. 16

298.c
55 x 55 mm
Nachlaß-Nr.: M. T. 17

Linke Seite rötlich verbrannt, unten links weißer Fleck.

298.d
50 x 49 mm
Nachlaß-Nr.: M. T. 18

Rand oben links verbrannt, unten mehrere schwarze Punkte.

298.e
53 x 52 mm
ohne Nachlaß-Nr.

In zartem Flachrelief erkennt man eine sitzende Mutter, nach links, die ihr Baby auf dem Schoß hält. Die Medaillons sind durch Hohlprägung von einem Gips- oder Terrakottaschnitt abgenommen; vgl. Kat.-Nr. 321 bis 327.

299 **Abb. 289**
Zwei stehende Frauen (mit langem Haar), um 1922?

Terrakotta, Hohlprägung, fünf Exemplare
Mit unregelmäßigem, rissigem und teils erhabenem Rand.

299.a
41 x 39 mm
Kein erhabener Rand.

299.b
45 x 47 mm

299.c
42 x 50 mm

299.d
39 x 37 mm
Kein erhabener Rand.

299.e
46 x 48 mm
bez. u. r.: Monogr. ES

299.f
36 x 35 mm
Ungebrannter Ton.

Die Medaillons zeigen eine fast getreue Wiedergabe des Reliefs *Zwei Frauen* (Kat.-Nr. 84) und sind deshalb wohl auch um 1922 entstanden. Da es sich um Hohlprägungen eines Terrakotta- oder Gipsschnittes handelt, erscheint die Wiedergabe in Seitenverkehrung. Die einzigen Unterschiede sind in der stärker in die Seitenansicht gedrehten Haltung des vorderen Rückenaktes sowie in dessen längerem Haar zu finden. Die lange, buschige Haarpracht stört allerdings die Harmonie der Körperproportionen. Aus diesem Grunde könnten die Medaillons vor der weiteren Fassung (Kat.-Nr. 300) und vielleicht sogar vor dem Relief *Zwei Frauen* entstanden sein. Die Medaillons (Kat.-Nr. 300) weisen in Motiv und Formensprache eine nahezu genaue Wiedergabe des Reliefs auf, stehen ihm also näher. Ob die beiden Fassungen als Entwürfe zu dem Relief anzusehen sind oder erst nach ihm geschaffen wurden - wobei die Darstellung mit längerem Haar eine Variante bilden würde - konnte nicht geklärt werden.

300
**Zwei Stehende Frauen (mit kurzem Haar),
um 1922?**

Abb. 290

weiße Terrakotta, Hohlprägung, 15 Exemplare
bez. Rs.: Aufkleber mit Nachlaß-Nr. und 2
Nachlaßstempeln

Mit unregelmäßigem, rissigem und teils erhöhtem Rand.

300.a
60 x 63 mm
Nachlaß-Nr.: M. T. 1

Großflächig dunkel verbrannt.

300.b
50 x 43 mm
Nachlaß-Nr.: M. T. 3

Zwei dunkle Flecken links und rechts der Mitte.

300.c
51 x 47 mm
Nachlaß-Nr.: M. T. 4
bez. mit 3 Nachlaßstempeln

Rötlicher Fleck unten links.

300.d
52 x 52 mm
Nachlaß-Nr.: M. T. 5

Brandflecken unten links.

300.e
49 x 49 mm
Nachlaß-Nr.: M. T. 6

Oben und rechts rötlich verbrannt.

300.f
54 x 52 mm
Nachlaß-Nr.: M. T. 7

300.g
50 x 50 mm
Nachlaß-Nr.: M. T. 8

An den Rändern verbrannt.

300.h
45 x 43 mm

Nachlaß-Nr.: M. T. 9

*Rechtes unteres Viertel rötlich verfärbt; an den Beinen
Fehlbrand.*

300.i
47 x 48 mm
Nachlaß-Nr.: M. T. 10

300.j
52 x 51 mm
Nachlaß-Nr.: M. T. 11

300.k
59 x 45 mm
ohne Nachlaß-Nr.

300.l
52 x 53 mm
ohne Nachlaß-Nr.

An den Rändern verbrannt.

300.m
48 x 47 mm
ohne Nachlaß-Nr.

300.n
41 x 41 mm
bez. u. r.: Monogr. ES; ohne Nachlaß-Nr.

Kein erhöhter Rand.

300.o
51 x 48 mm
bez. u. r.: Monogr. ES; ohne Nachlaß-Nr.

Die in zartem Flachrelief gehaltenen Medaillons
wiederholen die in dem 1922 entstandenen Relief
Zwei Frauen (Kat.-Nr. 84) gezeigte Darstellung.
Deshalb sind sie vermutlich auch um 1922
entstanden. Da es sich hier um Hohlprägungen
eines Terrakotta- oder Gipschnittes handelt,
erscheint die Wiedergabe jeweils in
Seitenverkehrung (vgl. Text zu Kat.-Nr. 299).

301
Mann mit Spaten, um 1923?

Abb. 291

Terrakotta, Hohlprägung, vier Exemplare

301.a
36 x 36 mm

301.b
34 x 30 mm

301.c
34 x 34 mm

301.d
32 x 32 mm

Stark stilisierte Wiedergabe eines stehenden Arbeiters, das linke Bein auf seinen Spaten gestützt. Wohl ein Entwurf für die Vorderseite der Ruhr-Medaille (Kat.-Nr. 302).

302
Drei Arbeiter, um 1923?

Abb. 292

Entwurf zu einer Plakette
zwei Fassungen

302.1
Drei Arbeiter, um 1923?
ungebrannter Ton, 32 x 38 mm

Zerbrochen, drei Bruchstücke erhalten.

302.2
Drei Arbeiter, um 1923?
Gips, zwei Exemplare

302.2.a
33 x 38 mm

302.2.b
33 x 38 mm

Senkrechter Bruch in der Mitte; kleine Ausbrüche an der Ecke u. l. und o. am r. Rand.

Die querrrechteckige Plakette zeigt drei stilisierte, breitbeinig nebeneinanderstehende Arbeiter von vorn, die Hände auf ihre Werkzeuge gestützt. Die mittlere Figur mit dem Spaten entwickelt das in Kat.-Nr. 303 gezeigte Bild weiter, während der

rechte einen Hammer präsentierende Mann den auf der Vorderseite der Ruhr-Medaille (Kat.-Nr. 304) dargestellten Arbeiter vorbereitet. Daher könnte es sich bei diesem Werk um einen Entwurf für diese Medaille handeln.

303
Adler, um 1923?

Abb. 295

Terrakotta, Hohlprägung, drei Exemplare
bez. rücks.: Aufkleber mit Nachlaß-Nr. und 2 Nachlaßstempeln

Mit unregelmäßigem, rissigem und teils gewölbtem Rand.

303.a
52 x 56 mm
Nachlaß-Nr.: M. T. 19

303.b
47 x 51 mm
Nachlaß-Nr.: M. T. 20

An der rechten Seite rötlich verbrannt.

303.c
44 x 46 mm
Nachlaß-Nr.: M. T. 21

Unten links rötlich verbrannt.

Dargestellt ist der Reichsadler. Vielleicht handelt es sich um einen Entwurf für die Rückseite der Ruhr-Medaille (Kat.-Nr. 302).

304
Ruhr-Medaille, 1923/24

Abb. 296, 297

Bronze?
Vs.: Stehender Arbeiter vor Industrielandschaft
bez. u. Mitte: Monogr. ES
Rs.: Adler vor Sonne
bez. u. Mitte: VERFASSUNGSTAG / 1923

Lit.: Deutsche Kunst und Dekoration 1923/24, Abb. S. 345;
Thieme - Becker 1935, S. 584 (1924)

Vor einer das Ruhrgebiet meinenden Industrielandschaft steht monumental ein Arbeiter, auf einen

Hammer gestützt. Die breitbeinig auf einer Plattform stehende Gestalt wendet ihren Kopf nach links und scheint in die Ferne zu blicken. Die Darstellung erinnert in ihrer Monumentalität an Gemälde von Jean-François Millet.

Die Rückseite zeigt den Reichsadler in Seitenansicht vor einer strahlenden Sonne, darunter die Inschrift "Verfassungstag 1923".

305
Mutter mit zwei Kindern, 1924

zwei Fassungen

305.1
Mutter mit zwei Kindern, 1924
Terrakotta, Hohlprägung, 41 x 41 mm
Großflächig dunkel verbrannt.

Entwurf für Kat.-Nr. 309, siehe dortigen Text.

305.2
Mutter mit zwei Kindern, 1924
Wachs auf Papier, 50 x 45 mm

Wohl Entwurf für die Vorderseite von Kat.-Nr. 309, siehe dortigen Text.

306
Sitzendes Liebespaar, um 1924

Terrakotta, Hohlprägung, fünf Exemplare

306.a
40 x 34 mm
bez. rücks. Mitte: Monogr. ES; Aufkleber mit Nachlaß-Nr.: M. T. 62 und 1 Nachlaßstempel

306.b
37 x 45 mm

306.c
37 x 32 mm

306.d
35 x 33 mm

Abb. 298

306.e
34 x 34 mm

Die Form ähnelt einem sphärischen Dreieck.

Sitzendes Liebespaar, vielleicht Entwurf für die Rückseite von Kat.-Nr. 309, siehe dortigen Text.

307
Sitzendes Liebespaar nach rechts, um 1924

Terrakotta, Hohlprägung, zwei Fassungen

307.1.a-d
Sitzendes Liebespaar nach rechts, um 1924
vier Exemplare
ohne Nachlaß-Nr.

307.2
Sitzendes Liebespaar nach rechts, um 1924
zwei Exemplare

307.2.a
44 x 43 mm

Gelblicher Scherben. Rand erhoben und oben rechts abgebrochen. rechts und unten dunklen verfärbt.

307.2.b
27 x 27 mm
bez. rücks.: Nachlaßstempel
Weißer Steingutscherben.

Wohl Entwurf zu Kat.-Nr. 309, siehe dortigen Text.

308
Sitzendes Liebespaar nach links, um 1924

Hohlprägung, zwei Fassungen
bez. r. in vertikaler Richtung: ILONA

308.1
Sitzendes Liebespaar nach links, um 1924
ungebrannter grauer Ton, 43 x 39 mm
Ausbrüche links und rechts.

Abb. 300

Abb. 301

308.2

Sitzendes Liebespaar nach links, um 1924

Terrakotta, drei Exemplare

Weißer Steinguldscherben.

308.2.a

41 x 39 mm

308.2.b

36 x 34 mm

308.2.c

45 x 43 mm

Modell für die Rückseite von Kat.-Nr. 309, siehe dortigen Text.

309

Ilona, 1924

zwei Exemplare

bez. u. l.: Monogr. ES, u.: Monogr. ES; rücks. r.:
ILONA

309.a

Silber, gegossen, vergoldet,

Durchmesser 39 mm

Hamburg, Kunsthalle, Inv.-Nr. 1956/34, Geschenk
des Künstlers

Ausst.: Stuttgart, Karlsruhe 1956, Kat.-Nr. 34 mit Abb.;
München 1956, Kat.-Nr. 45 mit Abb.; Düsseldorf 1957, Kat.-
Nr. 44 mit Abb.

Lit.: Sello 1956, S. 166, Abb. S. 90 (Vs.); Jahrbuch Hamburg
1961, Abb. S. 217 (Ra.); Salaschek-Ladendorf 1979, Kat.-Nr.
1582

309.b

Silber, gegossen, feuervergoldet, Durchmesser 30
mm

München, Privatbesitz

Ausst.: Köln 1967, Kat.-Nr. 15

309.c

Silber, gegossen, feuervergoldet, Durchmesser 38
mm

Gießer: H. Schmäke, Düsseldorf, Guß 1977

Neu-Ulm, Edwin-Scharff-Museum, Dauerleihgabe
der Erbgemeinschaft Scharff

Ausst.: Neu-Ulm u. a. 1987/88, Kat.-Nr. 73, Abb. 87

Lit.: Kat.-Slg. Neu-Ulm 1979, Kat.-Nr. 37 mit Abb.

Die Vorderseite zeigt eine junge Mutter (die Frau
des Künstlers) sitzend nach rechts mit zwei
Kindern auf ihrem Schoß. Auf der Rückseite
erkennt man ein Liebespaar, das vermutlich den
Künstler und seine Frau meint, rechts in vertikaler
Schrift der Name seiner Frau in ungarischer Form:
Ilona.

310

Reiter, um 1924

Abb. 302, 332

Terrakotta, Hohlprägung, zwei Exemplare
bez. r.: Monogr. ES; ohne Nachlaß-Nr.

*Gelblicher Steinguldscherben: unregelmäßiger, rissiger und
leils erhabener Rand.*

310.a

42 x 43 mm

310.b

47 x 54 mm

Reiter auf trabendem Pferd nach rechts in zartem
Flachrelief. Die Haltung des Reiters mit dem nach
hinten geführten rechten Arm nimmt bereits - in
Seitenverkehrung - die Haltung des vollplastisch
ausgeführten Reiters aus dem Jahre 1949 (Kat.-Nr.
249) vorweg.

311

Reiter, um 1924

Abb. 303

drei Fassungen

311.1

Reiter, um 1924

Terrakotta, Hohlprägung, zwei Exemplare
bez. r.: Monogr. ES

311.1.a

35 x 42 mm

Nachlaß-Nr.: M. T. 60

bez. rücks.: Aufkleber mit Nachlaß-Nr. und 2 Nachlaßstempeln

Mit unregelmäßigem, rissigem und teils gewölbtem Rand.

311.1.b

40 x 40 mm

ohne Nachlaß-Nr.

Weißer Steingutscherben; unregelmäßiger und rissiger Rand.

311.2

Reiter, um 1924

ungebrannter Ton, Hohlprägung, 31 x 33 mm

311.3

Reiter, 1924

zwei Exemplare

bez. rücks. im Rechteck; Monogr. ES

311.3.a

Silber, vergoldet, Durchmesser 30 mm

Hamburg, Kunsthalle, Inv.-Nr. 1956/36, Geschenk des Künstlers

Ausst.: Stuttgart, Karlsruhe 1956, Kat.-Nr. 36 mit Abb.; München 1956, Kat.-Nr. 47 mit Abb.; Düsseldorf 1957, Kat.-Nr. 46 mit Abb.

Lit.: Sello 1956, S. 166, Abb. S. 90; Jahrbuch Homburg 1961, S. 216 mit Abb.; Saleschek-Ladendorf 1979, Kat.-Nr. 1583

311.3.b

Silber, feuervergoldet, Durchmesser 31 mm

Gießer: H. Schmäke, Düsseldorf, Guß 1977

Neu-Ulm, Edwin-Scharff-Museum, Dauerleihgabe der Erbgemeinschaft Scharff

Ausst.: Neu-Ulm u. a. 1987/88, Kat.-Nr. 74, Abb. 87

Lit.: Kat.-Slg. Neu-Ulm 1979, Kat.-Nr. 38 mit Abb.

Die Vorderseite zeigt einen männlichen Akt auf trabendem Pferd nach rechts. Dabei ist die Darstellung plastischer ausgeführt als Kat.-Nr. 310.

312

Olympia-Medaille, 1928

einseitiger Bronzeuß, Durchmesser 102 mm

Gießerstempel u. Mitte: H. NOACK BERLIN FRIEDENAU

Abb. 314

Rs.: nachträglich bez. mit Bleistift: 33; o. Mitte von P. Scharff: Nachlaß-Inventar-Nr.: (365)

Ausst.: Amsterdam 1928, Abb. S. 43; Stuttgart, Karlsruhe 1956, Kat.-Nr. 33; München 1956, Kat.-Nr. 44; Düsseldorf 1957, Kat.-Nr. 43

Das vorliegende Exemplar ist einseitig als Plakette ausgeführt. Gezeigt ist ein Bogenschütze, dessen rechter, angewinkelter Unterschenkel auf einen quaderförmigen Sockel gestützt ist. Der von vorn gegebene Sportler ist im Augenblick höchster Anspannung gezeigt, in dem Moment, in dem er die - imaginäre - Sehne mit der rechten Hand weit zum Schuß spannt. Die Figur wird von einer diagonal von Mitte links nach unten rechts verlaufenden, gestuften Mauer hinterfangen, die rechts den Blick auf einen Tempel freiläßt und zusammen mit dem Sockel das detailreiche Muskelspiel der Aktfigur kontrastiert. Die antike Architektur sowie der an - ebenfalls antike - griechische Athleten erinnernde männliche Akt lassen die Darstellung, passend zum Anlaß, als olympische Szene erscheinen, denn die Medaille wurde für die Olympiade in Amsterdam, 1928, in Auftrag gegeben.

313

Abb. 318

Entwurf für das Signet des Deutschen Künstlerbundes, um 1929

Relief, Gips, Durchmesser 51 mm, Tiefe 50 mm

bez. r.: D / K / B; an der Unterseite Aufkleber mit Nachlaß-Nr.: M. G. 5

Ecken abgestoßen; Ausbruch über dem D.

Drei Männer im Boot. Entwurf für Kat.-Nr. 314, siehe dortigen Text.

314

Abb. 319

Signet für den Deutschen Künstlerbund, 1929

Gips, Durchmesser 3,4 cm

Die Darstellung der drei Männer in einem Boot symbolisiert wohl den Zusammenschluß der drei im *Deutschen Künstlerbund* vertretenen Künste: Malerei, Bildhauerei und Graphik. Die Figuren sind nach

links gestaffelt, wobei die beiden vorderen Figuren stehend, die dritte sitzend gegeben sind. Das Werk knüpft an die um 1919/20 in Torsoform modellierte Gruppe *Drei Männer im Boot* (Kat.-Nr. 50) an und entwickelt sie weiter.

Der erhaltene Entwurf (Kat.-Nr. 313) zeigt eine leichte, eher skizzenhafte Modellierung, während die Körperformen in dieser Fassung mehr Volumen erhalten haben.

Eine ebenfalls von Scharff entworfene, modernisierte Fassung des Signets, die wohl 1950/1, anlässlich der Neugründung des Bundes Ende 1950 entstand (Kat.-Ausst. Berlin 1951, o. S.), wird noch heute vom *Deutschen Künstlerbund* als Logo verwendet. Vielleicht in Zusammenhang mit dieser Arbeit modellierte Scharff den ersten plastischen Entwurf für die *Männer im Boot* (Kat.-Nr. 256), dessen Darstellung mit der des Künstlerbund-Signets auffallend übereinstimmt.

315 **Abb. 315, 316**
Ludwig-Hoffmann-Medaille, 1930

drei Exemplare
Bronze, Durchmesser 102 mm

315.a, b
einseitiger Guß
Vs: Sitzender männlicher Akt
bez. u. r.: Monogr. ES
Gießerstempel u. am Rand: H. NOACK BERLIN
FRIEDENAU

Ausst.: Neu-Ulm u. a. 1987/88, Kat.-Nr. 71, Abb. 145

315.c
zweiseitiger Guß
Rs.: bez. LUDWIG HOFFMANN / AKADEMIE DES
BAUWESENS / BERLIN / 1930; o. Mitte mit Bleistift:
32
Nachlaß-Inventar-Nr. 637A

Patina leicht hellgrün oxydiert.

Ausst.: Stuttgart, Karlsruhe 1956, Kat.-Nr. 32; München 1956, Kat.-Nr. 43; Düsseldorf 1957, Kat.-Nr. 42; Neu-Ulm u. a. 1987/88, Kat.-Nr. 71, Abb. 145

Während die Rückseite lediglich den oben genannten Schriftzug führt, zeigt die Vorderseite die Dar-

stellung einer auf einem mit einem Tuch drapierten Mauervorsprung sitzenden männlichen Aktfigur nach links. Dabei wirkt seine Haltung – mit dem ausgestreckten linken, dem angewinkelten rechten Bein und den seitlich aufgestützten Armen – entspannt.

Die Gestalt wird von stilisierten, horizontal gegliederten Wänden hinterfangen und von rechts gerahmt. Auf diese Weise entstand eine klassische, ruhige und großzügige Komposition.

316 **Abb. 304**
Liegender Frauenakt, 1930

zwei Fassungen

316.1
Liegender Frauenakt, 1930
Terrakotta, Hohlprägung
vier Exemplare

316.1.a
40 x 42 mm

316.1.b
32 x 49 mm

316.1.c
27 x 37 mm

316.1.d
22 x 42 mm

316.2
Liegender Akt, 1930
Silber, vergoldet, oval

316.2.a
27 x 34 mm
bez. rücks. in vertieftem Hochrechteck: Monogr. ES
(gestempelt)
Hamburger Kunsthalle, Inv.-Nr. 1956/35, Herkunft:
E. Scharff

Ausst.: Hamburg 1956, Kat.-Nr. 66; Stuttgart, Karlsruhe 1956, Kat.-Nr. 35 (liegender Frauenakt); München 1956, Kat.-Nr. 46 (liegender Frauenakt); Düsseldorf 1957, Kat.-Nr. 45 (liegender Frauenakt) mit Abb.

Lit.: Sello 1956, S. 166, Abb. S. 90; Jahrb. Hamburger Kunstsammlungen 1961, S. 216, Abb. (Vs.); Salaschek-Ladendorf 1979, Kat.-Nr. 1581 (dat. 1930)

316.2.b

Silber, feuervergoldet, 25 x 34 mm

Gießer: H. Schmäke, Düsseldorf, Guß 1977

Neu-Ulm, Edwin-Scharff-Museum, Dauerleihgabe der Erben-gemeinschaft Scharff

Ausst.: Neu-Ulm u. a. 1987/88, Kat.-Nr. 76, Abb. 87

Lit.: Kat.-Slg. Neu-Ulm 1979, Kat.-Nr. 40 mit Abb.

Dargestellt ist ein auf einem Tuch liegender weiblicher Akt nach rechts. Die Arme sind in leichtem Schwung am Rumpf hinabgeführt, das rechte Bein ruht mit der Kniekehle auf dem angewinkelten linken Bein, wobei das geschwungene Tuch mit dem linken Unterschenkel korrespondiert. Nach dem Zweiten Weltkrieg griff Scharff auf dieses Motiv zurück, als er die Medaillons (Kat.-Nr. 328, 329) schuf.

317 Stehende, um 1947?

Abb. 305

Terrakotta, Hohlprägung, 48 x 34 mm

Siehe Text zu Kat.-Nr. 319.

318 Stehende, um 1947?

Abb. 306

Terrakotta, Hohlprägung, 56 x 44 mm
bez. u. r.: Monogr. ES

Weißer Steingutscherben; unregelmäßiger, rissiger und teils gewölbter Rand.

Siehe Text zu Kat.-Nr. 319.

319 Stehende, um 1947?

Abb. 307

Terrakotta, Hohlprägung, vier Exemplare

319.a
47 x 42 mm

319.b
52 x 43 mm

319.c
44 x 37 mm
bez. u. r.: Monogr. ES

319.d Stehende, um 1947?

Terrakotta, Hohlprägung, 43 x 31 mm
bez. rücks.: Nachlaß-Nr.: M. T. 22 mit 2 Nachlaß-stempeln

Weißer Steingutscherben; unregelmäßiger und rissiger Rand; Ausbruch o. l.

Bei den unter den Kat.-Nr. 317-319 aufgeführten Darstellungen handelt es sich um Variationen eines Themas, die sich lediglich in Details unterscheiden. Gezeigt ist jeweils ein stehender weiblicher Akt, den linken Unterschenkel auf einen mit einem Tuch drapierten Stuhl gestützt und den linken Arm, im Gegensatz zu dem am Rumpf hinabgeführten rechten, über den Kopf gehoben. Kat.-Nr. 317 ist ein zartes Flachrelief, in dem die Körperformen schlank, die Drapierung lediglich angedeutet ist. In Kat.-Nr. 318 und 319 erscheinen die Volumina fülliger. Dabei wirkt Kat.-Nr. 318 eher steif, auch sind dort die Formen von den Knien abwärts verunklärt. Auffällig ist die linke und untere Rahmung, auf die der Künstler in den anderen Fassungen verzichtet hat. Kat.-Nr. 319 scheint die reifste Ausgestaltung der drei Fassungen zu sein.

Für eine Datierung in die Zeit um 1947 spricht die motivische Nähe zu einer in jenem Jahr entstandenen Zeichnung (Abb. in Sello 1956, S. 137), die eine in ähnlicher Haltung stehende weibliche Aktfigur wiedergibt. Im Unterschied zu den Medaillons ist dort der linke Unterschenkel vor das linke Knie geführt und die Haltung von Oberkörper und Armen ist gegengleich. Doch erscheinen hier die Proportionen stärker akzentuiert und die Formen eher rhythmisiert, was für eine frühere Datierung der in den Proportionen klassischer gehaltenen Medaillons spräche.

320

Gipsplatte mit zwei eingeschnittenen Figuren, um 1949

19,7 x 27,4 x 3 cm

Kratzer. Ausbruch am oberen Rand; rücks. o. r. Ecke abgebrochen.

Zu erkennen sind zwei weibliche Aktfiguren: eine stehende nach links in unregelmäßig gerundeter Rahmung und eine mit angewinkelten Beinen und seitlich hinabgestreckten Armen auf imaginärem Boden sitzende. Weitere wohl nicht gelungene Darstellungen sind durch Schabung von Scharff zerstört worden. Von beiden Schnitten sind keine Ausdrücke im Nachlaß Scharff erhalten.

321

Abb. 328

Platte mit sechs eingeschnittenen Figuren, um 1949

Weißer Terrakotta, 230 x 212 x 21 mm bez. neben der 2. und 6. Darstellung (hier seitenverkehrt): Monogr. ES; rücks. u. r.: Aufkleber mit Nachlaß-Nr.: M. G. 1; 2 Nachlaßstempel

Unregelmäßige, geschnittene Ränder; oben, links und unten rechts kreisförmige Quetschalten im Material; rechteckiger Bereich für die Darstellungen durch Ritzung markiert.

Eine Darstellung, oben links, wurde ungültig gekratzt. Die anderen Bilder zeigen: *Sitzendes Liebespaar, gerahmt* (siehe Kat.-Nr. 323), *Tanzendes Paar* (siehe Kat.-Nr. 324), *Liegende mit aufgestütztem Arm* (siehe Kat.-Nr. 325), *Stehende, sich frisierend* (siehe Kat.-Nr. 326) und *Sitzende mit aufgestütztem Arm* (siehe Kat.-Nr. 327). Die Schnitte bilden die Negativformen für die gleichnamigen, in Klammern aufgeführten Medaillons.

Obgleich die Kategorie der Nachlaß-Nr.: M. G. (= Medaillon, Gips) nahelegt, daß es sich bei dem Material um Gips handelt, verweisen die Falten und die Oberflächenstruktur auf Ton, bzw. Terrakotta.

Scharff hat wohl einen feinen, weißen Keramik-scherben verwendet.

322

Abb. 308

Sitzendes Liebespaar, um 1949

weibliche Terrakotta, Hohlprägung, drei Exemplare bez. rücks.: Aufkleber mit Nachlaß-Nr. und 2 Nachlaßstempeln

Mit unregelmäßigem, rissigem und teils gewölbtem Rand.

322.a

41 x 37 mm

Nachlaß-Nr.: M. T. 25

322.b

41 x 38 mm

Nachlaß-Nr.: M.T. 28

Oben links Fleck in blau.

322.c

40 x 37 mm

Nachlaß-Nr.: M. T. 32

Erster Zustand von Kat.-Nr. 323, siehe dortigen Text.

323

Abb. 309

Sitzendes Liebespaar, gerahmt, um 1949

Terrakotta, Hohlprägung, acht Exemplare bez. o. r.: Monogr. ES in Seitenverkehrung; mit 2 Nachlaßstempel

Mit unregelmäßigem, rissigem und teils gewölbtem Rand.

323.a

51 x 45 mm

Nachlaß-Nr.: 23

323.b

47 x 43 mm

Nachlaß-Nr.: 24

323.c

47 x 47 mm

Nachlaß-Nr.: 26

323.d

48 x 42 mm

Nachlaß-Nr.: 27; ohne Monogr.

323.e

42 x 40 mm

Nachlaß-Nr.: 29

323.f

45 x 45 mm

Nachlaß-Nr.: 30

323.g

47 x 42 mm

Nachlaß-Nr.: 31

323.h

43 x 41 mm

Nachlaß-Nr.: 33

Die Medaillons sind jeweils durch Hohlprägung des unter Kat.-Nr. 321 aufgeführten Negativschnittes entstanden.

Gezeigt ist ein sich liebendes Paar, wobei der Mann rechts in sitzender, die Frau links in kniender Pose dargestellt ist. Die Körperformen sind in klar konturierte, gerundete und rhythmisch angeordnete Volumina gegliedert. Die Gruppe wird von einer erhabenen - im Negativschnitt durch Ritzung hergestellten - unregelmäßig gerundeten Rahmung umfassen. Das ornamentale Monogramm erscheint wie in die Komposition miteinbezogen.

Der erste, vor der Rahmung und Signierung entstandene Zustand ist durch die Medaillons (Kat.-Nr. 322.a-c) dokumentiert, wobei das Liebespaar selbst mit dieser Fassung übereinstimmt; lediglich die Rahmung fehlt.

324

Tanzendes Paar, um 1949

zwei Fassungen

324.1

Tanzendes Paar, um 1949

Terrakotta, Hohlprägung, vier Exemplare bez. rücks.: Aufkleber mit Nachlaß-Nr. und 2 Nachlaßstempeln

Mit unregelmäßigem, rissigem und teils gewölbtem Rand.

324.1.a

42 x 35 mm

Nachlaß-Nr.: M. T. 34

324.1.b

43 x 40 mm

Nachlaß-Nr.: M. T. 35

324.1.c

46 x 40 mm

Nachlaß-Nr.: M. T. 36

Ausst.: Neu-Ulm u. a. 1987/88, Kat.-Nr. 80 (Liebespaar, um 1924), Abb. 87

324.1.d

44 x 38 mm

Nachlaß-Nr.: M. T. 37

324.2

Tanzendes Paar, um 1949

Gips, 43 x 35 mm

Ausst.: Stuttgart, Karlsruhe 1956, Kat.-Nr. 39, nach dortiger Angabe; Eigentum der Familie Scharff; München 1956, Kat.-Nr. 50; Düsseldorf 1957, Kat.-Nr. 49

Die Medaillons in Terrakotta sind jeweils durch Hohlprägung des unter Kat.-Nr. 321 aufgeführten Negativschnittes entstanden.

Dargestellt ist ein sich in einem modernen Tanz (etwa Rock 'n' Roll) bewegendes Paar; der Mann in Rückansicht vorn rechts, seine Partnerin in Vorderansicht links dahinter. Das Thema "Tanz" wurde von Scharff immer wieder in Zeichnungen festgehalten, wobei jedoch die Darstellungen einzelner tanzender Frauen überwiegen (etwa die beiden *Zeichnungen*, 1944, Abb. in Sello 1956, S. 147, 157 und *Zeichnung*, 1951, Abb. ebd., S. 158). Doch zeigt eine im Jahre 1949 entstandene Zeichnung (Abb. ebd., S. 155) eine diesen Medaillons ähnelnde Darstellung eines tanzenden Paares, was auch als Hinweis auf die Entstehungszeit der Medaillons gelten kann.

Abb. 310

325 **Abb. 311**
Liegende mit aufgestütztem Arm, um 1949

Terrakotta, Hohlprägung, neun Exemplare
bez. rücks.: Aufkleber mit Nachlaß-Nr. und 2
Nachlaßstempel

Mit unregelmäßigem, rissigem und teils gewölbtem Rand.

325.a
36 x 36 mm
Nachlaß-Nr.: 38

325.b
33 x 38 mm
Nachlaß-Nr.: 39

325.c
40 x 35 mm
Nachlaß-Nr.: 40

325.d
36 x 41 mm
Nachlaß-Nr.: 41

325.e
38 x 39 mm
Nachlaß-Nr.: 42

325.f
41 x 43 mm
Nachlaß-Nr.: 43

325.g
37 x 38 mm
Nachlaß-Nr.: 44

Ausst.: Neu-Ulm u. a. 1987/88. Kat.-Nr. 79, Abb. 87

325.h
39 x 39 mm
Nachlaß-Nr.: 45

325.i
39 x 36 mm
Nachlaß-Nr.: 46

Dargestellt ist ein auf der rechten Körperseite liegender weiblicher Akt, die Beine angewinkelt, den

Kopf in die rechte Hand gestützt. Unterhalb des rechten Ellenbogens scheint ein dünnes Tuch herabzuschwingen. Die Körperformen weisen die gleiche Formulierung auf wie Kat.-Nr. 322, 323 und 326.

326 **Abb. 312**
Stehende, sich frisierend, um 1949

weiße Terrakotta, Hohlprägung, neun Exemplare,
mit 2 Nachlaßstempeln

Mit unregelmäßigem, rissigem und teils gewölbtem Rand.

326.a
50 x 31 mm
Nachlaß-Nr.: M. T. 51
bez. mit 1 Nachlaßstempel

326.b
47 x 30 mm
Nachlaß-Nr.: M. T. 52

326.c
44 x 32 mm
Nachlaß-Nr.: M. T. 53

326.d
41 x 29 mm
Nachlaß-Nr.: M. T. 54

326.e
45 x 31 mm
Nachlaß-Nr.: M. T. 55

Unten Mitte Fleck in blau.

326.f
42 x 31 mm
Nachlaß-Nr.: M. T. 56

326.g
46 x 30 mm
Nachlaß-Nr.: M. T. 57

326.h
45 x 29 mm
Nachlaß-Nr.: M. T. 58

326.i
42 x 31 mm

Nachlaß-Nr.: M. T. 59

Mitte rechts Fleck in blau.

Die Medaillons sind jeweils durch Hohlprägung des unter Kat.-Nr. 321 aufgeführten Negativschnittes entstanden.

Gezeigt ist ein stehender weiblicher Akt, dessen linkes Bein vor das rechte - das Standbein - gewinkelt ist. Die Unterschenkel werden von einer transparent wirkenden Drapierung umhüllt. Die Gestalt scheint ihr langes Haar zu frisieren. Die Körperformen weisen die gleiche Formulierung auf wie Kat.-Nr. 322, 323 und 325.

327 Abb. 313
Sitzende mit aufgestütztem Arm, um 1949

Terrakotta, Hohlprägung, fünf Exemplare
bez. o. l.: Monogr. ES; rücks. Aufkleber mit
Nachlaß-Nr. und 2 Nachlaßstempeln

Mit unregelmäßigem, rissigem und teils gewölbtem Rand.

327.a
36 x 46 mm
Nachlaß-Nr.: M. T. 47

327.b
36 x 43 mm
bez. rücks. mit Bleistift: 37 [siehe Ausst.]
Nachlaß-Nr.: M. T. 48

Ausst.: Stuttgart, Karlsruhe 1956, Kat.-Nr. 37 (Gips);
München 1956, Kat.-Nr. 48 (Gips); Düsseldorf 1957, Kat.-Nr.
47

327.c
35 x 42 mm
Nachlaß-Nr.: M. T. 49

327.d
39 x 45 mm
Nachlaß-Nr.: M. T. 50

327.e
35 x 42 mm
Nachlaß-Nr.: M. T. 65
bez. mit 1 Nachlaßstempel

Die Medaillons sind jeweils durch Hohlprägung des unter Kat.-Nr. 321 aufgeführten Negativschnittes entstanden.

Der nach links gewandte weibliche Akt sitzt mit angewinkelt aufgestellten Beinen und zurückgelehntem, auf die gestreckten Arme gestützten Oberkörper auf einer imaginären Fläche. Die Körperformen sind schlanker gehalten als die unter Kat.-Nr. 322, 323, 325 und 326 aufgeführten Reliefs. Das arabeske Monogramm fügt sich harmonisch in die Komposition der Medaillons ein.

328 Abb. 320
Liegender Akt, um 1949 (?)

Terrakotta, Hohlprägung, zwei Exemplare

328.a
35 x 45 mm

328.b
30 x 45 mm

Die unregelmäßig ovalen Medaillons zeigen jeweils einen auf dem Rücken liegenden weiblichen Akt nach rechts. Der Kopf ist angehoben und geradeaus gerichtet, wobei sich die Figur mit den Ellenbogen abzustützen scheint. Im Gegensatz zu dem gestreckten linken Bein ist das rechte so angewinkelt und aufgestellt, daß der Unterschenkel senkrecht hinabgeführt ist und so ein Gegengewicht zu der ansonsten horizontalen Ausrichtung der Figur bildet.

Es scheint sich um den ersten Zustand von Kat.-Nr. 329 zu handeln.

329 Abb. 321
Liegender Akt, um 1949 (?)

Terrakotta, Hohlprägung, 3 Exemplare

329.a
38 x 43 mm

329.b
32 x 42 mm

329.c
32 x 37 mm

Bei dieser Darstellung scheint es sich um einen zweiten Zustand von Kat.-Nr. 328 zu handeln, denn sie unterscheidet sich von jener lediglich durch eine Drapierung, die den linken Unterschenkel überdeckt und den Bereich zwischen ihm und dem rechten Bein ausfüllt. Auf diese Weise erhält das Relief ein geschlosseneres Volumen, verliert aber in Bezug auf die Komposition an Prägnanz.

330 Abb. 329
Platte mit sechs eingeschnittenen
Darstellungen, um 1949

Gipsschnitt, Kleinformat

Die Platte zeigt je zwei Darstellungen in drei Reihen untereinander: *Springendes Pferd* (siehe Kat.-Nr. 336), *Stehendes Pferd* (siehe Kat.-Nr. 334), *Liegende, gerahmt* (siehe Kat.-Nr. 332), *Stehendes Pferd* (siehe Kat.-Nr. 335), *Sitzende* (siehe Kat.-Nr. 333) und *Zwei springende Pferde* (siehe Kat.-Nr. 337). Die Schnitte bilden die Negativformen für die gleichnamigen, in Klammern aufgeführten Medaillons.

331 Abb. 322
Liegende, ohne Rahmung, um 1949

Terrakotta, Hohlprägung, drei Exemplare

331.a
32 x 49 mm

331.b
42 x 47 mm

331.c
41 x 50 mm

Erster Zustand von Kat.-Nr. 332, siehe dortiger Text.

332 Abb. 323
Liegende, gerahmt, um 1949

Terrakotta, Hohlprägung, drei Exemplare

332.a
49 x 56 mm
Nachlaß-Nr.: M. T. 64 mit Nachlaßstempel

332.b
46 x 57 mm

332.c
39 x 51 mm

Wiedergegeben ist dasselbe Motiv wie in Kat.-Nr. 329: Ein liegender weiblicher Akt nach rechts, dessen linkes Bein von einer Drapierung umspielt wird. Sogar die Haltung stimmt mit Kat.-Nr. 329 überein. Im Unterschied zu jener erscheinen bei dieser jedoch die Körperformen fülliger, wodurch die Figur gedrungener wirkt, und das Tuch wird bis unterhalb des Rumpfes nach links geführt. Die Darstellung wird von einer schwungvollen, unregelmäßig ovalen Rahmung knapp umfassen, die durch Ritzung in der Gipsplatte entstanden ist.

Der erste Zustand, der die Figur ohne die Rahmung zeigt, ist in drei Medaillons (Kat.-Nr. 331) erhalten.

333 Abb. 317
Sitzende, um 1949

drei Fassungen

333.1
Sitzende, um 1949
Terrakotta, Hohlprägung, fünf Exemplare
ohne Nachlaß-Nr. oder Nachlaßstempel

333.1.a
39 x 47 mm

333.1.b
32 x 30 mm

333.1.c
31 x 31 mm

333.1.d
31 x 29 mm

333.1.e
28 x 29 mm

Lit.: Sello 1956. S. 166 (Gips). Abb. S. 91

333.2
Sitzende, um 1949
Gips, Durchmesser 35 mm

Ausst.: Stuttgart, Karlsruhe 1956. Kat.-Nr. 40; München
1956. Kat.-Nr. 49; Düsseldorf 1957. Kat.-Nr. 48

333.3
Sitzende, um 1949

Silber, feuervergoldet, 33 x 29 mm
Gießer: H. Schmäke, Düsseldorf, Guß 1977
Neu-Ulm, Edwin-Scharff-Museum, Dauerleihgabe
der Erbgemeinschaft Scharff, seit 1991 Zürich,
Erbgemeinschaft Scharff

Ausst.: Neu-Ulm u. a. 1987/88. Kat.-Nr. 75 (dort fälschlich:
Liegende). Abb. 87

Lit.: Kat.-Slg. Neu-Ulm 1979. Kat.-Nr. 39 mit Abb.

Das Medaillon zeigt einen mit gegrätscht aufgestellten Beinen auf dem Boden sitzenden weiblichen Akt nach links, die Hände zum gesenkten Kopf geführt, den sich zu verhüllen scheinen. Diese Geste legt die Interpretation der Figur als einer Trauernden nahe. Das durch die Beinhaltung entstandene Dreiecksmotiv wiederholt sich nicht nur in der Armhaltung sowie dem Winkel, der durch Rücken und rechten Oberarm gebildet wird, vielmehr basiert die gesamte Komposition auf einer rhythmischen Anordnung von Dreiecken, die Dynamik in die Darstellung bringt, die die Ernsthaftigkeit der Gestik aufzuheben scheint. Die Gestalt wurde in wenigen skizzenhaften Schwüngen in die Platte geschnitten, die dem Flachrelief den Eindruck von Spontaneität und Leichtigkeit verleihen.

334 Abb. 324
Stehendes Pferd, um 1949

Terrakotta, Hohlprägung, drei Exemplare

Weißer Steingutscherben; unregelmäßiger und rissiger Rand.

334.a
34 x 36 mm

334.b
31 x 37 mm

334.c
38 x 38 mm

Dargestellt ist ein stehendes Pferd nach links, dessen Rumpf ein wenig zu dünn und der Hals etwas überlängelt erscheint. Eine zweite, besser proportionierte Fassung ist unter Kat.-Nr. 335 zu finden.

335 Abb. 325
Stehendes Pferd, um 1949

Terrakotta, Hohlprägung, vier Exemplare

Weißer Steingutscherben; unregelmäßiger und rissiger Rand.

Außer Kat.-Nr. 335.a weisen die Medaillons keine Nachlaß-Nr. auf.

335.a
23 x 31 mm
Nachlaß-Nr.: M. T. 66, ohne Nachlaßstempel
Durchgebrochen, nur die unteren zwei Drittel erhalten.

335.b
37 x 37 mm

335.c
33 x 35 mm

335.d
38 x 38 mm

Stehendes Pferd nach links in zartem Flachrelief. Vermutlich handelt es sich um eine zweite Fassung

des Motivs, die entstand, da der Künstler vermutlich nicht vollständig mit der wohl ersten Fassung (Kat.-Nr. 334) zufrieden war.

336
Springendes Pferd, um 1949

Terrakotta, Hohlprägung, vier Exemplare ohne Nachlaß-Nr.

336.a
34 x 42 mm

336.b
34 x 47 mm
Gips?

336.c
32 x 40 mm

336.d
42 x 37 mm

Dargestellt ist ein in ausladendem Sprung gegebenes Pferd nach rechts. Eventuell handelt es sich bei diesem Flachrelief um eine Vorstufe zu dem Medaillon *Springende Pferde* (Kat.-Nr. 337), denn dieses ist die erste und jenes die letzte Darstellung auf der Platte (siehe auch Text zu Kat.-Nr. 338).

337
Zwei Springende Pferde, um 1949

drei Fassungen

337.1
Zwei Springende Pferde, um 1949

Terrakotta, Hohlprägung, vier Exemplare

337.1.a
34 x 47 mm

337.1.b
32 x 40 mm

Abb. 326

337.1.c
42 x 37 mm

337.1.d
43 x 54 mm
bez. rücks. mit Bleistift: 40 [siehe Ausst.]

Ausst.: Stuttgart. Karlsruhe 1956. Kat.-Nr. 40; München 1956. Kat.-Nr. 51; Düsseldorf 1957. Kat.-Nr. 50

Entwurf für Kat.-Nr. 338, siehe dortigen Text.

338
Springende Pferde, um 1949

zwei Fassungen erhalten

338.1
Zwei Springende Pferde, um 1949
Gips

Lit.: Sello 1956. S. 166 (Gips). Abb. S. 91

338.2
Zwei Springende Pferde, um 1949

Silber, feuervergoldet, 37 x 55 mm
Gießer: H. Schmäke, Düsseldorf, Guß 1977
Neu-Ulm, Edwin-Scharff-Museum, Dauerleihgabe der Erbgemeinschaft Scharff

Ausst.: Neu-Ulm u. a. 1987/88. Kat.-Nr. 72. Abb. 87

Lit.: Kat.-Slg. Neu-Ulm 1979. Kat.-Nr. 36 mit Abb.

Abb. 327

Die Medaillons zeigen zwei springende Pferde nach rechts, wobei die Tiere bereits kurz vor dem Aufsetzen auf dem Grund wiedergegeben sind. Es handelt sich also um das gleiche Motiv wie das des kleinformatischen Reliefs (Kat.-Nr. 251) und des großformatigen (Kat.-Nr. 252). Vorbereitet wurde es durch die skizzenhaftere Darstellung (Kat.-Nr. 337), in der die Pferde noch waagrecht angeordnet sind. Zugunsten einer Steigerung der Dynamik wurde die Bewegung in diesen Medaillons in die leicht diagonal verlaufende Abwärtsbewegung wie in den Reliefs umgewandelt.

Die Tatsache, daß es sich bei Kat.-Nr. 337 um eine in den anderen Reliefs verworfene Darstellung handelt, legt den Schluß nahe, daß es sich dabei um einen Entwurf nicht nur für dieses Medaillon,

sondern auch für die oben genannten Reliefs handelt, und daß die Medallions vor den Reliefs entstanden sind. Es handelt sich also bei ihnen nicht um die Wiederholung eines Themas in kleinem, schmuckhaften Format, sondern, wie bei dem Relief Kat.-Nr. 251) um Studien zu dem großen Relief (Kat.-Nr. 252), die einen wichtigen Platz in der Genese dieses Werkes haben. Aus diesem Zusammenhang ergibt sich die Datierung nicht nur dieser Darstellung, sondern die aller in die Gipsplatte (Kat.-Nr. 330) geschnittenen Bilder in die Zeit um 1949.

339

Brosche, weiblicher Akt, 1951

Silber, feuervergoldet
Zürich, Privatbesitz

Ausst.: Köln 1967, Kat.-Nr. 24

340

Abb. 336

Entwürfe zu einer Medaille für die Bayerische Akademie der Schönen Künste, 1953

Gips, Durchmesser 265 mm
bez. eingeritzt (seitenverkehrt): BAYERISCHE / AKADEMIE / DER / KÜNSTE; u. l. Aufkleber mit Nachlaß-Nr.: G. 85 mit Nachlaßstempel

Darstellung unten rechts mit Schellocküberzug.

Negativplatte mit sieben Darstellungen von Rs.

341

Abb. 337

Entwürfe zu einer Medaille für die Bayerische Akademie der Schönen Künste, 1953

Gips, 310 x 228 mm, Durchmesser der Entwürfe 63 mm

bez. eingeritzt (seitenverkehrt): BAYERISCHE / AKADEMIE / DER / KÜNSTE; o. l. Aufkleber mit Nachlaß-Nr.: G. 84 mit Nachlaßstempel

Zwei Darstellungen mit Schellocküberzug.

Negativplatte mit drei Darstellungen der Rs.

342

Abb. 338

Entwürfe zu einer Medaille für die Bayerische Akademie der Schönen Künste, 1953

Gips, 174 x 210 mm, Durchmesser der Entwürfe 63 mm

bez. eingeritzt: BAYERISCHE / AKADEMIE / DER / KÜNSTE; u. r.: Aufkleber mit Nachlaß-Nr.: G. 86 mit Nachlaßstempel

Darstellung von Vs. mit Schellocküberzug.

Negativplatte mit je einer Darstellung beider Seiten

343

Abb. 339

Entwurf für eine Medaille für die Bayerische Akademie der Schönen Künste, 1953

Gips, 166 x 175 x 13 mm, Durchmesser der Entwürfe 63 mm

bez. u. r.: Aufkleber mit Nachlaß-Nr.: G. 87 mit Nachlaßstempel

Negativplatte mit Vs.: Kopf mit Krone aus drei Gestalten

344

Abb. 340 - 344

Modell zu einer Medaille für die Bayerische Akademie der Schönen Künste, 1953

Vs.: Kopf mit Krone aus drei Gestalten

Rs.: bez.: BAYERISCHE / AKADEMIE / DER / KÜNSTE

344.1

Modell zu einer Medaille für die Bayerische Akademie der Schönen Künste, 1953

nur Vs.

344.1.a-h

acht Exemplare

Terrakotta, Hohlprägung, Durchmesser 63 mm

Ausst.: Neu-Ulm u. a. 1987/88, Kat.-Nr. 77.b, Abb. 144

344.2

Medaille für die Bayerische Akademie der Schönen Künste, 1953

acht Exemplare

Gips, Durchmesser 65 mm

344.3

Medaille für die Bayerische Akademie der Schönen Künste, 1953

nur Rs.

344.3.a

Terrakotta, Hohlprägung, Durchmesser 57 mm

344.3.b-d

drei Exemplare

Terrakotta, Hohlprägung, Durchmesser 62 mm

Ausst.: Neu-Ulm u. a. 1987/88, Kat.-Nr. 77.a, Abb. 144

344.3.e-g

drei Exemplare

Gips, Durchmesser 65 mm

Ein Exemplar ist aus Bruchstücken zusammengesetzt.

Lit.: Sello 1956, S. 166, Abb. S. 91

344.4

Medaille für die Bayerische Akademie der Schönen Künste, 1953

nur Vs.

Silber, feuervergoldet, Durchmesser 63 mm

Gießer: H. Schmäke, Düsseldorf, Guß 1977

bez. Rücks.: Monogr. ES

Neu-Ulm, Edwin-Scharff-Museum, Dauerleihgabe der Erbgemeinschaft Scharff

Archivalien: Korrespondenz im Archiv der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, München: Brief des Generalsekretärs der Akademie, Graf Podewils, München, an Edwin Scharff, Hamburg, vom 21.9.1953 (Nr. 371/53); Graf Podewils, München, an Scharff, Hamburg, vom 26.11.1953 (Nr. 465/53); Scharff, Hamburg, an Graf Podewils, München, vom 7.12.1953; Scharff, Hamburg, an Graf Podewils, München, vom 9.12.1953; in Privatbesitz: Schreiben des

Kunstreferenten der Akademie, Herrn Werner Zinkand, an die Verfasserin vom 29.9.1993

Ausst.: Neu-Ulm u. a. 1987/88, Kat.-Nr. 78, Abb. 87

Lit.: Kat.-Slg. Neu-Ulm 1979, Kat.-Nr. 41

Am 21. September 1953 wandte sich der damalige Generalsekretär der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, Graf Podewils, an Edwin Scharff, um ihn zu einem Wettbewerb zur Schaffung einer Medaille, die Förderern der Akademie als Dank und "Ehrengabe" überreicht werden sollte, einzuladen. Denn nachdem ein allgemeiner Wettbewerb gescheitert war, hatte sich die Akademie entschlossen, eine interne Ausschreibung für die Bildhauer unter ihren Mitgliedern zu veranstalten. Die in München ansässigen Künstler: Stadler, Wackerle und Knappe hatten bereits ihre Teilnahme zugesagt, während Bleeker und Henselmann abgelehnt hatten. Nun wurden auch die auswärtigen Mitglieder Edwin Scharff und Gerhard Marcks angeschrieben.

Die Medaille sollte auf der einen Seite den Schriftzug *Bayerische Akademie der Schönen Künste* tragen und auf der anderen eine "symbolische Darstellung, die sich auf alle drei Künste bezieht".

Bis November 1953 sollten die Modelle eingereicht sein. Als Unkostenentschädigung bot die Akademie den teilnehmenden Künstlern DM 100.- an, wobei die auszuführende Fassung extra honoriert werden sollte. Die Jury bestand aus den Mitgliedern der Abteilung 1, Bildende Kunst (nach freundlicher Angabe von Herrn Zinkand), unter Ausschluß der Bildhauer, und den "drei Herren des Direktoriums und seine Stellvertreter". (Die oben aufgeführten Angaben und Zitate stammen, wenn nicht anders angegeben, aus dem Brief Graf Podewils an Scharff vom 21.9.1953.)

Am 25. November vollendete Scharff seinen Entwurf für die Medaille und war um den 7. Dezember dabei, einen "Gipsausguß" herzustellen (Scharff an Graf Podewils, 7.12.1953), den er am 9. Dezember an die Akademie sandte (Scharff an Graf Podewils, 9.12.1953). In diesem Schreiben kommentierte der Künstler seinen Entwurf mit folgenden Worten: "Gedacht habe ich mir dabei: dem Haupt der Fantasie entsteigen die Künste. Die Schriftseite versuchte ich ebenso frei wie die Bildseite aus dem Impuls zu gravieren."

Anhang

Ausstellungsverzeichnis

1. Einzelausstellungen

1911

Edwin Scharff. Malereien, Zeichnungen, Radierungen. Kunsthandlung W. Zimmermann, Nachf. E. Paulat, München. 18. April bis Anfang Mai

1913

Edwin Scharff. Pariser Skulpturen (?), Galerie Caspari, München

1919

Edwin Scharff. Plastiken und Zeichnungen, Galerie Caspari, München

1923

Edwin Scharff. Kronprinzenpalais, Berlin, Eröffnung: 26. April

1929

Edwin Scharff. Kunstverein Ulm

1930

Edwin Scharff. Neue Arbeiten. Plastiken. Aquarelle. Zeichnungen. Galerie Paul Cassirer, Berlin

1947

Edwin Scharff. Kunstverein Hamburg, in den Räumen der Galerie Bock, Hamburg, Eröffnung: 22. November

1949

Edwin Scharff. Farbige Zeichnungen. Galerie Rudolf Hoffmann, Hamburg, November

1950

Edwin Scharff. Galerie "Der Spiegel", Köln. 10. Oktober bis 10. November

1956/57

Edwin Scharff. Gedächtnis-Ausstellung. Kunstverein Hamburg, 16. Mai bis 19. Juni 1956; auch in: Württembergischer Kunstverein Stuttgart, 21. Juli bis 26. August 1956; Städtische Kunsthalle Karlsruhe, 8. September bis 7. Oktober 1956; Kunstverein Ulm, 1956; Städtische Galerie München, 23. Oktober bis 18. November 1956; Kunst- und Kunstgewerbeverein Pforzheim, 13. Januar bis 3. Februar 1957; Kunstmuseum der Stadt Düsseldorf, 4. Mai bis 10. Juni 1957

1962/63

Edwin Scharff. Kestner Gesellschaft Hannover, 27. September bis 4. November 1962; auch in: Städtische Kunsthalle Mannheim, 1. Dezember 1962 bis 6. Januar 1963; Städtisches Karl-Ernst-Osthaus-Museum Hagen, 1963; Kunsthalle zu Kiel, 1963; Städtisches Kunstmuseum Duisburg, 26. Oktober bis 24. November 1963

1964

Edwin Scharff. Kunstmuseum Winterthur, 19. Januar bis 23. Februar

1965

Edwin Scharff. Zeichnungen - Aquarelle - Graphik. Kunstverein Ulm im Rathaus, Ulm, 18. Juli bis 5. September

1977

Edwin Scharff. Plastiken - Zeichnungen - Aquarelle. Kunstverein Augsburg, Holbeinhaus, Augsburg, 20. April bis 30. Mai

1987/88

Edwin Scharff. Retrospektive zum 100. Geburtstag des Künstlers. Skulpturen - Gemälde - Aquarelle - Zeichnungen - Graphik. Edwin-Scharff-Museum, Neu-Ulm, 14. Juni bis 13. September 1987; auch in: Skulpturenmuseum Glaskasten, Marl, 4. Oktober bis 15. November 1987; Städtische Museen Heilbronn, 11. Dezember 1987 bis 28. Februar 1988; Kunsthalle Bremen, 20. März bis 8. Mai 1988; Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Schleswig, Schloß Gottorf, 22. Mai bis 10. Juli 1988

2. Gruppenausstellungen

1908

Frühjahrs-Ausstellung des Vereins bildender Künstler Münchens "Secession", Königliches Kunstausstellungsgebäude, München, 29. Februar bis 20. April; *Internationale Kunstausstellung des Vereins bildender Künstler Münchens "Secession"*, Königliches Kunstausstellungsgebäude, München, 15. Mai bis Ende Oktober

1910

Deutscher Künstlerbund. Städtisches Ausstellungsgebäude auf der Mithildenhöhe, Darmstadt, 12. Mai bis 16. Oktober; *Internationale Kunstausstellung des Vereins bildender Künstler Münchens "Secession"*, Königliches Kunstausstellungsgebäude, München, 18. Mai bis 31. Oktober; *2. Ausstellung der Neuen Künstlervereinigung München.* Moderne Galerie Thannhauser, München, 1. bis 14. September; *1. Jahresausstellung.* Leipzig

1911

Frühjahrs-Ausstellung der Münchener Secession. Königliches Kunstausstellungsgebäude. München. 3. März bis 20. April; *Deutscher Künstlerbund*. Städtisches Kaufhaus. Leipzig. 12. Mai bis 16. Oktober; *Internationale Kunstausstellung der Münchener Secession*. Königliches Kunstausstellungsgebäude. München. 16. Mai bis 31. Oktober

1912

Internationale Kunstausstellung des Sonderbundes westdeutscher Kunstfreunde und Künstler zu Köln. Städtische Ausstellungshalle am Aachener Tor. Köln. 25. Mai bis 30. September; *I. Ausstellung der Künstlervereinigung Sema 1912*. Moderne Galerie Thonnhäuser. München. April 1912 (Wanderausstellung?)

1913

Frühjahrs-Ausstellung der Münchener Secession. Königliches Kunstausstellungsgebäude. München. 13. März bis Ende Mai; *Deutscher Künstlerbund*. Kunsthalle Mannheim. 4. Mai bis 30. September; *Exhibition of Contemporary German Graphic Art*. The Art Institute of Chicago. Chicago; *V. Graphik-Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes Hamburg*. Galerie Commeter. Hamburg; *Münchener Secession. Winter-Ausstellung. Zeichnungen - Graphik - Aquarelle - Pastelle*. Königliches Kunstausstellungsgebäude. München. 2. Dezember 1913 bis 1. Februar 1914

1914

V. Ausstellung. Gemälde von Hans Keller. Kisting. Edwin Scharff. Plastik von Manolo und Leschnitzer. Neue Galerie. Berlin. März bis April; *Neue Münchener Secession. Erste Ausstellung*. München. 30. Mai bis 1. Oktober; *Deutscher Künstlerbund. I. Internationale Graphische Kunst-Ausstellung*. Leipzig

1915

Neue Münchener Secession. München. Erste Frühjahrsausstellung. München. 20. Februar bis Ende März; *Neue Münchener Secession. Sonderausstellung*. München. 19. Juni bis 15. Juli; *Kunst-Ausstellung 1915*. veranstaltet vom Nassauischen Kunstverein. Neues Städtisches Museum. Wiesbaden. 1. Oktober bis 12. Dezember

1916

Neue Münchener Secession. veranstaltet von der Züricher Kunstgesellschaft. Kunsthaus Zürich. 9. Januar bis 6. Februar; *Neue Münchener Secession*. Kunstverein Köln; *Münchener Neue Secession. II. Ausstellung*. München

1917

Münchener Neue Secession. Kunstsalon Ludwig Schames. Frankfurt. März; *Junge Münchener Kunst*. Galerie Caspari. München. April; *Weisgerber Gedächtnis-Ausstellung und die*

Münchener Neue Secession. Nassauischer Kunstverein. Wiesbadener Gesellschaft für bildende Kunst. Wiesbaden. Mai bis Juli; *Münchener Neue Secession. III. Ausstellung*. München. Juni - Sept.; *XII. Sonderausstellung. Neue Münchener Kunst. Gemälde - Graphik*. Kestner-Gesellschaft e. V., Hannover. Anfang Dezember 1917 bis Anfang Januar 1918

1918

Neue religiöse Kunst. Malerei, Graphik, Zeichnung. Kunsthalle Mannheim. Januar bis Februar; *Münchener Neue Secession. Graphische Ausstellung*. Galerie Caspari. München. 1. bis 31. März; Ausstellung in der Galerie Arnold. Dresden. Mai; *Münchener Neue Secession. IV. Ausstellung*. München. Juni bis September; *Neuere Münchener Malerei und Graphik*. Bosler Kunstverein. Kunsthalle. Basel. 13. Oktober bis 3. November; *Graphik-Ausstellung des Frauenbundes*. Hamburg; *Der deutsche Werkbund*. Den Frie Udstillingsbygning. Kopenhagen

1919

Neuere Münchener Malerei und Graphik. Kunsthalle. Bern. 26. Januar bis 22. Februar; *Münchener Neue Secession. V. Ausstellung*. München. Juni bis September; *SA. Ausstellung. V. Gesamtausstellung*. Galerie Hans Goltz. München. September bis Oktober

1920

Aquarell-Ausstellung der Münchener Neuen Secession. Moderne Galerie Thonnhäuser. München. Frühjahr; *Die Meppe - Vereinigung Münchener Graphiker. I. Ausstellung*. Galerie Caspari. München. März; *Deutscher Künstlerbund - 15. Ausstellung*. Kunsthütte im König-Albert-Museum. Chemnitz. Mai bis August; *Große Kunstausstellung im Städtischen Kunstpalast Düsseldorf 1920*. veranstaltet vom Verein zur Veranstaltung von Kunstausstellungen e. V. in Düsseldorf in Verbindung mit der Arbeitsgemeinschaft der bildenden Künstler Düsseldorfs. 15. Mai bis 3. Oktober; *Kunst des Jahres*. Ausstellungshallen auf der Mithildenhöhe. Darmstadt. 31. Mai bis 1. Oktober; *Deutscher Expressionismus*. Städtisches Ausstellungsgebäude Mithildenhöhe. unter künstlerischer Leitung der Darmstädter Sezession. Darmstadt. 10. Juni bis 30. September; *Künstler-Vereinigung Dresden. Sommerausstellung*. Dresden; *Münchener Neue Secession. VI. Ausstellung*. Glaspalast - Westflügel. München. Juni bis September; *Moderne Graphik*. Galerie Caspari. Graphisches Cabinet. München

1921

Deutsche Kunstausstellung. veranstaltet von der Freien Künstlervereinigung Baden. Baden-Baden. 19. März bis 31. Oktober; *Münchener Neue Secession. III. Graphikausstellung*. Glaspalast Westflügel. München; *Münchener Neue Secession. VII. Ausstellung*. Glaspalast. München. Juni bis September; *16. Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes*. Hamburg. 14. August bis 31. Oktober

1922

XIIa Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia. Venedig 1922; *Zehn Jahre neue Kunst in München. Erster Teil: Aquarelle, Zeichnungen, Graphik*. Galerie Hans Goltz. München, November bis Dezember

1923

Zehn Jahre neue Kunst in München. Der Ausstellung zweiter Teil: Gemälde. Galerie Hans Goltz. München, Januar, Februar

1924

Frühjahrs-Ausstellung. Preußische Akademie der Künste zu Berlin, Mai, Juni; *Ausstellung neuer deutscher Kunst*. Stuttgart, Ende Mai bis Ende August; *Münchener Neue Secession. X. Ausstellung*. Glaspalast, München, Juni bis September; *Herbst-Ausstellung, Zeichnungen, Graphik, Aquarelle, Pastelle, Gouachen, Kleinplastik*. Preußische Akademie der Künste zu Berlin, Oktober, November

1925

Münchener Neue Secession 1914 - 1924. Letzte Jubiläums-Ausstellung. Kunstverein München, 1. bis 27. Februar; *Frühjahrs-Ausstellung*. Preußische Akademie der Künste zu Berlin, Mai, Juni; *Große Kunstausstellung 1925, Kunstausstellung der Jubiläums-Ausstellungen Düsseldorf 1925*, veranstaltet von der Stadt Düsseldorf, 30. Mai bis 4. Oktober; *Herbstausstellung*. Preußische Akademie der Künste zu Berlin, Oktober bis November; 10. Jahresausstellung der L. 1. A., Leipzig

1926

Frühjahrs-Ausstellung. Preußische Akademie der Künste zu Berlin, Mai, Juni; *Große Aquarellausstellung*. Sächsischer Kunstverein zu Dresden, Mai bis Ende September; *Erste allgemeine Kunstausstellung München, Künstlergenossenschaft, Secession, Neue Secession*. Glaspalast, München, 1. Juni bis Anfang Oktober; *Internationale Kunstausstellung Dresden, Jahresschau Deutscher Arbeit 1926*. Dresden, Juli bis September; *Herbstausstellung*. Preußische Akademie der Künste zu Berlin, November, Dezember; *Deutsche Aquarelle der Gegenwart*. Stadtmuseum Danzig; *XVa Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia*. Venedig; *8. Sonderausstellung, Alte und neue Keramik, Die Neue Sammlung*. Bayerisches Nationalmuseum, Abteilung für Gewerkekunst, München, 16. September 1926 bis 16. Januar 1927

1927

95. Große Kunstausstellung. Kunstverein Hannover, 20. Februar bis 24. April; *Frühjahrs-Ausstellung*. Preußische Akademie der Künste zu Berlin, April, Mai; *Frühjahrs-Ausstellung Sport*. Berliner Sezession in Gemeinschaft mit dem Museum für Leibesübungen, Berlin; *Europäisches Kunstgewerbe, Frühjahrsmesse*. Grassi-Museum, Leipzig;

Jubiläumskunstausstellung Kassel 1927, 150 Jahre Kasseler Kunstakademie. veranstaltet von der Kunstakademie und dem Kunstverein zu Kassel, 1. Juni bis 15. September; *Eröffnungsausstellung unseres neuen Berliner Hauses*. Galerie Thonnhäuser, Berlin, Juni; *Werkkunst*. Vereinigte Staatsschulen Berlin; *Das Problem der Bildnagesaltung in der jungen Kunst*. Berlin u. a. (Wanderausstellung); *Bildnisse der Gegenwart, Gemälde, Plastik, Graphik*. Stadtmuseum Danzig; *Graphische Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes* veranstaltet im Rahmen der Jahresschau Deutscher Arbeit, Dresden; *Europäische Kunst der Gegenwart*. Kunstverein Hamburg; *Münchener Neue Secession, XIII. Ausstellung*. Glaspalast, München

1928

Die Berliner Sezession im neuen Hause, 53. Ausstellung der Berliner Sezession. Berlin, Februar bis April; *Deutsche Kunst der Gegenwart 1928*. Morishalle am Marienorgbraben, Nürnberg, 12. April bis 2. September; *Deutsche Kunst*. Düsseldorf, Mai bis Oktober; *Zweite Ausstellung Deutscher Nach-Impressionistischer Kunst aus Berliner Privatbesitz*. Nationalgalerie, Berlin, Juli; *Deutschland auf der Internationalen Ausstellung Kunst und Sport anlässlich der IX. Olympiade*. Amsterdam; *Deutscher Künstlerbund*. Kunstverein Hannover; *Meisterwerke deutscher Kunst*. Gemälde-Galerie Hermann Abels, Köln; *Münchener Neue Secession, XIV. Ausstellung*. Glaspalast, München; *La Biennale, XVIa Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia*. Venedig

1929

Große Kunstausstellung. Künstlerhaus, Hannover, 24. Februar bis 14. Mai; *Deutscher Künstlerbund*. Köln, Mai bis September; *Vierte große Kunstausstellung Kassel 1929, Neue Kunst in der Orangerie*. Kunstverein Kassel, 1. Juni bis 1. September; *Münchener Neue Secession, Frühjahrsausstellung, Mitglieder der Neuen Secession, die von München wegberufen wurden oder weggezogen sind*. Glaspalast, Westflügel, München, Anfang Juni bis Ende September; *Exposition de Artistas Alemanes*. veranstaltet von der Deutschen Kunstgesellschaft Berlin, Buenos Aires

1930

Münchner Kunst der Gegenwart. Kunsthalle, Basel, 15. Mai bis 13. April; *Frühjahrs-Ausstellung*. Preußische Akademie der Künste zu Berlin, Mai, Juni; *Deutsche Kunstausstellung, München 1930, XVI. Sommer-Ausstellung*. veranstaltet von der Münchener Künstler-Genossenschaft, Verein bildender Künstler Münchens "Secession" und Münchener Neue Secession, Glaspalast, München, 30. Mai bis Anfang Oktober; *Deutscher Künstlerbund*. Ausstellungsgebäude auf dem Interimtheaterplatz, Stuttgart, 31. Mai bis 21. September; *Berliner Secession, 62. Ausstellung*. Berlin, November bis Dezember; *Plastik-Ausstellung 1930, 59. Ausstellung der*

Berliner Secession . Berlin; *XVila Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*. Venedig

1931

89. Große Kunstausstellung . Kunstverein Hannover. 22. Februar bis 12. April; *Deutscher Künstlerbund* . Essen. 23. Mai bis 23. August; *Internationale Ausstellung. Plastik. Skulpturen in Zürich* . Kunsthaus Zürich. 25. Juli bis 30. September; *Deutsche zeitgenössische bildende Kunst und Architektur* . veranstaltet von der Deutschen Kunstgesellschaft Berlin. Belgrod. Zagreb; *November-Gruppe* . in den Räumen des Vereins Berliner Künstler. Berlin

1932

Myre Tysk Kunst. Møleri og Skulptur . Kunsternes Hus. Oslo. Januar; *Myre Tysk Kunst. Møleri og Skulptur* . Den Frie Udstillingsbygning. Kopenhagen. Mai; *Ausstellung der eingereichten Entwürfe für ein Heinrich-Heine-Denkmal* . Kunstpalast. Düsseldorf. ab 21. Mai; *Deutscher Künstlerbund. Aquarelle und Zeichnungen* . Städtische Kunsthalle am Wrangelturn. Königsberg. 16. Juni bis 31. Juli; *Deutscher Künstlerbund. Aquarelle und Zeichnungen* . Museum Danzig. 10. August bis 2. Oktober;

1933

101. Große Frühjahrsausstellung . Kunstverein Hannover. 26. Februar bis 18. April

1934

Gemeinschafts-Ausstellung deutscher Künstler . Kunstpalast. Düsseldorf. 5. Mai bis Oktober; *Das Bildnis in der Plastik* . Staatliche Museen. Nationalgalerie. Berlin. November. Dezember; *XIla Esposizione Biennale Internazionale d'Arte* . Venedig

1936

Große Deutsche in Bildnissen ihrer Zeit. Aus Anlaß der XI. Olympischen Spiele . Staatliche Museen. Nationalgalerie. Berlin. August bis September; *Berliner Bildhauer von Schiller bis zur Gegenwart. Zweite Jubiläums-Ausstellung aus Anlaß des 150jährigen Bestehens der akademischen Ausstellungen* . Preußische Akademie der Künste Berlin. Oktober. November

1937

Reichsausstellung "Schaffendes Volk" . Düsseldorf. Mai bis Oktober ; *Entartete Kunst* . München. 19. Juli - 30. November; *Schwäbische Kunst der Gegenwart. anläßlich der Gaukulturwoche 1937* . Augsburg

1946

West Duitse Kunst . Stedelijk Museum Amsterdam. 20. April bis 15. September

1947

Deutsche Kunst der Gegenwart . Baden-Baden 1947

1948

Christliche Kunst der Gegenwart. Internationale Ausstellung Köln . Domjahr 1948

1949

Kunst in Deutschland 1930-1949 . Kunsthaus Zürich. 30. April bis 29. Mai; *Kunstschaffen in Deutschland* . Central Art Collecting Point. München. Juni. Juli; *Sammlung Houbrich* . Kunstsammlungen der Stadt Düsseldorf. Juni bis September

1950

Der antike Mythos in der neuen Kunst . Kestner-Gesellschaft. Hannover; *Deutsche Bildhauer der Gegenwart* . Kunsthalle Kiel; *Werke Europäischer Plastik* . Haus der Kunst. München; *Große Kunstausstellung München 1950* . Haus der Kunst. München; *Esposizione internazionale d'arte sacra* . Rom; Düsseldorf. Kunstmuseum; Homburg. Kunsthalle

1951

expressionisme. werken uit de verzameling houbrich in het wallraf-richartz-museum te keulen . stedelijk museum amsterdam; *Deutscher Künstlerbund 1950. Erste Ausstellung Berlin 1951* . Hochschule für Bildende Künste. Berlin; *Deutsche Bildhauer der Gegenwart* . Kestner-Gesellschaft. Hannover; *Plastik im Garten und am Bau* . Kestner-Gesellschaft. Hannover

1952

Deutsche und französische Graphik und Kleinplastik der letzten hundert Jahre 1850-1950. Aus der Sammlung Helmut Goedeckemeyer . Frankfurter Kunstverein. Frankfurt. 15. Januar bis 3. Februar; *Originale Graphik vom Expressionismus bis zur Gegenwart* . Landesgewerbeamt. Kaiserslautern. März. *Aus sechs Jahrhunderten. Neuerwerbungen 1947-1951* . Museum für Kunst und Kulturgeschichte Dortmund. Schloß Cappenberg. April bis Juli; *Olympia in der deutschen Kunst der Gegenwart. Ausstellung zur XV. Olympiade in der Paulskirche* . Frankfurt. 18. Mai bis 2. Juni; *Der christliche Inhalt der neuen Kunst* . Kestner-Gesellschaft. Hannover. Juli bis August; *L'Expressionisme dans le Musée Wallraf-Richartz de Cologne* . Palais des Beaux-Arts. Brüssel; *Deutscher Künstlerbund. 2. Ausstellung. Møleri und Plastik der Gegenwart* . Stöatenhaus. Köln

1953

Deutscher Künstlerbund 1950. 3. Ausstellung . Kunsthalle Hamburg. 9. März bis 12. Juli; *Plastik im Freien. Ausstellung anläßlich der Internationalen Gartenbau-Ausstellung auf dem Aistervorland am Horvestehuder Weg* . Hamburg. 30. April bis 31. Oktober. auch in München; *Große*

Kunstaussstellung München 1953. Haus der Kunst, München. 5. Juni bis 13. September; *2e Biennale de la Sculpture*. Kunsthistorische Musea. Openluchtmuseum voor Beeldhouwkunst Middelheim, Antwerpen. 20. Juni bis 30. September; *Deutsche Kunst. Meisterwerke des 20. Jahrhunderts*. Kunstmuseum Luzern. 4. Juli bis 2. Oktober; *Kunst des 20. Jahrhunderts*. Kunstsammlungen der Stadt Düsseldorf; *Malerei, Plastik, Graphik, Handwerkliche und industrielle Formgebung, Objekte. 25 Jahre Studio für zeitgenössische Kunst*. Landesmuseum Oldenburg. 1953

1954

Deutse Kunst na 1945. Stedelijk Museum Amsterdam; *Deutscher Künstlerbund. 4. Ausstellung*. Haus des Deutschen Kunsthandwerks, Frankfurt; *Große Kunstaussstellung München 1954*. Haus der Kunst, München; *Espresso e arte tedesca del 20. secolo. Dipinti, sculture, disegni del museo Waltraf-Richartz*. Collezione Josef Haubrich di Colonia. Turin

1955

Deutscher Künstlerbund. 5. Ausstellung. Haus des Kunstvereins Hannover. 21. Mai bis 17. Juli; *3e Biennale voor Beeldhouwkunst*. Kunsthistorische Musea. Openluchtmuseum voor Beeldhouwkunst Middelheim, Antwerpen. 11. Juni bis 2. Oktober; *documents. Kunst des XX. Jahrhunderts. Internationale Ausstellung im Museum Fridericianum in Kassel*. 15. Juli bis 18. September; *Deutscher Künstlerbund. Aquarelle, Zeichnungen, Graphik, Kleinplastik*. Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden

1956

Deutscher Künstlerbund. 6. Ausstellung. Düsseldorf; *Ausstellung Hamburger Künstler 1956*. Berufsverband Bildender Künstler, Hamburg

1957

Die Bauhaus-Mappen. "Neue europäische Graphik" 1921-23. Kunstmuseum der Stadt Düsseldorf. 24. Februar bis 31. März; *4e Biennale voor Beeldhouwkunst*. Kunsthistorische Musea. Openluchtmuseum voor Beeldhouwkunst Middelheim, Antwerpen. 25. Mai bis 15. September; *Il Miracolo. Die Gestalt des Pferdes in der Kunst der Vergangenheit und Gegenwart*. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, mit einer ausgewählten Abteilung im Pforzheimer Kunstverein, August. September; *Arte Tedesca da 1905 ad oggi a cura della Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma dell'ente manifestazioni Milanesi con la collaborazione della Haus der Kunst di Monaco di Baviera*. Rom

1958

Beeld in de Stad. Antwerpen. Juni bis August; *München 1869-1958. Aufbruch zur modernen Kunst*. Haus der Kunst, München. 21. Juni bis 5. Oktober; *Dortmund. Kunstbesitz. 75 Jahre Museum für Kunst und Kulturgeschichte Dortmund. Erwerbungen 1934-1958*. Dortmund. 25. Juni bis 5. Oktober;

Münchener Neue Secession. Ehrenausstellung anlässlich der 800-Jahr-Feier der Stadt München 1958. Kunstverein, München 1958

1959

II. documents 59. Kunst nach 1945. Internationale Ausstellung. Kassel. 11. Juli bis 11. Oktober

1960

Beeldtentoonstelling Florade. Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam. 25. März bis 25. September; *Kunstwerke des zwanzigsten Jahrhunderts aus Solinger Privatbesitz*. Deutsches Klängenmuseum Solingen. 12. Juni bis 28. August; *Die Mitheder und ihr Werk*. Akademie der Künste, Berlin; *Graphik unserer Zeit*. Städtische Kunstsammlungen Kassel, Schloß Bellevue, Kassel

1961

Zur Entwicklung der Münchener Bildhauerei. Plastik und Zeichnung. Kunstverein München. 23. Juni bis 30. Juli; *Deutsche Graphik und Plastik im 20. Jahrhundert*. Ausstellung des Kupferstich-Kabinetts und der Skulpturensammlung im Albertinum, Staatliche Kunstsammlungen, Dresden

1962

Kunst des 20. Jahrhunderts aus Heidelberger Privatbesitz. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Plastik. Heidelberger Kunstverein, Gartenhalle des Kurpfälzischen Museums, Heidelberg. 19. Mai bis 1. Juli; *Bemalte Postkarten und Briefe deutscher Künstler*. Altonaer Museum, Hamburg. Juni bis September; *Entartete Kunst. Bildersturm vor 25 Jahren*. Haus der Kunst, München. 25. Oktober bis 16. Dezember; *Deutsche Bildnisse 1800-1960*. Ausstellung der Lucas-Cronach-Kommission. Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie

1963

7e Biennale voor Beeldhouwkunst. Kunsthistorische Musea. Openluchtmuseum voor Beeldhouwkunst Middelheim, Antwerpen. 8. Juni bis 30. September; *Große Kunstaussstellung München 1963. Sonderschau: Gedächtnisausstellung der verstorbenen Mitglieder der drei Künstlergruppen: Neue Gruppe, Secession, Neue Münchener Künstlergenossenschaft*. Haus der Kunst, München. 1. August bis 6. Oktober [Scharff: Neue Gruppe]; *Symbol und Mythos in der zeitgenössischen Kunst*. Akademie der Künste, Berlin; *Hamburger Kunst von 1912 bis heute*. Kunsthaus Hamburg. 1963

1964

Deutsche Bildnisse des 20. Jahrhunderts. Malerei und Plastik. Kunst- und Museumsverein Wuppertal. 8. März bis 26. April; *Kunsthistoriker, Sammler und Mäzene. Bildnisse des 20. Jahrhunderts*. Städtische Kunstsammlungen Bonn. 15.

September bis 11. Oktober; *Deutscher Künstlerbund. Von der Gründung 1909 bis zum Verbot 1936. 13. Ausstellung*. Akademie der Künste, Berlin; *Sculpture Allemande du vingtième siècle*. Une exposition du Conseil d'Art d'Allemagne, Musée Rodin, Paris; *Torso - das Unvollendete als künstlerische Form*. Städtische Kunsthalle, Recklinghausen

1965

10 Jahre Edwin Scharff - Preis. Kunsthaus Hamburg, 18. Mai bis 20. Juni; *Neuerwerbungen seit ihrer Wiedereinrichtung 1968. Ausstellung zum 300jährigen Jubiläum der Universität und zur "Kieler Woche" 1965*. Kiel, 29. Mai bis 25. Juli; *Se Biennale voor Beeldhouwkunst*. Kunsthistorische Musea, Openluchtmuseum voor Beeldhouwkunst Middelheim, Antwerpen, 20. Juni bis 30. September; *Werke deutscher Bildhauer 1918-1939*. Galerie Vömel, Düsseldorf, 12. Juli bis 31. August; *Gemälde und Plastik*. Städtische Kunstsammlungen Bonn

1967

Philipp Harth, Georg Kolbe, Edwin Scharff, Richard Scheide, Plastiken, Handzeichnungen, Druckgraphik. [Galerie] Baukunst, Köln, 10. Mai bis 8. Juli; *Se Biennale voor Beeldhouwkunst*. Kunsthistorische Musea, Openluchtmuseum voor Beeldhouwkunst Middelheim, Antwerpen, 10. Juni bis 1. Oktober; *20th-Century German Art in Berlin*. The Montreal Museum of Fine Arts, Montreal

1968

Europäisches Kunsthandwerk der Gegenwart aus dem Besitz des Landesmuseums Oldenburg. Kunsthalle Wilhelmshaven, 6. Oktober bis 3. November; *Schenkingen aan Middelheim sinds 1950*. Kunsthistorische Musea, Openluchtmuseum voor Beeldhouwkunst Middelheim, Antwerpen, 19. Oktober bis 1. Dezember; *Deutsche Kunst im 20. Jahrhundert. Gemälde, Skulpturen, Kleinplastiken, Aquarelle, Zeichnungen*. Ausstellung des Landesmuseums für Kunst- und Kulturgeschichte Oldenburg, Kunsthalle Wilhelmshaven, 1. bis 29. Dezember; *Deutsche realistische Bildhauerkunst im 20. Jahrhundert*. Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie

1969

10e Biennale voor Beeldhouwkunst. Kunsthistorische Musea, Openluchtmuseum voor Beeldhouwkunst Middelheim, Antwerpen, 15. Juni bis 5. Oktober

1970

Zeitgenossen. Das Gesicht unserer Gesellschaft im Spiegel der heutigen Kunst. Kunsthalle Recklinghausen, 6. Mai bis 16. Juli; *Kunst und Postkarte*. Altonaer Museum, Hamburg, 25. Juni bis 20. September

1971

11e Biennale voor Beeldhouwkunst. Kunsthistorische Musea, Openluchtmuseum voor Beeldhouwkunst Middelheim, Antwerpen, 6. Juni bis 3. Oktober

1972

Bildhauer in Hamburg 1900-1972. Kunsthaus Hamburg, 1. Juni bis 12. Juli; *Die Moderne in Deutschland. Zeichnungen und Aquarelle aus dem Besitz hessischer Museen*. Kasseler Kunstverein, Kassel, 5. August bis 15. September 1972; *Bilder, Plastiken, Objekte, Aquarelle, Zeichnungen*. Kunstmuseum Bonn, Städtische Kunstsammlungen Bonn; *Liebespaare in der deutschen Graphik des 20. Jahrhunderts*. Verein für Originalradierung München, Frankfurt, Farbwerke Hoechst; auch in: Kunstverein Ludwigshafen; Staatliche Graphische Sammlung München

1973

Die Lübecker im Porträt 1730-1930. Zum fünfzigjährigen Bestehen des Behnhauses als Museum neuerer Kunst. Museen für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck, Behnhaus, Lübeck, 8. April bis 10. Juni

1974

Realismus und Sachlichkeit. Aspekte deutscher Kunst 1919 bis 1933. Staatliche Museen zu Berlin; *Slich und Kodierung vom 16. bis 20. Jahrhundert*. Heidelberger Kunstverein; auch in: Haus am Kleistpark, Berlin; *Zehn Jahre Baukunst. Rückblick auf die Ausstellungen der Jahre 1964 bis 1974*. [Galerie] Baukunst, Köln

1976

Clemens August Kardinal von Galen. Bürgerhalle des Rathauses zu Münster, 21. März bis 19. April; *Edwin Scharff und seine Schüler*. Kunsthaus Hamburg, 2. September bis 17. Oktober; *Die zwanziger Jahre im Porträt. Portraits in Deutschland 1918 bis 1933. Malerei, Graphik, Fotografie, Plastik*. Rheinisches Landesmuseum Bonn, 10. September bis 24. Oktober; *Deutsche Bildhauer 1900-1933*. Eine Ausstellung der Bundesrepublik Deutschland, zusammengestellt vom Wilhelm-Lehmbruck-Museum der Stadt Duisburg, mit Leihgaben aus Museen, Galerien und Privatsammlungen, Wilhelm-Lehmbruck-Museum der Stadt Duisburg, Oktober bis November; *Zeichner im südwestdeutschen Raum von 1900 bis 1945 aus eigenem Besitz*. Staatsgalerie Stuttgart

1977

Tiere. Philipp Harth - Gerhard Marcks und die deutsche Tierplastik im 20. Jahrhundert. Gerhard Marcks-Stiftung Bremen, 21. August bis 1. November

1978

Abbilder - Leitbilder. Berliner Skulpturen von Schadow bis heute. Neuer Berliner Kunstverein in der Orangerie des

Charlottenburger Schlosses. Berlin. 20. Mai bis 23. Juli; *Kunst und Kunsthandwerk des 20. Jahrhunderts aus Eigenbesitz. Gemälde. Plastik. Kunsthandwerk*. Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum. Schloß Gottorf, Schleswig. Juni bis Oktober; *Sammlung Lütze II*. Galerie der Stadt Esslingen

1979

Die Zwanziger Jahre in München. Münchner Stadtmuseum. Mai bis September; *Studien - Entwürfe - Konzepte. Graphik von Bildhauern aus den Sammlungen der Städtischen Kunsthalle Mannheim*. Städtische Kunsthalle Mannheim. 5. Oktober bis 14. November; *5 x 30 - Düsseldorfer Kunstszene aus 5 Generationen - 150 Jahre Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen 1829-1979*. Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen. Düsseldorf

1980

Der Kuss. Liebespaare in Graphik und Plastik des 20. Jahrhunderts. Staatliche Museen zu Berlin. Das Studio im Alten Museum. Berlin. 30. Juli bis 12. Oktober; *Skulpturen zur Landesgartenschau*. Hochbauamt der Stadt Ulm und Ulmer Museum

1981

Sammlung Lütze II. Wilhelm-Hack-Museum. Stadt Ludwigshafen

1982

Meisterwerke des zwanzigsten Jahrhunderts im alten Haus. Galerie Norbert Blaeser. Düsseldorf

1985

Sammlung Lütze II. Städtisches Museum Schwäbisch Gmünd. 15. September bis 20. Oktober; *Bildhauer in Berlin 1925 bis 1935*. Paul-Dierkes-Halle des Museumsdorfes Cloppenburg

1987

Kunst in Berlin 1648-1987. Staatliche Museen zu Berlin. Ausstellung im Alten Museum. 10. Juni bis 25. Oktober; *Berliner Köpfe*. Georg-Kolbe-Museum. Berlin. 23. August bis 22. November

1987/88

"Entartete Kunst". Dokumentation zum nationalsozialistischen Bildersturm am Bestand der Staatsgalerie moderner Kunst in München. veranstaltet von den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen in Zusammenarbeit mit dem Stadtarchiv München in der Staatsgalerie moderner Kunst. München. 27. November 1987 bis 31. Januar 1988

1988/89

Die menschliche Figur in ihrer Vielfalt. Galerie Thomas. München. 21. Mai bis 31. Juni; *En miniature*. Galerie Thomas. München. 29. November 1988 bis 26. Januar 1989

1991/92

Sammlung Lütze II Kunstverein Augsburg. September bis Oktober; *Bildhauerzeichnungen des Wilhelm-Lehmbruck-Museums Duisburg*. Wilhelm-Lehmbruck-Museum Duisburg. 5. September bis 27. Oktober; *Deutsche Bildhauer 1900-1945. Entartet*. In Zusammenarbeit mit dem Kunsthistorischen Institut der K. Universität Nijmegen. Niederlande. ausgestellt in: Nijmeegs Museum "Commanderie van Sint Jan". 28. September bis 18. November 1991; Haarlem. Frans Halsmuseum. 29. November 1991 bis 12. Januar 1992; Bremen. Gerhard Marcks-Haus. 26. Januar bis 29. März 1992; Münster. Westfälisches Landesmuseum. 12. April bis 14. Juni 1992; Duisburg. Wilhelm-Lehmbruck-Museum. 28. Juni bis 9. August 1992; Mannheim. Städtische Kunsthalle. 6. September bis 15. November 1992; Kunst in Deutschland 1905-1937. Alte Nationalgalerie. Museumsinsel. Berlin. März - Dezember 1992

1993/94

Süddeutsche Freiheit. Kunst der Revolution in München 1919. Lenbachhaus München. 10. November 1993 bis 9. Januar 1994

Quellenverzeichnis

1. Archive, Bibliotheken, Museen

- Berlin. Archiv der Preußischen Akademie der Künste bei der Akademie der Künste (abgekürzt: AKB):* Akten 1099. M 1. Bd. 7; 1102; 1104. M 1. Bd. 10; 1105. M 1. Bd. 11; 1106; 1107. M 1. Bd. 11b; 1118. M 3. Bd. 2; 1222; 1223; 1224; 1225; 1227. P 2. Bd. 6; 1238; 1244. Bd. 2.
- Berlin Document Center:* Karteikarte über die Mitgliedschaft Edwin Scharffs in der NSDAP. Mitglieds-Nr. 2656411; Beschluß des NSDAP-Kreisgerichts Düsseldorf. Nr. II V Sch. 55/37. Az. A./Kr., vom 15.3.1938; Karteikarte: "Edwin Scharff" der Reichskammer der bildenden Künste;
- Briefe* Mitgliedschaftsamt der NSDAP. München, an den Gauerschatzmeister des Gaués Düsseldorf. Düsseldorf, vom 9.8.1938; ohne Absender [wohl Mitgliedschaftsamt der NSDAP]. München, an den Reichsdozentenbundsführer. München, vom 29.8.1938; Reichsdozentenbundsführer. München, an den Reichschatzmeister der NSDAP. Mitgliedschaftsamt. München, vom 31.8.1938; Mitgliedschaftsamt der NSDAP. München, an den Reichsdozentenbundsführer. München, vom 27.9.1938; Gauerschatzmeister des Gaués Düsseldorf. Düsseldorf, an den Reichschatzmeister der NSDAP. Mitgliedschaftsamt. München, vom 17.12.1938; Mitgliedschaftsamt der NSDAP. München, an den Gauerschatzmeister des Gaués Düsseldorf. Düsseldorf, vom 14.1.1939.
- Berlin. Postgeschichtliche und Philatelistische Bibliothek des Berliner Post- und Fernmeldemuseums:* Ausschreibungstext Preisausschreiben zur Erlangung von Entwürfen für deutsche Briefmarken. 1919.
- Düsseldorf. Heinrich-Heine-Institut:* Akte Heine-Denkmal. Düsseldorf. *Nordrhein-Westfälisches Hauptstaatsarchiv (abgekürzt: NWHSAD):* Akten Bestand: Regierung Düsseldorf. Nr. 55848. Teil I-III (Personalakte Edwin Scharff); RW 58-42540: Akten der Geheimen Staatspolizei. Staatspolizeistelle Düsseldorf über Edwin Scharff; RWN 246. Bd. 43. 47. 63; Nachlaß Augustinus Winkelmann; Korrespondenz Edwin Scharff an Augustinus Winkelmann 1939-1950 und Winkelmanns Korrespondenz zur Morienthaier Kirchentür.
- Düsseldorf. Stadtarchiv (abgekürzt: SLAD):* Akten IV. 3937, darin: Liste: "Die von den Städt. Kunstsammlungen. Düsseldorf, nach München gesandten: Ölgemälde, Aquarelle, Zeichnungen". XVIII. 1705; XVIII. 1765: "Professor Scharff".
- Duisburg. Stadtarchiv:* Reichsgesetzblatt vom 7.4.1933 (Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums).
- Frankfurt. Freies Deutsches Hochstift:* Appel. Paul: Begegnungen mit Edwin Scharff. Typoskript (27 Seiten). 1946-1949.
- Grewenbroich. Stadtarchiv:* Akte Bestand Frimmersdorf-Neurath: Briefe: Der Regierungs-Präsident. Düsseldorf, an den Ortsgruppenleiter in Neurath vom 19.9.1935; Ortsgruppenleiter der NSDAP der Ortsgruppe Neurath-Frimmersdorf. Neurath, an den Amtsbürgermeister. Frimmersdorf, vom 27.9.1935; Aktennotiz vom 1.10.1935.
- Protokollbuch* der Gemeinde Neurath: Sitzung vom 7.8.1936.
- Hamburg. Staatsarchiv:* Akten Schriftlicher Nachlaß Friedrich Ahlers-Hestermanns: Az.: D 353; D 360; D 397. Bd. 3.
- Köln. Historisches Archiv der Stadt Köln:* Akten der Stiftung "Dankspende des Deutschen Volkes": Findbuch 1135. S. 3; Bestand: 1135/30; 1135/34; 1135/39/1; 1135/42/1; 1135/46/1; 1135/51/3.
- Krefeld. Evangelischer Gemeindeverband:* Archivalien zum Wettbewerb für ein Standbild des Grafen Hermann von Neuenahr vor der Alten Kirche in Krefeld: Kopie der Ausschreibung des Wettbewerbs (undat.); Niederschrift des Preisgerichts vom 27.12.1934.
- Briefe* Das Presbyterium der Evangelischen Gemeinde Krefeld an den Direktor der Städtlichen Kunstakademie Düsseldorf. Prof. Grund, Düsseldorf, vom 15.8.1934; Abschrift des Briefes von Prof. Grund, Düsseldorf, an die Evangelische Gemeinde Krefeld vom 5.9.1934; Brief von Curt Beckmann, Düsseldorf, an das Evangelische Gemeindeamt Krefeld vom 20.10.1934; Kopie des Briefes des Vorsitzenden des Presbyteriums der Evangelischen Gemeinde Krefeld an Curt Beckmann, Düsseldorf, vom 28.12.1934; Stadtrat Dr. Sch., Krefeld, an das Presbyterium der Evangelischen Gemeinde Krefeld vom 23.10.1935; Brief von Curt Beckmann, Kassel, an das Evangelische Gemeindeamt Krefeld vom 5.11.1935; Fotos des ausgeführten Denkmals aus den Jahren 1943 und 1982.
- München. Archiv der Bayerischen Akademie der Schönen Künste:* Brief des Generalsekretärs der Akademie, Graf Podewils, München, an Edwin Scharff, Hamburg, vom 21.9.1953 (Nr. 371/53); Graf Podewils, München, an Scharff, Hamburg, vom 26.11.1953 (Nr. 465/53); Scharff, Hamburg, an Graf Podewils, München, vom 7.12.1953; Scharff, Hamburg, an Graf Podewils, München, vom 9.12.1953.
- München. Bayerisches Hauptstaatsarchiv (abgekürzt: BHSLA):* Akten Mk 14112: Kgl. Bayer. Akademie der bildenden Künste, Lehrpersonal, Nr. 7. 19. 24065; Mk 14151: Kgl. Bayer. Akademie der bildenden Künste und Kunstgewerbeschulen, Bd. 1: 1887-1921. Nr. 12494; Mk 14156: Kgl. Bayer. Akademie der bildenden Künste, Reisestipendien, Bd. 1: 1874-1918. Nr. 15496, 15750; Mk 14174: Kgl. Bayer. Akademie der bildenden Künste, Stipendienverleihung, Bd. IV: 1898-1915. Nr. 1597, 1734, 3729, 9150, 27384; Pol. Dir. München, Nr. 3547: Künstlergewerkschaft Bayerns 1919-1925.
- München. Archiv der Hochschule für bildende Künste:* Grundbuch der Studierenden der Kgl. Bayer. Akademie der bildenden Künste, begonnen am 13.10.1884; Matrikel-Nr. 2789.
- München. Karl Caspar - Maria Caspar-Filser - Archiv* Briefe von Edwin Scharff an Karl Caspar vom 3.1.1933; 21.1.1933;

21.6.1933; 19.11.1941; 28.6.1943; Briefkonzept von Karl Caspar an Edwin Scharff aus dem Jahre 1933; Flugblatt: Die Neue Münchener Secession. Eine Erklärung, München 1913; Flugblatt: Neue Münchener Secession. Eine Antwort, München, März 1913.

München, Kunstarchiv Meißner: Henschel, Richard: 19 Jahre Kunstreferat 1915–1933, München o. J. [nach 1945], Typoskript, S. 40–42.

Neu-Ulm, Edwin-Scharff-Museum: Briefe Edwin Scharffs an Julius Kirsner, Karlsruhe, 1906–1909.

Seebüll, Nolde-Museum, Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde: Grußkarte von Edwin Scharff an Emil Nolde zu dessen 78. Geburtstag vom 7.8.1945; Brief Edwin Scharffs, Nienborg, an Emil und Ada Nolde Seebüll, vom 14.9.1945.

2. Quellen in Privatbesitz

Hamburg, Karl Heinz Engelin: Karl Heinz Engelin: Studienzeit bei E. Scharff, Typoskript.

Hamburg, Fritz Fleer: Fritz Fleer: Ansprache zur Eröffnung der Ausstellung "Edwin Scharff und seine Schüler" am 2.9.1976 im Kunsthaus Hamburg, Typoskript.

Hamburg, Nachlaß Ursula Querner: Ursula Querner: Korrekturen von Edwin Scharff [1946–1949], handschriftlich und Typoskript; Tagebuch 1946–1949, handschriftlich und Typoskript.

Mainz, Dr. Horst Reber: Zwei Briefe von Maria Ziegler, Mainz, an Dr. Horst Reber, Mainz, vom 3.5.1966 und vom 10.7.1967.

München, Erbengemeinschaft Scharff: *Korrespondenz* Augustinus Winkelmann, Morienthal, an Edwin Scharff, 1941–1953; *Korrespondenz zwischen Edwin Scharff und dem Pfarrer der St. Konrad-Kirche, Berlin-Falckenberg, Heribert Podolski, zwischen dem 19.8.1940 und dem 17.1.1941.*

Zürich, Tetta Hirschfeld-Scharff: Appel, Paul: Begegnungen mit Edwin Scharff, Typoskript (27 Seiten), 1946–1949 [Kopie].

Akten "Vita, Edwin Scharff", darin: handgeschriebener Lebenslauf des Gefreiten Edwin Scharff, 1916; Edwin Scharff: Kurzer Bericht über meinen künstlerischen Werdegang, Typoskript [1937]; Akte: "Korrekturen Edwin Scharff ...", darin: Ursula Querner: Korrekturen von Edwin Scharff 1946–1949, Typoskript [Kopie]; Akte: "Nachlaß E. Scharff, Anfragen von Personen, die Werke von Scharff erworben haben"; Akte: "Edwin Scharff Liste: Verkäufe und Ihre Besitzer"; drei Akten: "Edwin Scharff, Ketterer"; Akte: "Edwin Scharff, Unterbringung des Nachlasses": Nachlaßlisten.

Korrespondenz Brief des Pfarrers der St. Vinzenz-Kirche, Düsseldorf, Wilhelm Pijs, an Frau Hirschfeld-Scharff vom 31.5.1957; Ansichtskarten von Edwin Scharff an seinen Bruder Oskar, seine Mutter, seinen Vater und seine Schwester Gisela, 1903–1913; Brief von Maria Ziegler, Mainz, an Tetta Hirschfeld-Scharff, Zürich vom 11.4.1957.

Literaturverzeichnis

1. Illustrierte Bücher und Publikationen, an deren Gestaltung Edwin Scharff beteiligt war

(in chronologischer Reihenfolge)

1914/15

Zeit-Bcho. Ein Kriegstagebuch der Künstler. hrsg. von Otto Haas-Heye. Berlin. München 1914-1915. Reprint: Nendeln 1969

1916

Münchener Neue Secession: *II. Ausstellung.* München 1916 (Signet *Drei Männer im Boot* von Edwin Scharff zum ersten Mal, auch alle weiteren Publikationen der Münchener Neuen Secession tragen dieses Logo).

1919

Mayer, August L.: *Motthias Grünewald.* München 1919; Umschlagillustration von Edwin Scharff

Münchener Blätter für Dichtung und Graphik. Eine Monatszeitschrift in genossenschaftlichem Zusammenswirken mit: René Bech, Heinrich Campendonk, Karl Casper, Paul Ernst, Otto Freiherr von Gemmingen, Rudolf Grossmann, Hanns Johst, Alfred Kubin, Paul Klee, Alfred Neumann, Karl Nötzel, Paul Renner, Edwin Scharff, Adolf Schinnerer, Richard Seewald, Walter Teutsch, Otto Zorek, Otto Zoff, hrsg. von Renatus Kuno. Jg. 1. Georg Müller Verlag, München 1919. Lithographien von Edwin Scharff erschienen in: H. 2: *Umarmung*, S. 19; H. 3: *Reiter*, S. 47; H. 6: *Segelboot*, S. 91; H. 11/12: *Zwei Frauen*, S. 192; Der Vorzugsausgabe von H. 8 lag eine nicht näher benannte Steinzeichnung von ihm bei.

1920

Pfister, Kurt: *Edwin Scharff* (Junge Kunst, Bd. 10), Leipzig 1920 (Einband nach einem Entwurf von Karl Schmidt-Rottluff unter Verwendung einer Zeichnung von Edwin Scharff)

Wedekind, Frank: *Herakles. Dramatisches Gedicht in drei Akten.* Mit 20 Steinzeichnungen von Edwin Scharff (Welttheater, Bd. 4, hrsg. von Hans Martin Richter), München 1920

1922

Apulejus: *Amor und Psyche.* Mit Steinzeichnungen von Edwin Scharff (Phantasus-Drucke, Nr. 4), München 1922

Menn, Thomas: *Tristan.* Radierungen von Edwin Scharff (Obelisk-Drucke, Nr. 5), München 1922

1923

Shakespeare, William: *Venus und Adonis.* Mit 8 Radierungen von Edwin Scharff (Druck des Kreises graphischer Künstler und Sommler, Nr.5), Leipzig 1923

1929

Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes. Köln 1929 (Signet "Drei Männer im Boot" von Edwin Scharff zum ersten Mal, auch alle weiteren Publikationen tragen dieses Logo).

1943

Händler, Gerhord: *Zeichnungen deutscher Bildhauer.* Berlin 1943 (auf dem ersten Innentitel: Abbildung nach einer Zeichnung von Edwin Scharff)

1947

Italiander, Rolf: *Edwin Scharff. 23 Zeichnungen: Pferde und Reiter.* Reinbek o.J. [1947]

Ders.: *Das Wunderpferd. Eine Märchenerzählung.* Reinbek 1947 [Reprint 1977] (Titelbild von Edwin Scharff)

Leonhardi, Klaus: *Edwin Scharff: Biblische Themen.* Hamburg 1947

1952

Jähnn, Hans Henry: *Spur des dunklen Engels.* Homburg 1952 (auf dem Umschlag: Abbildung nach einer Zeichnung von Edwin Scharff)

1954

Das Buch Tobie. In der Übertragung von Martin Luther. Bibelausgabe von 1546. Mit fünfzehn Holzschnitten von Edwin Scharff, geschnitten von Otto Rohse, gedruckt für die Maximilian-Gesellschaft, Hamburg 1954

1955/56

Sello, Gottfried: *Edwin Scharff.* Hamburg 1956

2. Literatur zu Edwin Scharff und seinem figurlichen plastischen Werk

Absender Deutschland 1955: Absender Deutschland. Der Bericht über die Dankspende des Deutschen Volkes. Berlin 1955. S. 219, 225, 233. Abb. S. 99, 102

Ahlers-Hestermann 1948: Ahlers-Hestermann, Friedrich: Die Landeskunstschule Hamburg. in: Neues Hamburg. Bd. 11. Hamburg 1948. S. 119. Abb. S. 118

Kat.-Ausst. Amsterdam 1928: Deutschland auf der Internationalen Ausstellung Kunst und Sport, anlässlich der IX. Olympiade 1928. Amsterdam 1928. Abb. S. 43

Kat.-Ausst. Amsterdam 1951: expressionisme. werken uit de verzameling haubrich in het wöllof-richartz-museum te keulen. stadelijk museum amsterdam. cat. 82. Amsterdam 1951. Kat.-Nr. 240

Kat.-Ausst. Antwerpen 1953: 2e Biennale de la Sculpture. Parc Middelheim. Antwerpen 1953. Kat.-Nr. 45

Kat.-Ausst. Antwerpen 1955: 3e Biennale voor Beeldhouwkunst. Middelheimpark. Antwerpen 1955. S. 6. Kat.-Nr. 76

Kat.-Ausst. Antwerpen 1957: 4e Biennale voor Beeldhouwkunst. Middelheimpark. Antwerpen 1957. Kat.-Nr. 124

Kat.-Ausst. Antwerpen 1958: Beeld in de Stad. Antwerpen 1958. Kat.-Nr. 56 mit Abb.

Kat.-Ausst. Antwerpen 1963: 7e Biennale voor Beeldhouwkunst. Openlucht-museum voor Beeldhouwkunst Middelheim. Antwerpen 1963. S. 79 mit Abb.

Kat.-Ausst. Antwerpen 1965: 8e Biennale voor Beeldhouwkunst. Openlucht-museum voor Beeldhouwkunst Middelheim. Antwerpen 1965. S. 87

Kat.-Ausst. Antwerpen 1967: 9e Biennale voor Beeldhouwkunst. Openlucht-museum voor Beeldhouwkunst Middelheim. Antwerpen 1967. S. 123

Kat.-Ausst. Antwerpen 1968: Schenkingen aan Middelheim sinds 1950. Openlucht-museum voor Beeldhouwkunst Middelheim. Antwerpen 1968. o. S.

Kat.-Ausst. Antwerpen 1969: 10e Biennale voor Beeldhouwkunst. Openlucht-museum voor Beeldhouwkunst Middelheim. Antwerpen 1969. S. 144

Kat.-Ausst. Antwerpen 1971: 11e Biennale. Openlucht-museum voor Beeldhouwkunst Middelheim. Antwerpen 1971. S. 183

Kat.-Ausst. Antwerpen 1975: Middelheim 25. Remi Cornelissen, Arthur Dupon, Vic Gentils, Willi Kreitz, Mark Macken, Marcel Mozy, Joris Minne, Rik Poot, Henri Puvrez. Openlucht-museum voor Beeldhouwkunst Middelheim. Antwerpen 1975. o. S. [Schenkingen 1963]

Kat.-Slg. Antwerpen 1969: Katalogus van de Verzameling, door M.-R. Beutem-Stoelen. Openlucht-museum voor Beeldhouwkunst Middelheim. Antwerpen 1969. S. 123. Abb. 52

Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1975: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums. Nürnberg 1975. S. 160f.. Abb. 15

Appel 1946: Appel, Paul: Welt der Gottheit. Der Bildhauer Edwin Scharff. in: Die Zeit. 28. November 1946. S. 5 mit 2 Abb.

Appel 1946-49: Appel, Paul: Begegnungen mit Edwin Scharff. Typoskript [27 Seiten]. 1946-1949. Frankfurt. Freies Deutsches Hochstift und in Privatbesitz [Kopie]

Der Ararat 1921: Glossen. Skizzen und Notizen zur neuen Kunst. in: Der Ararat. Nr. 3. Jg. 2. München 1921 (Reprint: Mendeln 1975). S. 94. Abb. S. 93, 96-105

Architektur in Nürnberg 1981: Architektur in Nürnberg 1900-1980. hrsg. vom Centrum Industrie-Kultur Nürnberg. Konzeption und Gestaltung: Klaus-Jürgen Sembach unter Mitarbeit von Christian Koch und Jutta Tschoeke. Stuttgart 1981. S. 63 mit Abb.

Arnzt 1962: Arnzt, Wilhelm F.: Bildersturm in Deutschland. IV: Das Schicksal der Künstler. in: Das Schönste. Monatschrift für Freunde der Schönen Künste. Nr. 9. Jg. 8. München 1962. S. 44

Kat.-Ausst. Augsburg 1977: Edwin Scharff. Plastiken - Zeichnungen - Aquarelle. Kunstverein Augsburg. Holbein-Haus. Augsburg 1977

Kat.-Ausst. Augsburg 1991: Sammlung Lütze II. Kunstverein Augsburg. September bis Oktober 1991

Ausstellungen 1930: Umschau. Ausstellungen. in: Das Kunstblatt. Jg. 14. Berlin 1930 (Reprint: Mendeln 1978). S. 62

Kat.-Ausst. Baden-Baden 1921: Deutsche Kunstausstellung. veranstaltet von der Freien Künstlervereinigung Baden. Ständige Kunstausstellung. Baden-Baden 1921. Kat.-Nr. 239, 364

Kat.-Ausst. Baden-Baden 1957: il Miracolo. Die Gestalt des Pferdes in der Kunst der Vergangenheit und Gegenwart. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden mit einer ausgewählten Abteilung im Pforzheimer Kunstverein. Baden-Baden 1957. Kat.-Nr. 295f.

Bahr 1916: Bahr, Hermann: Expressionismus. mit 19 Tafeln. München 1916. Abb. nach S. 152

Bahr 1920: Bahr, Hermann: Expressionismus. mit 18 Tafeln in Kupferdruck. 2. Auflage. München 1920. Abb. nach S. 112

Baum 1932: Baum, Julius: Edwin Scharffs Ehrenmal für Neu-Ulm. in: Die Kunst. Bd. 67. Jg. 48. München 1932. S. 55. Abb. S. 54f.

Baum 1933: Baum, Julius (Hrsg.): Vierter Bericht des Museums der Stadt Ulm. 9. Veröffentlichung. Nr. MG 320

Kat.-Ausst. Belgrad (Zagreb) 1931: Deutsche zeitgenössische bildende Kunst und Architektur. veranstaltet von der Deutschen Kunstgesellschaft Berlin. Belgrad, Zagreb 1931. S. 100. Kat.-Nr. 364, 539

Kat.-Ausst. Berlin 1914: V. Ausstellung. Gemälde von Hans Keller, Kisting, Edwin Scharff, Plastik von Manolo und Leschnitzer. Neue Galerie. Berlin 1914. Kat.-Nr. 55-85

Kat.-Ausst. Berlin 1923: Edwin Scharff. Kronprinzen-Palais. Berlin 1923

Kat.-Ausst. Berlin 1924: Frühjahrs-Ausstellung. Preußische Akademie der Künste zu Berlin. 1924. Kat.-Nr. 384-386

- Kat.-Ausst. Berlin 1925:** Frühjahrs-Ausstellung. Preußische Akademie der Künste zu Berlin. 1925. Kat.-Nr. 321
- Kat.-Ausst. Berlin 1926. Frühj.-Ausst.:** Frühjahrs-Ausstellung. Preußische Akademie der Künste zu Berlin. 1926. Kat.-Nr. 368
- Kat.-Ausst. Berlin 1926. Herbst-Ausst.:** Herbstausstellung. Preußische Akademie der Künste zu Berlin. 1926. Kat.-Nr. 620-633
- Kat.-Ausst. Berlin 1927:** Werkkunst. Vereinigte Staatsschulen Berlin 1927. Kat.-Nr. 4 mit Abb.
- Kat.-Ausst. Berlin 1927. Frühj.-Ausst. Sport:** Frühjahrs-Ausstellung Sport. Berliner Sesssion. in Gemeinschaft mit dem Museum für Leibübungen. Berlin 1927. Kat.-Nr. 200-202
- Kat.-Ausst. Berlin 1927. Thannhauser:** Eröffnungsausstellung unseres neuen Berliner Hauses. Galerie Thannhauser. Berlin 1927. Kat.-Nr. 265, 266
- Kat.-Ausst. Berlin 1928:** Die Berliner Secession im neuen Hause. Katalog der 53. Ausstellung. Berlin 1928. Kat.-Nr. 183
- Kat.-Ausst. Berlin 1930:** Berliner Secession. Katalog der 62. Ausstellung. Berlin 1930. S. 3, 5. Kat.-Nr. 165
- Kat.-Ausst. Berlin 1930. Cassirer:** Ausstellung Edwin Scharff. Neue Arbeiten: Plastiken. Aquarelle. Zeichnungen. Galerie Paul Cassirer. Berlin 1930
- Kat.-Ausst. Berlin 1930. Frühj.-Ausst.:** Frühjahrs-Ausstellung. Preußische Akademie der Künste zu Berlin. 1930. Kat.-Nr. 514
- Kat.-Ausst. Berlin 1930. Secession:** Plastik. 59. Ausstellung der Berliner Secession. Berlin 1930. S. 5
- Kat.-Ausst. Berlin 1931:** November-Gruppe. in den Räumen des Vereins Berliner Künstler. Berlin 1931. Kat.-Nr. 56
- Kat.-Ausst. Berlin 1951:** Deutscher Künstlerbund 1950. Erste Ausstellung Berlin 1951. Hochschule für Bildende Künste. Berlin 1951. Kat.-Nr. 282 mit Abb. 283
- Kat.-Ausst. Berlin 1960:** Die Mitglieder und ihr Werk. Akademie der Künste. Berlin 1960. S. 136 mit 2 Abb.
- Kat.-Ausst. Berlin 1963:** Symbol und Mythos in der zeitgenössischen Kunst. Akademie der Künste. Berlin 1963. Kat.-Nr. 84
- Kat.-Ausst. Berlin 1968:** Deutsche realistische Bildhauerkunst im 20. Jahrhundert. Staatliche Museen zu Berlin. Nationalgalerie. Berlin 1968. S. 56f., Abb. S. 86
- Kat.-Ausst. Berlin 1978:** Abbilder - Leitbilder. Berliner Skulpturen von Schadow bis heute. Neuer Berliner Kunstverein in der Orangerie des Charlottenburger Schlosses. Berlin 1978. Kat.-Nr. 104
- Kat.-Ausst. Berlin 1980:** Der Kuss. Liebespaare in Graphik und Plastik des 20. Jahrhunderts. Das Studio im Alten Museum. Staatliche Museen zu Berlin. 1980
- Kat.-Ausst. Berlin 1987:** Kunst in Berlin 1648-1987. Staatliche Museen zu Berlin. Ausstellung im Alten Museum Berlin 1987. S. 368, 403
- Kat.-Slg. Berlin 1935:** Verzeichnis der Kunstwerke in der Neuen Abteilung der National-Galerie im ehemaligen Kronprinzenpalais. Berlin 1935. S. 15
- Kat.-Slg. Berlin 1978:** Berlinische Galerie 1913-1933: Bestände: Malerei - Skulptur - Graphik. Berlin 1978. Abb. S. 21
- Beyer 1925:** Beyer, Arndt: Der dritte Guß des Kreises: Edwin Scharff. Verlag des Kreises Graphischer Künstler und Sammler. Leipzig o. J. [1925]
- Bieber 1973:** Bieber, Dietrich: Aus der Chronik der Kunstakademie. Personen und Ereignisse. in: Zweihundert Jahre Kunstakademie Düsseldorf. anlässlich der zweihundertsten Wiederkehr der Gründung der kurfürstlichen Akademie in Düsseldorf im Jahre 1773. hrsg. von Eduard Trier. Düsseldorf 1973. S. 216
- Biermann-Ratjen 1955:** Biermann-Ratjen. Hans Horder (Hrsg.): Edwig Scharff. 21.3.1887 - 18.5.1955. Abschiedsworte. gesprochen in der Trauerfeier zu Hamburg am 24.5.1955. Hamburg 1955; Wiederabdruck in: Die Neue Rundschau. Jg. 66. Berlin und Frankfurt/M. 1955. S. 676ff
- Die Bildenden Künste 1921:** Die Bildenden Künste. Wiener Monatshefte. Wien 1921. S. 152
- Börsch-Supan 1977:** Börsch-Supan, Eva und Helmut u. a.: Reclams Kunstführer. Bd. VII: Deutschland. 2. Auflage. Berlin. Stuttgart 1977. S. 46
- Bolkovac 1956:** Bolkovac, Paul: ohne Titel. in: Edwin Scharff. 21.3.1887 - 18.5.1955. Abschiedsworte. gesprochen in der Trauerfeier zu Hamburg am 24.5.1955. hrsg. von Hans Harter Biermann-Ratjen. Hamburg 1955. S. 5-8
- Bolkovac 1962. I:** Bolkovac, Paul: Miniaturen zu Festen. Bonn 1962. S. 39-43. Abb. gegenüber S. 39
- Bolkovac 1962. II:** Bolkovac, Paul: Linien des Lebens. Bonn 1962. S. 39-43. Abb. gegenüber S. 39, 42
- Kat.-Ausst. Bremen 1977:** Tiere. Philipp Harth, Gerhard Marcks und die deutsche Tierplastik im 20. Jahrhundert. bearbeitet von Martina Rudloff und Gerhard Gerkens. Gerhard Marcks-Stiftung. Bremen 1977. Kat.-Nr. 31, 32
- Brenner 1972:** Brenner, Hildegard: Ende einer bürgerlichen Kunst-Institution. Die politische Formierung der Preußischen Akademie der Künste ab 1933 (Schriftenreihe der Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte, Nr. 24). Stuttgart 1972. S. 29, 123f., 126, 148, 157
- Brinckmann 1921:** Brinckmann, A. E.: Zeichnung und Skulptur. in: Genius. Bilder und Aufsätze zu alter und neuer Kunst. hrsg. von Carl Georg Heise und Hans Mördersteig. Jg. 3. München 1921. S. 7, 10. Abb. S. 3
- Kat.-Ausst. Brüssel 1952:** L'Expressionisme dans le Musée Wollraff-Richartz de Cologne. Palais des Beaux Arts. Brüssel 1952. Kat.-Nr. 238
- Das Buch Tobie:** Das Buch Tobie. in der Übertragung von Martin Luther. Bibelausgabe von 1546. mit 15 Holzschnitten von Edwin Scharff. hrsg. von der Maximilian-Gesellschaft. Hamburg 1954
- Kat.-Ausst. Chemnitz 1920:** Deutscher Künstlerbund. 15. Ausstellung. Kunsthütte im König-Albert-Museum. Chemnitz 1920. Kat.-Nr. 319-321
- Kat.-Ausst. Cloppenburg 1985:** Bildhauer in Berlin 1925 bis 1935. Ausstellung in der Paul-Dierkes-Halle des

- Museumsdorfes Cloppenburg, hrsg. von der Paul-Dierkes-Stiftung, Cloppenburg 1985, S. 50f., 70, Abb. S. 52-54
- Cohen 1932:** Cohen, Walter: Die Kunst in Düsseldorf 1932, 1. Heine-Denkmal, in: Die Kunst, Bd. 65, München 1932, S. 322
- Kat.-Ausst. Darmstadt 1910:** Deutscher Künstlerbund, Städtisches Ausstellungsgebäude auf der Mathildenhöhe, Darmstadt 1910, Kat.-Nr. 202
- Kat.-Ausst. Darmstadt 1919:** Kunst des Jahres, Ausstellungshallen auf der Mathildenhöhe, Darmstadt 1919, Kat.-Nr. 302
- Kat.-Ausst. Darmstadt 1920:** Deutscher Expressionismus, Städt. Ausstellungsgebäude Mathildenhöhe, Darmstadt 1920, Kat.-Nr. 586, 589
- Dedalo 1933:** Grohmann, Will: Scultura Tedesca del Secolo XX, in: Dedalo, Jg. 13, Milano, Roma 1933, S. 40-42, Abb. S. 48f.
- Dehio 1967:** Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, Nordrhein-Westfalen, Bd. I: Rheinland, bearbeitet von Ruth Schmitz-Ehmke (Sonderausgabe für die Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt), Darmstadt 1967, S. 36, 38, 104f.
- Derby 1956:** Derby, Internationale Revue für Sport und Gesellschaft, Oldenburg, Mai 1956, S. 24f. mit Abb.
- Deutsche Kunst und Dekoration 1905:** Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. 16, Darmstadt 1905, S. 580
- Deutsche Kunst und Dekoration 1914:** Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. 34, Darmstadt 1914, S. 37, Abb. S. 345
- Deutsche Kunst und Dekoration 1915/16:** Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. 37, Darmstadt 1915/16, S. 192
- Deutsche Kunst und Dekoration 1918:** Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. 42, Darmstadt 1918, Abb. S. 306
- Deutsche Kunst und Dekoration 1919:** Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. 44, Darmstadt 1919, Abb. S. 204
- Deutsche Kunst und Dekoration 1923/24:** Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. 53, Darmstadt 1923/24, Abb. S. 345
- Deutsche Kunst und Dekoration 1925:** Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. 56, Darmstadt 1925, Abb. S. 282
- Deutsche Kunst und Dekoration 1927:** Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. 60, Darmstadt 1927, Abb. S. 201, 268
- Doede 1937:** Doede, Werner: Edwin Scharff, in: Die Kunst, Bd. 75, Jg. 52, München 1937, S. 75-79 mit Abb.
- Doede 1961:** Doede, Werner: Kunst und Künstler seit 1870, Anfänge und Entwicklung, Recklinghausen 1961, S. 153, 161
- Kat.-Aukt. Döring 1965:** 115, Auktion, Teil 1: Moderne Kunst: Graphik - Gemälde - Handzeichnungen, Buch- und Kunstantiquariat F. Döring, Hamburg 1965, Kat.-Nr. 6196
- Kat.-Aukt. Döring 1987:** 123, Auktion: Alte und moderne Kunst - Dekorative Graphik - Antiquitäten - Ostasien, Kunst- und Buchantiquariat F. Döring, Hamburg 1987, Kat.-Nr. 9100
- Kat.-Ausst. Dortmund 1952:** Aus 6 Jahrhunderten, Neuerwerbungen 1947-1951, Museum für Kunst und Kulturgeschichte Dortmund, Schloß Cappenberg, Dortmund 1952, Kat.-Nr. 67
- Kat.-Ausst. Dortmund 1968:** Dortmunder Kunstbesitz, Erwerbungen 1934-1968, Ausstellung zum 75jährigen Bestehen des Museums, Museum für Kunst und Kulturgeschichte, Dortmund 1968, Kat.-Nr. 392
- Kat.-Sig. Dortmund o. J. [1960]:** Sammlung Gröppel, Mit Werken expressionistischer Künstler aus dem Museumsbesitz, Dortmund o. J. [1960], Kat.-Nr. 156f.
- Kat.-Ausst. Dresden 1920:** Künstler-Vereinigung Dresden, Sommerausstellung, Dresden 1920, S. 33, Kat.-Nr. 1, S. 34, Kat.-Nr. 40
- Kat.-Ausst. Dresden 1926:** Internationale Kunstausstellung Dresden, Jahresschau Deutscher Arbeit 1926, Amtlicher Führer durch die Ausstellung, Dresden 1926, Kat.-Nr. 942f.
- Kat.-Ausst. Dresden 1927:** Graphische Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes, Jahresschau Deutscher Arbeit, Dresden 1927, Kat.-Nr. 621-623
- Düsel 1927:** Düsel, Friedrich: Von Kunst und Künstler, in: Westermanns Monatshefte, Bd. 142, Jg. 71, Braunschweig 1927, S. 114ff, Abb. S. 115
- Kat.-Ausst. Düsseldorf 1925:** Große Kunstausstellung 1925, Katalog der Kunstausstellung der Jubiläums-Ausstellungen Düsseldorf 1925, veranstaltet von der Stadt Düsseldorf 1925, Kat.-Nr. 1410
- Kat.-Ausst. Düsseldorf 1934:** Gemeinschafts-Ausstellung deutscher Künstler, Kunstpalast, Düsseldorf, 5. Mai bis Oktober, o. S., Raum 13
- Kat.-Ausst. Düsseldorf 1937:** Reichsausstellung "Schaffendes Volk", Düsseldorf 1937, S. 8, 184, Abb. S. 3
- Kat.-Ausst. Düsseldorf 1955:** Sammlung Wilhelm Buller, Mülheim, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf 1955, Kat.-Nr. 274
- Kat.-Ausst. Düsseldorf 1956:** Deutscher Künstlerbund, 6. Ausstellung, Düsseldorf 1956, Kat.-Nr. 549a
- Kat.-Ausst. Düsseldorf 1957:** Edwin Scharff Gedächtnisausstellung, Kunstmuseum der Stadt Düsseldorf, 1957 (Wanderausstellung, vgl. Kat.-Ausst. Hamburg u. a. 1956/57)
- Kat.-Ausst. Düsseldorf 1982:** Meisterwerke des XX. Jahrhunderts im alten Haus, Galerie Norbert Blaeser, Düsseldorf 1982, o. S.
- Kat.-Sig. Düsseldorf 1959:** Gemälde, Plastik, Kunstgewerbe, Graphik, Keramik, Kunstmuseum Düsseldorf, Düsseldorf 1959, S. 65, Nr. 133
- Kat.-Sig. Düsseldorf 1963:** Eine Auswahl: Gemälde, Plastik, Kunstgewerbe, Graphik, Keramik, Kunstmuseum Düsseldorf, Düsseldorf 1963, S. 95, Kat.-Nr. 296, Abb. 62
- Düsseldorfer Stadt-Anzeiger 1931, Nr. 46:** Das Heinedenkmal im Ehrenhof, in: Düsseldorfer Stadt-Anzeiger, Nr. 46, 13. Februar 1931, lokaler Teil
- Düsseldorfer Stadt-Anzeiger 1931, Nr. 305:** Wer baut das Heine-Denkmal, in: Düsseldorfer Stadt-Anzeiger, Nr. 305, 3. November 1931
- Düsseldorfer Stadt-Anzeiger 1932, Nr. 271:** Um die Heine-Ehrung, in: Düsseldorfer Stadt-Anzeiger, Nr. 271, 29. September 1932

- Düsseldorfer Stadt-Nachrichten 1931:** Zum Todestag Heines: Die Vaterstadt tilgt alle Schuld (14. Februar 1931), Morgenausgabe 15. Februar 1931
- Düsseldorfer Stadt-Nachrichten 1932, I:** Die Entwürfe zum Heine-Denkmal (2. Mai 1932), in: Düsseldorfer Stadt-Nachrichten, Beilage der Düsseldorfer Nachrichten, 3. Mai 1932, Morgenausgabe, Titelseite
- Düsseldorfer Stadt-Nachrichten 1932, II:** Die Entwürfe zum Heine-Denkmal Düsseldorfer Stadt-Nachrichten, Beilage der Düsseldorfer Nachrichten, 5. Mai 1932, Morgenausgabe, Titelseite
- Kat.-Ausst. Duisburg 1976:** Deutsche Bildhauer 1900-1933. Eine Ausstellung der Bundesrepublik Deutschland, zusammengestellt vom Wilhelm-Lehmbruck-Museum der Stadt Duisburg, mit Leihgaben aus Museen, Galerien und Privatsammlungen, Duisburg 1976, S. 202-206
- Kat.-Ausst. Duisburg 1981/82:** Hommage à Lehmbruck. Lehmbruck in seiner Zeit, Wilhelm-Lehmbruck-Museum der Stadt Duisburg, 1981/82, S. 178, Kat.-Nr. 194-196, Abb. S. 178
- Kat.-Ausst. Duisburg u. a. 1983:** Verboten - verfolgt. Kunstdiktatur im 3. Reich. Eine Ausstellung des Wilhelm-Lehmbruck-Museums der Stadt Duisburg im Rahmen der 7. Duisburger Akzente 1983, auch in: Kunstverein Hannover 1983, Kunsthalle Wilhelmshaven 1983, S. 154, Abb. 155
- Kat.-Slg. Duisburg 1964:** Wilhelm-Lehmbruck-Museum Duisburg, Bd. II: Katalog der Sammlungen, ausgenommen Wilhelm Lehmbruck, Bildhauer - Maler, Recklinghausen 1964, S. 25, Abb. S. 55
- Kat.-Slg. Duisburg 1978:** Wilhelm-Lehmbruck-Museum der Stadt Duisburg, Bestandskatalog 1: Plastiken und Objekte, Duisburg 1978, S. 143f. mit Abb.
- Kat.-Slg. Duisburg 1985, I:** Jürgens, Helga: Edwin Scharff, in: Meisterwerke internationaler Plastik des 20. Jahrhunderts, Informationsblätter III, Wilhelm-Lehmbruck-Museum der Stadt Duisburg, 1985, Blatt 40 mit Abb.
- Kat.-Slg. Duisburg 1985, II:** Wilhelm-Lehmbruck-Museum der Stadt Duisburg, Bestandskatalog 2: Plastiken und Objekte II: Neuerwerbungen 1978 bis 1985, Duisburg 1985, S. 34
- Kat.-Ausst. Duisburg 1991:** Bildhauerzeichnungen des Wilhelm-Lehmbruck-Museums Duisburg, Wilhelm-Lehmbruck-Museum Duisburg, 5. September bis 27. Oktober 1991, S. 28, 30, Abb. S. 29, 31
- Eckstein 1929:** Eckstein, Hans: Zeitlupe, in: Das Kunstblatt, Jg. 13, Berlin 1929 (Reprint: Nendeln 1978), S. 216
- Eckstein 1931:** Eckstein, Hans: Kunstausstellungen, München, in: Kunst und Künstler, Jg. 29, Berlin 1931, S. 169
- Ernst 1955, I:** Ernst, Harro: Die Plastik bei der Jahresausstellung im Haus der Kunst, in: Die Kunst und Das schöne Heim, Jg. 53, München 1955, S. 8
- Ernst 1955, II:** Ernst, Harro: Große Kunstausstellung München 1955, in: Die Kunst und Das schöne Heim, Jg. 53, München 1955, S. 406
- Kat.-Ausst. Essen 1931:** Deutscher Künstlerbund, Essen 1931, Kat.-Nr. 314-316
- Kat.-Ausst. Esslingen 1978:** Sammlung Lütze II, Galerie der Stadt Esslingen, 1978, Kat.-Nr. 243
- Eßwein, 29.4.1919:** Eßwein, Hermann: Das Schicksal der Kunstgewerbeschule, Expressionismus und Werkkunst, in: Münchner Post, Nr. 99, vom 29.4.1919, S. 1f.
- Eßwein, 22.5.1919:** Eßwein, Hermann: Kunstgewerbe-Organisation, in: Münchner Post vom 22.5.1919; Wiederabdruck in: Richard Riemerschmid, Vom Jugendstil zum Werkbund, Werke und Dokumente, hrsg. von Winfried Nerdinger, Eine Ausstellung der Technischen Universität München, des Münchner Stadtmuseums und des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg, München 1982, S. 51f.
- FAZ 1962:** Auch das Klassische galt als "entartet", in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 5. Dezember 1962 mit Abb.
- Feulner - Müller 1953:** Feulner, Adolf und Theodor Müller: Geschichte der deutschen Plastik (Deutsche Kunstgeschichte, Bd. 2), München 1953, S. 635
- Finckh 1987:** Finckh, Gerhard: Die Münchner Plastik der zwanziger Jahre unter Berücksichtigung der Entwicklung seit der Jahrhundertwende, Dissertation, München 1987, Bd. 1, S. 182, 184-193, Bd. 2, S. 84 - 87, 133
- Fink 1955:** Fink, Josef: Grenzen und Möglichkeiten christlicher Kunst, in: Die Kirche in der Welt, Jg. 8, Nr. 25, Münster 1955, S. 123
- Fleer 1976:** Ansprache zur Ausstellung "Edwin Scharff und seine Schüler" am 2. September 1976 im Kunsthaus Hamburg, Typoskript
- Foitzik 1913:** Foitzik, W.: Graphische Flugblätter, III: Edwin Scharff, Originalradierung: "Reiter", hrsg. vom Graphik-Verlag München, 1913, Begleittext
- Flemming 1956:** Flemming, Hanns Theodor: Edwin Scharff, in: The Studio, Bd. 152, London 1956, S. 12f. mit Abb., S. 21
- Flemming 1957:** Flemming, Hanns Theodor: Edwin Scharff (1887-1955), in: Die Kunst und Das schöne Heim, Jg. 55, München 1957, S. 244-247 mit Abb.
- Fränkischer Kurier 1927:** Fränkischer Kurier, Nürnberg, 7.10.1927
- Kat.-Ausst. Frankfurt 1952:** Olympia in der deutschen Kunst der Gegenwart, Ausstellung zur XV. Olympiade, Paulskirche, Frankfurt 1952, Kat.-Nr. 63-65e
- Kat.-Ausst. Frankfurt 1952, Kunstverein:** Deutsche und französische Graphik und Kleinplastik der letzten hundert Jahre, 1850-1950, im Frankfurter Kunstverein aus der Sammlung Helmut Goedeckemeyer, Frankfurt/M. 1952, Kat.-Nr. 271
- Kat.-Ausst. Frankfurt 1954:** Deutscher Künstlerbund, 4. Ausstellung, Haus des Deutschen Kunsthandwerks, Frankfurt/M. 1954, Kat.-Nr. 265
- Frenzel 1959:** Frenzel, Otto: Kunst am Bau in Hamburg 1947-1958, im Auftrag und in Zusammenarbeit mit der Baubehörde der Freien und Hansestadt Hamburg, Hamburg 1959, S. 106f.
- Prerking 1928:** Prerking, Johann: Künstlerbund-Ausstellung im Kunstverein Hannover, in: Die Kunst, Bd. 57, München 1928, S. 253, Abb. S. 254

- Freyberger 1937:** Freyberger, Walter: Schwäbische Kunst der Gegenwart, in: Schwabenland. Amtliche kulturpolitische Zeitschrift des Gauess Schwaben der NSDAP. Jg. 4. 1937 (Schwäbisches Museum, Augsburg 1937, Jg. 13, und Schwäbische Naturkunde, Jg. 5), S. 217 mit Abb., S. 223
- Fried 1932:** Fried, K.: Edwin Scharffs Krieger-Ehrenmal für Neu-Ulm, in: Kunst und Künstler, Bd. 31, Berlin 1932, S. 345
- Fritz 1952:** Fritz, Rolf: Neuerwerbungen des Dortmunder Museums 1948-1951, in: Kunstchronik, Jg. 5, Heft 1, Nürnberg 1952, S. 37, 195
- Gaiser u. a. 1967:** Gaiser, Horst, u. a.: Neu-Ulm. Das Bild einer jungen Stadt in Fotos aus hundert Jahren, Weissenhorn 1967, Abb. T 59
- Geese 1932/33:** Geese, Walter: Neue Plastik im Kronprinzen-Palais, in: Museum der Gegenwart, Berlin 1932/33, S. 101f.
- Gestalt und Gedanke 1953:** Gestalt und Gedanke. Ein Jahrbuch, hrsg. von der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, München 1953, II. Folge, S. 177
- Glaser 1926:** Glaser, Curt: Das Beethovenedenkmal, in: Berliner Börsen Courir, 24. Oktober 1926, S. 7
- Glaser 1930:** Glaser, Curt: Edwin Scharff. Zur Ausstellung bei Paul Cassirer, in: Kunst und Künstler, Jg. 28, Berlin 1930, S. 214f., Abb. S. 214ff
- Glaser 1931:** Glaser, Curt: Künstlerbund-Ausstellung in Essen, in: Kunst und Künstler, Jg. 29, Berlin 1931, S. 404
- Grevenbroicher Zeitung 1936:** Am 12. Juli Einweihung des Kriegerdenkmals in Neurath, in: Grevenbroicher Zeitung, Jg. 106, Nr. 98, 19. Juni 1936
- Grisebach 1957:** Grisebach, Hanna: Die Sammlung Dr. Franz Moulfang in Heidelberg, in: Das Kunstwerk, Krefeld und Baden-Baden 1957, H. S/6/XI, Abb. S. 49
- Grohmann 1933:** Grohmann, Will: Scultura Tedesca del Secolo XX, in: Dedalo, Jg. 13, Milano, Roma 1933, S. 40-42, Abb. S. 48f.
- Grohmann 1953, I:** Grohmann, Will: Der deutsche Künstlerbund 1953. Einige Bemerkungen zur Ausstellungspolitik, in: Das Kunstwerk, Jg. 7, Heft 2, Baden-Baden 1953, S. 32
- Grohmann 1953, II:** Grohmann, Will: Eine Sonderschau der "Plastik" im Freien, in: Das Kunstwerk, Jg. 7, Heft 3/4, Baden-Baden 1953, S. 93
- Grohmann 1953, III:** Grohmann, Will: Bildende Kunst und Architektur, Bd III: Zwischen den beiden Kriegen, Berlin 1953, S. 233, 235, 245, 247
- Grünthal 1919:** Grünthal, Ernst: Edwin Scharff, in: Der Weg, H. 10, München 1919, S. 8
- Grundmann 1952:** Grundmann Günther: Alte und neue Glockenzier, in: Deutsche Kunst und Denkmalpflege, Jg. 10, München 1952, S. 49
- Grzimek 1969:** Grzimek, Waldemar: Deutsche Bildhauer des zwanzigsten Jahrhunderts. Leben - Schulen - Wirkungen, München 1969, S. 27, 77, 80, 106, 111f., 127, 139, 149, 161-167, 196, 213, 215, Abb. S. 294-296
- Gurlitt 1921:** Gurlitt, Fritz: Kunstausstellung Berlin, in: Kunst und Künstler, Jg. 19, Berlin 1921, S. 221
- Habicht 1928:** Habicht, V. C.: Deutsche Künstlerbund-Ausstellung in Hannover, in: Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. 62, Darmstadt 1928, S. 122
- Häussler 1977:** Häussler, Helmut: Brunnen, Denkmale und Freiplastiken in Nürnberg. Brunnen der reichsstädtischen Zeit, Brunnen des 19. und 20. Jahrhunderts, zeitgenössische Brunnenkunst, Denkmale mit Erinnerungs- und Würdigungskarakter, plastische Werke mit symbolischem und schmückendem Charakter, Gartenfiguren des 17. und 18. Jahrhunderts. Eine Bestandsaufnahme, Nürnberg 1977, S. 104
- Haftmann 1986:** Haftmann, Werner: Verfemte Kunst. Bildende Künstler der inneren und äußeren Emigration in der Zeit des Nationalsozialismus (Malerei der inneren und äußeren Emigration), mit einem Beitrag von Leopold Reidemeister, hrsg. von Berthold Roland, Köln 1986, S. 136, 222, 407
- Hailmaier 1950:** Hailmaier, Hans: Große Kunstausstellung München 1950, in: Die Kunst und Das schöne Heim, Jg. 48, München 1950, S. 458
- Halbrodt - Kehr 1979:** München 1919. Bildende Kunst, Fotografie der Revolutions- und der Rätezeit, Seminarbericht, Akademie der Bildenden Künste, hrsg. von Dirk Halbrodt und Wolfgang Kehr, München 1979, S. 29-32, 73
- Kat.-Ausst. Hamburg 1921:** 16. Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes, Hamburg 1921, Kat.-Nr. 381f.
- Kat.-Ausst. Hamburg 1927:** Europäische Kunst der Gegenwart, Zentenarausstellung des Kunstvereins Hamburg, 1927, Kat.-Nr. 132, 133 mit Abb.
- Kat.-Ausst. Hamburg 1953:** Plastik im Freien, Ausstellung anlässlich der Internationalen Gartenbau-Ausstellung auf dem Alstervorland am Harvestehuder Weg, mit einer Einleitung von Werner Haftmann, Hamburg 1953, Kat.-Nr. 37f. mit Abb.
- Kat.-Ausst. Hamburg 1953, Künstlerbund:** Deutscher Künstlerbund 1953, 3. Ausstellung, Kunsthalle Hamburg 1953, Kat.-Nr. 243
- Kat.-Ausst. Hamburg, München 1953:** Plastik im Freien, hrsg. von Carl Georg Heise, 55 Aufnahmen von Friedrich Hewicker, München 1953, S. 8, 15, Abb. S. 17, 36
- Kat.-Ausst. Hamburg 1956, Hamburger Künstler:** Ausstellung Hamburger Künstler 1956, Berufsverband Bildender Künstler, Hamburg 1956, Kat.-Nr. 159
- Kat.-Ausst. Hamburg u. a. 1956/57:** Edwin Scharff-Gedächtnis-Ausstellung, Kunstverein Hamburg 1956, Württembergischer Kunstverein Stuttgart 1956, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe 1956, Kunstverein Ulm 1956, Städtische Galerie München 1956, Kunst- und Kunstgewerbeverein Pforzheim 1957, o. S.
- Kat.-Ausst. Hamburg 1963:** Hamburger Kunst von 1912 bis heute, Kunsthaus Hamburg 1963, S. 34
- Kat.-Ausst. Hamburg 1965:** 10 Jahre Edwin Scharff - Preis, Kunsthaus Hamburg 1965, Abb. Frontispiz
- Kat.-Ausst. Hamburg 1972:** Bildhauer in Hamburg 1900-1972 (Schriftenreihe zur Geschichte der Hamburger Kunst, Bd.

8. hrsg. vom Berufsverband bildender Künstler Hamburgs). Hamburg 1972. o. S. mit Abb.
- Kat.-Ausst. Hamburg 1976:** Edwin Scharff und seine Schüler. Kunsthaus Hamburg 1976. S. 7-24 und o. S., Abb. Frontispiz. S. 6. o. S., und Nr. 1-34
- Kat.-Slg. Hamburg 1956:** Neue Erwerbungen der Hamburger Kunsthalle 1945-1955. Hamburg 1955. S. 8. 673
- Kat.-Slg. Hamburg 1956:** HfBK: Staatliche Hochschule für Bildende Künste (anlässlich der Umwandlung der Landeskunsthochschule in die Staatliche Hochschule für bildende Künste. Juni 1956). hrsg. von Hans Herder Biermann-Ratjen. Hamburg 1955. S. 22
- Hanfstaengl 1953:** Hanfstaengl, Eberhard: Die Hamburger Ausstellung "Plastik im Freien". in: Die Kunst und Das schöne Heim. Jg. 52. München 1953. S. 54ff. Abb. S. 54
- Kat.-Ausst. Hannover 1927:** 95. Große Kunstausstellung. Kunstverein Hannover 1927. Kat.-Nr. 428-431 mit Abb.
- Kat.-Ausst. Hannover 1928:** Deutscher Künstlerbund. Kunstverein Hannover 1928. Kat.-Nr. 462 mit Abb.
- Kat.-Ausst. Hannover 1931:** 99. Große Kunstausstellung. Kunstverein Hannover 1931. Kat.-Nr. 321. 322 mit Abb., 323
- Kat.-Ausst. Hannover 1933:** 101. Große Frühjahrsausstellung. Kunstverein Hannover 1933. Kat.-Nr. 337f.
- Kat.-Ausst. Hannover 1949:** Hermann Blumenthal. Werner Heldt. Kestner-Gesellschaft Hannover 1949. Einleitung
- Kat.-Ausst. Hannover 1951:** I. Deutsche Bildhauer der Gegenwart. Kestner-Gesellschaft Hannover 1951. Kat.-Nr. 96
- Kat.-Ausst. Hannover 1951:** II. Plastik im Garten und am Bau. Kestner-Gesellschaft Hannover 1951. S. 33 mit Abb.
- Kat.-Ausst. Hannover 1952:** Der christliche Inhalt der neuen Kunst. Kestner-Gesellschaft Hannover 1952. Kat.-Nr. 116
- Kat.-Ausst. Hannover 1956:** Deutscher Künstlerbund. Fünfte Ausstellung Hannover. Haus des Kunstvereins Hannover 1955. Kat.-Nr. 132 mit Abb.
- Kat.-Ausst. Hannover u. a. 1962/63:** Edwin Scharff. Katalog Nr. 1 des Ausstellungsjahres 1962/63. Kestner-Gesellschaft Hannover 1962. Städtische Kunsthalle Mannheim 1962/63. Städtisches Karl-Ernst-Osthaus-Museum Hagen 1963. Kunsthalle zu Kiel 1963. Städtisches Kunstmuseum Duisburg 1963
- Hartlaub 1920:** Hartlaub, G. F.: Mannheims Kunsthalle nach dem Kriege (Aus dem Tagebuch eines Heimkehrten). Sonderdruck aus dem Oktober-Heft der Monatsschrift "Feuer". Mannheim 1920. S. 19
- Hausi-Glocken 1958:** Zu unserem Titelbild, in: Hausi-Glocken. Werkzeitschrift der Hausi-Werke. Körber & Co. K. G., Hamburg, Oktober 1958. Heft 3. S. 72f. mit Abb.
- Hausenstein 1920:** Hausenstein, Wilhelm: Die bildende Kunst der Gegenwart. Malerei - Plastik - Zeichnung (Das Weltbild der Gegenwart. Bd. 15). 2. Auflage. Stuttgart, Berlin 1920. S. 78. 263
- Hausenstein 1927:** Hausenstein, Wilhelm: Kunstgeschichte. Berlin o. J. [1927]. S. 481f.
- Hausenstein 1928:** Hausenstein, Wilhelm: Münchner Neue Seession 1928. in: Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. 63. Darmstadt 1928/29. S. 13
- Hausenstein 1930:** I. Hausenstein, Wilhelm: Die Venezianische Internationale 1930. in: Der Kunstsammler, 1. München 1930. S. 51. Abb. S. 50
- Hausenstein 1930:** II. Hausenstein, Wilhelm: Barlach oder Scharff? in: Das Tagebuch, Berlin 1930. Heft 6. S. 235f.
- Kat.-Aukt. Hauswedell 1961:** Auktion 109. Graphik. Handzeichnungen, Bilder, Plastik, Dekorative Graphik, Landkarten, Städteansichten. Dr. Ernst Hauswedell, Hamburg, 25. November 1961. Kat.-Nr. 756. Abb. auf dem Umschlag
- Kat.-Aukt. Hauswedell 1972:** Auktion 187. Moderne Kunst. Dr. Ernst Hauswedell, Hamburg, 8.-10. Juni 1972. Kat.-Nr. 2019
- Kat.-Aukt. Hauswedell und Nolte 1980:** Auktion 235. Moderne Kunst, Hauswedell und Nolte, Hamburg, 5./6. Juni 1980. Kat.-Nr. 1150. Abb. S. 401
- Haybach 1930:** Haybach, Rudolf: Plastik - Ausstellung der Berliner Seession. in: Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. 66. Jg. 33. Darmstadt 1930. S. 27f., Abb. S. 33
- Kat.-Ausst. Heidelberg 1962:** Kunst des 20. Jahrhunderts aus Heidelberger Privatbesitz. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen. Plastik. Heidelberger Kunstverein, Gartenhalle des Kurpfälzischen Museums 1962. Kat.-Nr. 176
- Heise 1951:** Heise, Carl Georg: Kirchentür von Edwin Scharff für Kloster Marienthal bei Wesel. in: Werk, Jg. 38, Zürich 1951. S. 250f., Abb. S. 251
- Heise 1952:** Heise, Carl Georg: Erwerbungen moderner Plastik. in: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen. Bd. 2. Hamburg 1952. S. 48, 59, Abb. 7
- Hendschel 1945:** Hendschel, Richard: 19 Jahre Kunstreferat 1915-1933. München o. J. [nach 1945]. Typoskript. Kunstarchiv Weißner, München
- Hentzen 1935:** Hentzen, Alfred: Deutsche Bildhauer der Gegenwart. Berlin 1935. S. 55f., 60, 117. Abb. S. 58f.
- Hentzen 1956/57:** Hentzen, Alfred: Einleitung. in: Edwin Scharff-Gedächtnis-Ausstellung. Kunstverein Hamburg 1956. Württembergischer Kunstverein Stuttgart 1956. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe 1956. Kunstverein Ulm 1956. Städtische Galerie München 1956. Kunst- und Kunstgewerbeverein Pforzheim 1957. o. S.
- Hentzen 1957:** Hentzen, Alfred: Sculpture. in: Werner Haftmann, Alfred Hentzen, William S. Liebermann: German Art of the Twentieth Century, edited by Andrew Carnduff Ritchie. The Museum of Modern Art, New York, in collaboration with The City Art Museum of St. Louis, Missouri. New York 1957. S. 145, 164, 171, 180, 182. Abb. S. 164
- Hentzen 1959:** Hentzen, Alfred: Erwerbungen neuerer Plastik in den Jahren 1951-1958. in: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen. Bd. 4. Hamburg 1959. S. 200. Abb. S. 30, 198
- Hentzen 1962:** Hentzen, Alfred: Führer durch die Hamburger Kunsthalle. Hamburg 1962. S. 39

- Hentzen 1966:** Hentzen, Alfred: Führer durch die Hamburger Kunsthalle. 2. Auflage. Hamburg 1966. S. 44
- Hentzen 1970:** Hentzen, Alfred: Das Ende der Neuen Abteilung der National-Galerie im ehemaligen Kronprinzen-Palais. in: *Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz*. VIII. Berlin 1970. S. 24-89; Wiederabdruck unter dem Titel: Die Berliner National-Galerie im Bildersturm. Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie, Berlin 1972
- Henze 1968:** Henze, Anton: Neue kirchliche Kunst. Recklinghausen 1968. S. 268. 274. Abb. 236
- Herders Lexikon 1978:** Herders Lexikon Kunst 2. Biographisches Wörterbuch. Freiburg, Basel, Wien 1978. S. 187
- Heusinger von Waldegg 1979:** Heusinger von Waldegg, Joachim: Plastik. in: Erika Billeter, Erich Franz, Joachim Heusinger von Waldegg, Brigitte Lohkamp, Wolfgang Peñnt: Deutsche Kunst der 20er und 30er Jahre. hrsg. von Erich Steingraber. München 1979. S. 237. 241. 249. 251. 253. 285. 302. Abb. 154
- Hiepe 1968:** Hiepe, Richard: Edwin Scharff und sein Streben nach Erneuerung. in: *Bildende Kunst*. Dresden 1968. S. 42. Abb. S. 43
- Hoelder-Weiss 1965:** Hoelder-Weiss, Karl: Edwin Scharff zum Gedenken. Erinnerungen eines Kunstfreundes. IV. in: *Schwäbische Donauzeitung*. 7. August 1965. S. 12
- Hoff 1940:** Hoff, August: Einführende Worte zur Kunst im norddeutschen Kulturkreis. in: *Jahrbuch für christliche Kunst*. Neue Folge der Jahresmappe II. 48. Jahresgabe der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst. München 1940. S. 20. Abb. S. 23
- Hoff 1961:** Hoff, August: L'Art sacré. in: *L'Art allemand contemporain*. bearbeitet von Matthias Toni Engels. Offenbourg 1961 (Documents 1961. No. spécial). o. S.
- Hofmann 1968:** Hofmann, Werner: Die Plastik des 20. Jahrhunderts (Fischer-Bücherei. Bd. 239). Frankfurt/M. 1968. S. 61ff
- Hofmann 1993/94:** Hofmann, Justin: Künstler und ihre Revolution. in: *Süddeutsche Freiheit*. Kunst der Revolution in München 1919. beorb. von Justin Hofmann. hrsg. von Helmut Friedel. mit Beiträgen von Justin Hofmann, Martin Lindner, Katrin Lochmaier, Joan Weinstein. Lenbechhaus München. 10. November 1993 bis 9. Januar 1994. S. 30
- Italoander 1947:** Italoander, Rolf: Edwin Scharff. Pferde und Reiter. 23 Zeichnungen. Reinbek 1947; Wiederabdruck unter dem Titel: Edwin Scharffs Pferde und Reiter. in: *Umwege*. Jahrbuch der Freien Akademie der Künste in Hamburg. Hamburg 1955. S. 87-92
- Italoander 1965:** Italoander, Rolf: Ilonka, eine große alte Dame aus Ungarn. Notizen über Helene Ritscher-Scharff. in: *Spiralen*. Jahrbuch der Freien Akademie der Künste in Hamburg. Hamburg 1965. S. 191f.. 193. 198-201; Wiederabdruck unter dem Titel: Helene Ritscher, die Witwe von Edwin Scharff. in: *Akzente eines Lebens*. Mit einem Nachwort von Peter Jokostra. Bremen 1970. S. 313-322
- Jahrbuch der jungen Kunst 1922:** *Jahrbuch der jungen Kunst*. 3. hrsg. von Georg Biermann. Leipzig 1922. Abb. S. 261
- Jahrbuch Hamburg 1966:** *Kontrapunkte*. Jahrbuch. Freie Akademie der Künste in Hamburg. Hamburg 1966. S. 120
- Jahrbuch Hamburg 1968:** *Elbe*. Jahrbuch. Freie Akademie der Künste in Hamburg. Hamburg 1968. S. 100
- Jahrbuch Hamburg 1969:** *Fundamente*. Jahrbuch. Freie Akademie der Künste in Hamburg. Hamburg 1969. S. 145
- Jahrbuch Hamburg 1960:** *Kontraste*. Jahrbuch. Freie Akademie der Künste in Hamburg. Hamburg 1960. S. 143
- Jahrbuch Hamburg 1961:** *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen 1961*. S. 216 mit Abb. 217
- Jahrbuch Hamburg 1966:** *Parabel*. Jahrbuch. Freie Akademie der Künste in Hamburg. Hamburg 1966. S. 371
- Jahrbuch Hamburg 1968:** *Zwanzig*. Jahrbuch. Freie Akademie der Künste in Hamburg. Hamburg 1968. S. 8. 382
- Jahrbuch München 1962:** *Jahrbuch für christliche Kunst*. Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst. München 1962. Abb. S. 4
- Janda - Grabowski 1992:** *Kunst in Deutschland 1905-1937*. Die verlorene Sammlung der Nationalgalerie. Dokumentation, ausgewählt und zusammengestellt von Annegret Janda und Jörn Grabowski. erschienen anlässlich der Ausstellung "Kunst in Deutschland 1905-1937" in der Alten Nationalgalerie. Museumsinsel, Berlin. März bis Dezember 1992 (Bilderhefte der Staatlichen Museen zu Berlin. Heft 70/72). Berlin 1992. S. 160. Kat.-Nr. 128. Abb. S. 16. 161
- Jarchow 1988:** Jarchow, Margarete: Berliner Porzellan im 20. Jahrhundert. Berlin 1988. S. 61. 101. 105. 107. 213. 267. 269-271
- Jürgens 1961:** Jürgens, Helga: Über die Freundschaft zwischen Pfarrer Augustinus Winkelmann und dem Bildhauer Edwin Scharff. in: *Festschrift zum 100. Geburtstag von Pastor Augustinus Winkelmann*. hrsg. von der Gemeinde Hamminkeln. 1981. S. 22-26
- Jürgens-Lendrum 1991:** Jürgens-Lendrum, Helga: Ursula Querner - Edwin Scharff. Einfluß und Entwicklung. in: *Die Bildhauerin Ursula Querner. 1921 - 1969*. Mit Beiträgen von Gottfried Sello und Helga Jürgens-Lendrum. Hamburg 1991. S. 83-97. Abb. S. 86-88. 90. 92
- Jollos 1931:** Jollos, Waldemar: Das Erbe Lehmbrechts. in: *Das Kunstblatt*. Jg. 15. Berlin 1931. S. 264
- Jollos 1956:** Jollos, Waldemar: *Arte tedesca fra le due Guerre*. übersetzt aus dem Deutschen von Lavinia Jollos Mazzucchetti (Biblioteca Contemporanea Mondadori. Bd. 22). Verona 1956. S. 35. 108. 159. 168. 189-192. 235
- Joppien 1982:** Joppien, Rüdiger: Die Kölner Werkschulen 1920-1933 unter besonderer Berücksichtigung der Ära Richard Riemerschmids (1926-1931). in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*. Westdeutsches Jahrbuch für Kunstgeschichte. Bd. XLIII. Köln 1982. S. 268f.. S. 341. Anmerkung 62
- Joppien 1982:** Joppien, Rüdiger: Richard Riemerschmids Auftrag in Köln. in: *Richard Riemerschmid. Vom Jugendstil zum Werkbund*. Werke und Dokumente. München 1982. S. 65 [vgl. Nerdinger 1982]

- Kaiser 1966:** Kaiser, G.: Porträts aus dem Ulmer Kulturleben von drei Jahrzehnten, in: Schwäbische Donauzeitung, 24. Dezember 1966, o. S.
- Kandinsky - Marc 1983:** Wassily Kandinsky - Franz Marc: Briefwechsel. Mit Briefen von und an Gabriele Münter und Maria Marc, hrsg., eingeleitet und kommentiert von Klaus Lonkheit, München, Zürich 1983, S. 161, 163f.
- Kat.-Ausst. Karlsruhe 1966:** Edwin Scharff-Gedächtnis-Ausstellung, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe 1966 (Wanderausstellung, vgl. Kat.-Ausst. Hamburg u. a. 1966/57)
- Kat.-Ausst. Kassel 1927:** Jubiläumskunstausstellung Kassel 1927. 150 Jahre Kasseler Kunstakademie, veranstaltet von der Kunstakademie und dem Kunstverein zu Kassel, 1927, Kat.-Nr. 447f.
- Kat.-Ausst. Kassel 1966:** documenta, kunst des XX. jahrhunderts, internationale ausstellung im museum fridericianum in kassel, 2. Auflage, München 1966, S. 26, 29, Kat.-Nr. 567, Abb. Tafel 107
- Kat.-Ausst. Kassel 1959:** II. documenta '59. Kunst nach 1945. Internationale Ausstellung, Kassel 1959, Bd. 2: Skulptur, Köln 1959, S. 13, 164, Abb. S. 164f.
- Kat.-Slg. Kassel 1966:** Von den Erwerbungen der letzten Jahre, anlässlich der Bundesgartenschau, (Ausstellungshefte der Städtischen Kunstsammlungen zu Kassel, H. 4), Kassel 1966, S. 83, Kat.-Nr. 527 mit Abb.
- Kaufmann 1976:** Kaufmann, Gerhard: Sylt - Föhr - Amrum, die nordfriesischen Inseln, in: Deutsche Künstlerkolonien und Künstlerorte, hrsg. von Gerhard Wietek, München 1976, S. 80
- Keller 1962:** Keller, Horst: Pforten Gottes in unserer Zeit, Auswahl und Einführung von Horst Keller, Hamburg 1962, S. 29, Abb. S. 31ff
- Keppeler 1932:** Keppeler: Das Kriegerdenkmal auf dem Schwal, in: Neu-Ulmer Zeitung, Neu-Ulm, 15. Juli 1932
- Kat.-Aukt. Ketterer 1959:** 34. Auktion, Moderne Kunst, Stuttgarter Kunstkabinett Roman Norbert Ketterer, Stuttgart, 20. 21. November 1959, Kat.-Nr. 845
- Kat.-Aukt. Ketterer 1961:** 36. Auktion, Moderne Kunst, Stuttgarter Kunstkabinett Roman Norbert Ketterer, Stuttgart, 3. 4. Mai 1961, Kat.-Nr. 450f.
- Kat.-Aukt. Ketterer 1962:** 37. Auktion, Moderne Kunst, Stuttgarter Kunstkabinett Roman Norbert Ketterer, Stuttgart, 3. 4. Mai 1962, Kat.-Nr. 434, Abb. T 264
- Kat.-Aukt. Ketterer 1977:** 21. Auktion, 20. Jahrhundert, Galerie Wolfgang Ketterer, München, 23., 24. Mai 1977, Kat.-Nr. 1514, Abb. S. 169
- Kat.-Aukt. Ketterer 1981:** 47. Auktion, 20. Jahrhundert, Galerie Wolfgang Ketterer, München, Juni 1981, Kat.-Nr. 1237, Abb. S. 217
- Kat.-Ausst. Kiel 1950:** Deutsche Bildhauer der Gegenwart, Mit einem Vorwort von Richard Sedlmaier, Kunsthalle Kiel 1950, Kat.-Nr. 71-73
- Knaurs Lexikon 1960:** Knaurs Lexikon der modernen Plastik, München, Zürich 1960, S. 268, Abb. S. 267
- Köllmann 1963:** Köllmann, Erich: Berliner Porzellan (1763-1963), Braunschweig 1963, S. 86
- Kat.-Ausst. Köln 1912:** Internationale Kunstausstellung des Sonderbundes Westdeutscher Kunstfreunde und Künstler zu Köln, Städtische Ausstellungshalle am Aachener Tor, Köln 1912, Kat.-Nr. 488
- Kat.-Ausst. Köln 1928:** Meisterwerke deutscher Kunst, Ausstellung in der Gemälde-Galerie Hermann Abels, Köln 1928, o. S.
- Kat.-Ausst. Köln 1929:** Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes, Köln 1929, Kat.-Nr. 249f., 252f.
- Kat.-Ausst. Köln 1948:** Christliche Kunst der Gegenwart, Internationale Ausstellung Köln 1948, Kat.-Nr. 571f.
- Kat.-Ausst. Köln 1962:** Deutscher Künstlerbund, 2. Ausstellung: Malerei und Plastik der Gegenwart, Köln 1962, Kat.-Nr. 304, 306
- Kat.-Ausst. Köln 1967:** Philipp Harth, Georg Kolbe, Edwin Scharff, Richard Scheibe, Plastiken, Handzeichnungen, Druckgraphik, [Galerie] Baukunst, Köln 1967, o. S., mit 3 Abb. [25 Plastiken ausgestellt]
- Kat.-Ausst. Köln 1974:** Zehn Jahre Baukunst, Rückblick auf die Ausstellungen der Jahre 1964 bis 1974, [Galerie] Baukunst, Köln 1974, Kat.-Nr. 236-238, S. 158 mit Abb.
- Kat.-Slg. Köln 1949:** Moderne Abteilung - Sammlung Haubrich, Wallraf-Richartz-Museum, Köln 1949, S. 34, 397
- Kat.-Slg. Köln 1967:** Führer durch die Gemäldegalerie, Wallraf-Richartz-Museum, Köln 1967, S. 142
- Kat.-Slg. Köln 1966:** Katalog der Bildwerke seit etwa 1800 im Wallraf-Richartz-Museum und im öffentlichen Besitz der Stadt Köln, bearbeitet von Hildegard Westhoff-Krummächer mit Nachlese von Peter Volk (Kataloge des Wallraf-Richartz-Museums, Bd. II, hrsg. von Gerd von der Osten und Horst Keller), Köln 1966, S. 72f.
- Kat.-Slg. Köln 1979:** Handbuch Museum Ludwig, Kunst des 20. Jahrhunderts, Gemälde - Skulpturen - Collagen - Objekte - Environments, hrsg. vom Museum Ludwig, Köln 1979, S. 696
- Kat.-Ausst. Königsberg 1932:** Deutscher Künstlerbund, Aquarelle und Zeichnungen, Städtische Kunsthalle am Wrangelturn, Königsberg 1932 [Scharff im engeren Vorstand]
- Körner 1969:** Körner, Max: Neue Steinplastik, Bronzen und Terrakotten, Ein Bildband mit 230 Arbeiten von 71 Bildhauern aus dem letzten Jahrzehnt, in: Der Holz- und Steinbildhauer, Nürnberg o. J. [1969], Abb. S. 76
- Kuhn 1921:** Kuhn, Alfred: Die neuere Plastik von achtzehnhundert bis zur Gegenwart, München 1921, S. 52, 105ff
- Kuhn 1922:** Kuhn, Alfred: Die neuere Plastik von achtzehnhundert bis zur Gegenwart, 2. erweiterte Auflage, München 1922, S. 103f., 131, Abb. S. 56
- Kuhn 1926/27:** Kuhn, Alfred: Die Beurteilung von Plastik, in: Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. 59, Dornstadt 1926/27, Abb. S. 363
- Die Kunst 1927:** Die Kunst, Bd. 56, Jg. 30, München 1927, Abb. S. 178

- Die Kunst 1930:** Die Kunst. Bd. 61/1. München 1930. S. 259. 262 mit Abb.
- Die Kunst 1934:** Die Kunst. Bd. 69. Jg. 35. München 1934. Abb. S. 343
- Kunst der Zeit 1929:** Kunst der Zeit. Zeitschrift der Künstler-Selbsthilfe. Jg. 1. Heft 1. Oktober 1929. S. 167 mit Abb.
- Die Kunst und Das schöne Heim 1966:** Die Kunst und Das schöne Heim. Jg. 53. München 1966. S. 232. 252
- Kunst und Künstler 1927:** Chronik des Monats. in: Kunst und Künstler. Jg. 25. Berlin 1927. S. 117. Abb. S. 116
- Kunst und Künstler 1928:** Kunst und Künstler. Jg. 26. Berlin 1928. S. 358
- Das Kunstblatt 1931:** Das Kunstblatt. Jg. 15. Berlin 1931. S. 277
- Kunstchronik 1953:** Kunstchronik. Jg. 6. München 1953. S. 171
- Kunstchronik 1956:** Kunstchronik. Jg. 9. München 1956. S. 176. 240. 316. 372
- Kunstchronik 1957:** Kunstchronik. Jg. 10. München 1957. S. 155
- Der Kunsthandel 1956:** Der Kunsthandel. Nr. 7. Jg. 47. Heidelberg 1956. S. 18
- Die Kunstammer 1935:** Die Kunstammer. Heft 1. Berlin 1935. Titelbild
- Das Kunstwerk 1946:** Das Kunstwerk. Jg. 1. Baden-Baden 1946. Heft 1. S. 39
- Das Kunstwerk 1948:** Das Kunstwerk. Jg. 2. Baden-Baden 1948. Heft 7. S. 48
- Das Kunstwerk 1949:** Bücher im Dienste der modernen Kunst. in: Das Kunstwerk. Jg. 3. Baden-Baden 1949. Heft 5. S. 59
- Das Kunstwerk 1951:** Das Kunstwerk. Jg. 5. Baden-Baden 1951. Heft 2. S. 16. 41
- Das Kunstwerk 1954:** Das Kunstwerk. Jg. 8. H. 1. Baden-Baden 1954. S. 47
- Das Kunstwerk 1955:** Das Kunstwerk. Jg. 9. Krefeld und Baden-Baden 1955/56. Heft 2. Abb. S. 57. 59. Heft 4. S. 41
- Lammert 1988:** Lammert, Angela: Ewald Mataré - Edwin Scharff. Aspekte ihrer Einbindung in das Kunstgefüge der Weimarer Republik. Diplomarbeit. Humboldt-Universität zu Berlin. Sektion Ästhetik und Kunstwissenschaft. Bereich Kunstwissenschaft. Berlin 1988. S. 22-48 [yposkript]
- Laxner-Gerlach 1973:** Laxner-Gerlach, Uta: Katalog der Bildwerke. Museum Folkwang Essen. Essen 1973. S. 106. Kat.-Nr. P 68 mit Abb.
- Kat.-Ausst. Leipzig 1911:** Deutscher Künstlerbund. Städtisches Kaufhaus. Leipzig 1911. Kat.-Nr. 258
- Kat.-Ausst. Leipzig 1927:** Europäisches Kunstgewerbe. Frühjahrsmesse. Grassi-Museum. Leipzig 1927. Neue Auflage. Kat.-Nr. 110 mit Abb. 131
- Leonhardi 1947:** Leonhardi, Klaus: Edwin Scharff. Biblische Themen. Hamburg 1947
- Leonhardi 1962:** Leonhardi, Klaus: Einleitung. in: Edwin Scharff. Katalog Nr. 1 des Ausstellungsjahres 1962/63. Kestner-Gesellschaft Hannover 1962. Städtische Kunstthalle Mannheim 1962/63. Städtisches Karl-Ernst-Osthaus-
- Museum Hagen 1963. Kunstthalle zu Kiel 1963. Städtisches Kunstmuseum Duisburg 1963. o. S.; Wiederabdruck in leicht veränderter Form unter dem Titel: Edwin Scharff. in: Edwin Scharff. Ausstellung im Kunstmuseum Winterthur 1964. o. S.
- Lexikon der Kunst 1968:** Lexikon der Kunst in fünf Bänden. Architektur, bildende Kunst, angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie. hrsg. von Prof. Dr. phil. Ludger Alischer u. a.. Bd. I. Leipzig 1968. S. 351 (Stichwort: Bronzetüren)
- Lexikon der Kunst 1977:** Lexikon der Kunst in fünf Bänden. Architektur, bildende Kunst, angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie. hrsg. von Prof. Dr. phil. Ludger Alischer u. a.. Bd. IV. Leipzig 1977. S. 334f. (Stichwort: Scharff)
- Lexikon der Kunst 1987:** Lexikon der Kunst in fünf Bänden. Architektur, bildende Kunst, angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie. hrsg. von Prof. Dr. phil. Ludger Alischer u. a.. Neubearbeitung. Bd. I. Leipzig 1987. S. 663 (Stichwort: Bronzetüren)
- Lill 1920:** Lill, G.: Neue deutsche Postwertzeichen. in: Die Kunst. Bd. 42. Jg. 23. München 1920. S. 294. Abb. S. 293
- Kat.-Ausst. Los Angeles u. a. 1991:** Barron, Stephanie: "Degenerate Art". The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany, with contributions by Peter Guenther, Mario-Andreas Lüttichau, Christoph Zuschlag u. a., published in conjunction with the exhibition to be held at Los Angeles County Museum of Art. 17.2.-12.5.1991. and The Art Institute of Chicago. 22.6.-8.9.1991. Los Angeles. New York 1991. S. 64. 65. 74. 79. 98. 335
- Lote 1949:** Lote, Wolfgang: Kunstschaffen in Deutschland. Plastik. in: Die Kunst und Das schöne Heim. Jg. 47. Heft 4. München 1949. S. 130
- Lott 1988:** Lott, Dagmar: Münchens Neue Staatsgalerie im Dritten Reich. in: Die "Kunststadt" München 1937. Nationalsozialismus und "Entartete Kunst". hrsg. von Peter-Klaus Schuster. mit Beiträgen von Karl Arndt, Fridolin Dressler, Hans Martin von Erffa, Hans-Joachim Hecker, Dieter Kuhrmann, Dagmar Lott, Mario-Andreas von Lüttichau, Karl-Heinz Weibner, Peter-Klaus Schuster und Armin Zweite. München. 2. Auflage 1988. S. 291
- Kat.-Ausst. Ludwigshafen 1981:** Sammlung Lütze II. Wilhelm-Hack-Museum der Stadt Ludwigshafen 1981. Kat.-Nr. 306 mit Abb.
- von Lüttichau 1988. I:** von Lüttichau, Mario-Andreas: "Deutsche Kunst" und "Entartete Kunst": Die Münchner Ausstellungen 1937. in: Die "Kunststadt" München 1937. Nationalsozialismus und "Entartete Kunst". hrsg. von Peter-Klaus Schuster. mit Beiträgen von Karl Arndt, Fridolin Dressler, Hans Martin von Erffa, Hans-Joachim Hecker, Dieter Kuhrmann, Dagmar Lott, Mario-Andreas von Lüttichau, Karl-Heinz Weibner, Peter-Klaus Schuster und Armin Zweite. München. 2. Auflage 1988. S. 118. Anm. 109. 112
- von Lüttichau 1988. II:** von Lüttichau, Mario-Andreas: Rekonstruktion der Ausstellung "Entartete Kunst". in: Die

- "Kunststadt" München 1937. Nationalsozialismus und "Entartete Kunst", hrsg. von Peter-Klaus Schuster, mit Beiträgen von Karl Arndt, Fridolin Dressler, Hans Martin von Erffa, Hans-Joachim Hecker, Dieter Kuhrmann, Dagmar Lott, Mario-Andreas Lüttichau, Karl-Heinz Weißner, Peter-Klaus Schuster und Armin Zweite, München, 2. Auflage 1988, S. 160, 181
- Lüttichau 1991:** Mario-Andreas Lüttichau: "Entartete Kunst", Munich 1937. A Reconstruction. in: Barron, Stephanie: "Degenerate Art". The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany, with contributions by Peter Guenther, Mario-Andreas Lüttichau, Christoph Zuschlag u. a., published in conjunction with the exhibition to be held at Los Angeles County Museum of Art, 17.2.-12.5.1991, and The Art Institute of Chicago, 22.6.-8.9.1991, Los Angeles, New York 1991, S. 64, 65, 74, 79
- Lote 1949:** Lote, Wolfgang: Kunstschaffen in Deutschland. Plastik, in: Die Kunst und Das schöne Heim, Jg. 47, Heft 4, München 1949, S. 130
- Lutzenberger 1964:** Lutzenberger, Fritz: Das Kgl. bayer. 12. Infanterie-Regiment "Prinz Arnulf von Bayern", in: Ulm - Garnison und Festung, Festschrift zum Garnisonstreffen anlässlich der 1100-Jahrfeier der Stadt, hrsg. vom Ausschuss für die Vorbereitung des Garnisonstreffens Ulm 1964, Ulm o. J. [1964], S. 108, Abb. S. 107
- Kat.-Ausst. Luzern 1963:** Deutsche Kunst, Meisterwerke des 20. Jahrhunderts, Kunstmuseum Luzern 1963, Kat.-Nr. 412, 412a
- Moes - Houben 1976:** Moes, Hans und Alfons Houben: Düsseldorf in Stein und Bronze, Düsseldorf 1976, S. 145, Abb. S. 144
- Kat.-Slg. Mannheim 1928:** Vorläufiges Verzeichnis der Gemälde- und Skulpturen-Sammlung, Städtische Kunsthalle Mannheim, Mannheim o. J. [1928], S. 28, Nr. 296
- Kat.-Slg. Mannheim 1982:** Kunsthalle Mannheim, Skulptur, Plastik, Objekte, Mannheim 1982, S. 485, Abb. 43
- Martin 1931:** Martin, K.: Die deutschen Kunstausstellungen in Belgrad und Zagreb, in: Kunst und Künstler, Jg. 29, Berlin 1931, S. 441
- Mayer 1918:** Mayer, August L.: Edwin Scharff, in: Das Kunstblatt, Jg. 2, Berlin 1918 (Reprint: Mendeln 1978), S. 260-262, Abb. S. 263
- Mayer 1919, I:** Mayer, August L.: Matthias Grünewald, München 1919 [Umschlagillustration von Edwin Scharff]
- Mayer 1919, II:** Mayer, August L.: Münchener Ausstellungen, in: Kunstchronik und Kunstmarkt, Bd. 1, Jg. 55, Neue Folge XXXI, Leipzig 1919/20, S. 183
- Mayer 1923:** Mayer, August L.: München, in: Kunst und Künstler, Jg. 21, Berlin 1923, S. 357
- Mayer 1926:** Mayer, August L.: Münchner Glaspalast 1926, in: Kunst und Künstler, Jg. 24, Berlin 1926, S. 440 mit Abb.
- Weißner 1988:** "München ist ein heißer Boden. Aber wir gewinnen ihn allmählich doch", in: Die "Kunststadt" München 1937, Nationalsozialismus und "Entartete Kunst", hrsg. von Peter-Klaus Schuster, mit Beiträgen von Karl Arndt, Fridolin Dressler, Hans Martin von Erffa, Hans-Joachim Hecker, Dieter Kuhrmann, Dagmar Lott, Mario-Andreas von Lüttichau, Karl-Heinz Weißner, Peter-Klaus Schuster und Armin Zweite, München, 2. Auflage 1988, S. 49
- Meyer 1920:** Meyer, Hans: Die neuen deutschen Postwertzeichen, in: Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. 46, Darmstadt 1920, S. 263, Abb. S. 264
- Michel 1911:** Michel, Wilhelm: Münchner Sommer-Secession 1911, in: Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. 29, Darmstadt 1911, S. 4
- Michel 1926:** Michel, Wilhelm: Münchner Neue Secession, Glaspalast 1926, in: Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. 59, Darmstadt 1926/27, S. 18, Abb. S. 23
- Mitgliederverzeichnis 1929:** Mitgliederverzeichnis des Deutschen Künstlerbundes 1929, o. S.
- Der Mittag 1931:** Heine-Ehrung in Düsseldorf, Ausstellung in der Stadt- und Landesbibliothek, Neues vom kommenden Heine-Denkmal, in: Der Mittag, Tageszeitung für Sport, Verkehr, Politik, Kunst Nr. 39, Jg. 12, 16.2.1931
- Mittenzwey 1917/18:** Mittenzwey, Kuno: Ausstellung der "Neuen Secession" München 1917, in: Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. 41, Darmstadt 1917/18, S. 109
- Kat.-Ausst. Montreal 1967:** 20th Century German Art in Berlin, The Montreal Museum of Fine Art 1967, Kat.-Nr. 75, S. 52
- Muche 1961:** Muche, Georg: Blickpunkt, Sturm, Dada, Bauhaus, Gegenwart, München 1961, S. 74
- Müller-Hofstede 1983:** Müller-Hofstede, Ulrike: Heine-Denkmal, in: Skulptur und Macht, Figurative Plastik im Deutschland der 30er und 40er Jahre, Eine Ausstellung im Rahmen des Gesamtprojekts der Akademie der Künste "Das war ein Vorspiel nur..." (Akademiekatalog, Nr. 138), Berlin 1983, S. 141f.
- Kat.-Ausst. München 1908, I:** Frühjahrs-Ausstellung des Vereins bildender Künstler Münchens "Secession", Kunstausstellungsgebäude, München 1908, Kat.-Nr. 138, 139
- Kat.-Ausst. München 1908, II:** Internationale Kunstausstellung 1908, Secession, Kunstausstellungsgebäude, München 1908, Kat.-Nr. 105
- Kat.-Ausst. München 1910, I:** Internationale Kunstausstellung des Vereins bildender Künstler Münchens (e. V.) "Secession", Königliches Kunstausstellungsgebäude, München 1910, Kat.-Nr. 131
- Kat.-Ausst. München 1910, II:** 2. Ausstellung der Neuen Künstlervereinigung München, Moderne Galerie Thannhauser, München 1910, Kat.-Nr. 90
- Kat.-Ausst. München 1911, I:** Edwin Scharff, Malereien, Zeichnungen, Radierungen, Ausstellung in der Kunsthandlung W. Zimmermann Nachf. E. Paulat, München 1911
- Kat.-Ausst. München 1911, II:** Frühjahrs-Ausstellung der Münchener Secession, Königliches Kunstausstellungsgebäude, München 1911, Kat.-Nr. 213

- Kat.-Ausst. München 1911.** III: Internationale Kunstausstellung der Münchener Secession. Königliches Kunstausstellungsgebäude. München 1911. Kat.-Nr. 170
- Kat.-Ausst. München 1913:** Edwin Scharff. Pariser Skulpturen [?]. Galerie Caspari. München 1913
- Kat.-Ausst. München 1914:** Neue Münchener Secession. Erste Ausstellung. München 1914. Kat.-Nr. 153-155
- Kat.-Ausst. München 1914.** Goltz: Sommerschau. Neue Kunst - Hans Goltz. München 1914. Anzeige
- Kat.-Ausst. München 1916:** Münchener Neue Secession. II. Ausstellung. München 1916. S. 9. Kat.-Nr. 148
- Kat.-Ausst. München 1916.** Morc: Münchener Neue Secession. Franz Morc Gedächtnis-Ausstellung. München 1916. S. 9
- Kat.-Ausst. München 1916.** Weisgerber: Neue Münchener Secession. Weisgerber Gedächtnis-Ausstellung. München 1916. S. 9
- Kat.-Ausst. München 1917:** Münchener Neue Secession. III. Ausstellung. München 1917. S. 9. Kat.-Nr. 170
- Kat.-Ausst. München 1918:** Münchener Neue Secession. IV. Ausstellung. München 1918. Kat.-Nr. 157, 160
- Kat.-Ausst. München 1918.** Caspari: Bebildeter Galeriekatalog. Galerie Caspari. München 1918. o. S.
- Kat.-Ausst. München 1919:** Münchener Neue Secession. V. Ausstellung. München 1919. S. 7, 30. Kat.-Nr. 117-119
- Kat.-Ausst. München 1919.** Caspari: Ausstellung Edwin Scharff. Plastiken und Zeichnungen. Galerie Caspari. München 1919
- Kat.-Ausst. München 1919.** Goltz: 54. Ausstellung. V. Gesamtausstellung. Neue Kunst - Hans Goltz. München 1919. Kat.-Nr. 12
- Kat.-Ausst. München 1920:** Münchener Neue Secession. VI. Ausstellung. Glaspalast - Westflügel. München 1920. Kat.-Nr. 200
- Kat.-Ausst. München 1921:** Münchener Neue Secession. VII. Ausstellung. Glaspalast. München 1921. Kat.-Nr. 171, 173, 177, 178, 180
- Kat.-Ausst. München 1926:** Erste allgemeine Kunstausstellung München. Künstlergenossenschaft. Secession. Neue Secession. Glaspalast. München 1926. Kat.-Nr. 2325-2327, 2331-2339
- Kat.-Ausst. München 1926/27:** 8. Sonderausstellung. Alte und neue Keramik. Die Neue Sammlung. Bayerisches Nationalmuseum. Abteilung für Gewerbekunst. München 1926/27. Kat.-Nr. 96
- Kat.-Ausst. München 1928:** Münchener Neue Secession. XIV. Ausstellung. Glaspalast. München 1928. S. 40
- Kat.-Ausst. München 1929:** Münchener Neue Secession. Frühjahrsausstellung. Mitglieder der Neuen Secession, die von München wegberufen wurden oder weggezogen sind. Glaspalast - Westflügel. München 1929. Kat.-Nr. 78f.
- Kat.-Ausst. München 1930:** Deutsche Kunstausstellung. XVI. Sommer-Ausstellung. veranstaltet von der Münchener Künstler-Genossenschaft. Verein bildender Künstler Münchens "Secession" und Münchener Neue Secession. Glaspalast. München 1930. Kat.-Nr. 2056 mit Abb.
- Kat.-Ausst. München 1949:** Kunstschaffen in Deutschland. Central Art Collecting Point. München 1949. Kat.-Nr. 86.1, 2
- Kat.-Ausst. München 1950.** I: Große Kunstausstellung München 1950. Haus der Kunst. München 1950. Kat.-Nr. 856-859. Abb. S. 120
- Kat.-Ausst. München 1950.** II: Werke Europäischer Plastik. Haus der Kunst München. München 1950. Kat.-Nr. 64
- Kat.-Ausst. München 1954:** Große Kunstausstellung München 1954. Offizieller Katalog. Haus der Kunst. München 1954. Kat.-Nr. 880f., Abb. S. 188
- Kat.-Ausst. München 1956:** Edwin Scharff-Gedächtnis-Ausstellung. Städtische Galerie München 1956 (Wanderausstellung, vgl. Kat.-Ausst. Hamburg u. a. 1956/57)
- Kat.-Ausst. München 1958:** Münchener Neue Secession. Ehrenausstellung anlässlich der 800-Jahr-Feier der Stadt München 1958. Kunstverein München 1958. Kat.-Nr. 220
- Kat.-Ausst. München 1961:** Zur Entwicklung der Münchner Bildhauerei. Plastik und Zeichnung. Kunstverein München 1961. Kat.-Nr. 88
- Kat.-Ausst. München 1963:** Große Kunstausstellung München 1963. Sonderschau: Gedächtnisausstellung der verstorbenen Mitglieder der drei Künstlergruppen: Neue Gruppe, Secession, Neue Münchener Künstlergenossenschaft. Haus der Kunst. München 1963. Kat.-Nr. 1145f.
- Kat.-Ausst. München 1979:** Die Zwanziger Jahre in München. Münchner Stadtmuseum 1979. S. 97, 160. Kat.-Nr. 465, 773 mit Abb., 774 mit Abb.
- Kat.-Ausst. München 1988:** Die menschliche Figur in ihrer Vielfalt. Galerie Thomas. München. 21. Mai bis 31. Juni 1988
- Kat.-Ausst. München 1988/89:** En miniature. Galerie Thomas. München. 29. November 1988 bis 26. Januar 1989
- Kat.-Ausst. München 1993/94:** Süddeutsche Freiheit. Kunst der Revolution in München 1919. bearb. von Justin Hoffmann. hrsg. von Helmut Friedel, mit Beiträgen von Justin Hoffmann, Martin Lindner, Katrin Lochmaier, Joan Weinstein. Lenbachhaus München. 10. November 1993 bis 9. Januar 1994. S. 14, 201f. Kat.-Nr. 107-109
- Kat.-Slg. München 1925:** Katalog der Neuen Staatsgalerie. Amtliche Ausgabe. 3. ergänzte Auflage. München 1925. S. 50
- Münchner Blätter für Dichtung und Graphik 1919:** Münchner Blätter für Dichtung und Graphik. Jg. 1. Georg Müller Verlag. München 1919. H. 2. S. 19; H. 3. S. 47; H. 6. S. 91; H. 11/12. S. 192
- Münchner Neueste Nachrichten 1908:** Die Ausstellung der Secession. II. in: Münchner Neueste Nachrichten vom 20.7.1908
- Münchner Neueste Nachrichten. 15.5.1919:** O., R.: Bildende Kunst. in: Münchner Neueste Nachrichten. Jg. 72. Nr. 188, 15.5.1919. Abendausgabe, S. 1f.
- Münchner Neueste Nachrichten. 17./18.5. 1919:** Bildende Kunst: Kleine Kunstnachrichten. in: Münchner Neueste Nachrichten. Jg. 72. Nr. 192. 17./18.5.1919. S. 2

- Münchner Post 1919:** Zur Schließung der Akademie der bildenden Künste. in: *Münchner Post*, 10.4.1919, S. 5
- Das Münster 1951:** *Das Münster*, Jg. 4, München 1951, S. 55
- Das Münster 1953:** *Das Münster*, Jg. 6, München 1953, S. 48, 163
- Das Münster 1954:** *Das Münster*, Jg. 7, München 1954, S. 129, 402
- Das Münster 1955:** *Das Münster*, Jg. 8, München 1955, S. 194, 310
- Das Münster 1956:** *Das Münster*, Jg. 9, München 1956, S. 184, 198, 250, 437, 449, Abb. S. 327
- Das Münster 1957:** *Das Münster*, Jg. 10, München 1957, S. 298, 483
- Das Münster 1960:** *Das Münster*, Jg. 13, München 1960, S. 267
- Das Münster 1961:** *Das Münster*, Jg. 14, München 1961, S. 211
- Das Münster 1962:** *Das Münster*, Jg. 15, München 1962, S. 117, 295, 381, 422
- Das Münster 1963:** *Das Münster*, Jg. 16, München 1963, S. 74, 218, 360
- Das Münster 1964:** *Das Münster*, Jg. 17, München 1964, S. 69
- Das Münster 1965:** *Das Münster*, Jg. 18, München 1965, S. 270, 274
- Das Münster 1967:** *Das Münster*, Jg. 20, München 1967, S. 240
- Nerdinger 1981:** Nerdinger, Winfried: Rudolf Belling und die Kunstströmungen in Berlin 1918–1923. Mit einem Katalog der plastischen Werke. Berlin 1981, S. 211, 240
- Nerdinger 1982:** Richard Riemerschmid. Vom Jugendstil zum Werkbund. Werke und Dokumente. hrsg. von Winfried Nerdinger. Eine Ausstellung der Architektursammlung der Technischen Universität München, des Münchner Stadtmuseums und des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg. München 1982, S. 65, 510–513
- Neue Münchener Secession 1913:** Die Neue Münchener Secession: Eine Erklärung. München 1913 [Flugblatt]
- Neue Münchener Secession 1915:** [Edwin Scharff:] Neue Münchener Secession: Eine Antwort. München, März 1915 [Flugblatt]
- Neues Hamburg 1953:** Neues Hamburg, Bd. 8, Hamburg 1953, Abb. S. 25
- Neuss-Grevenbroicher Anzeiger 13.7.1936:** "Neurath ehrt seine Heldensöhne. Festliche Weihe und Enthüllung des Ehrenmals / Eine erhebende Feier". in: Neuss-Grevenbroicher Anzeiger Nr. 192, 13.7.1936 (= Lokalteil der Rheinische[n] Landeszeitung – Volksparole)
- Neu-Ulm 1969:** Neu-Ulm. 100 Jahre junge Stadt 1869–1969. hrsg. von der Stadt Neu-Ulm. Neu-Ulm 1969, Abb. S. 28, 62, 65
- Kat.-Ausst. Neu-Ulm u. a. 1987/88:** Edwin Scharff-Retrospektive zum 100. Geburtstag des Künstlers. Skulpturen, Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Graphik. Edwin-Scharff-Museum. Neu-Ulm 1987. Skulpturenmuseum Glaskasten Marl 1987. Städtische Museen Heilbronn 1987/88. Kunsthalle Bremen 1988. Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Schleswig 1988
- Kat.-Sig. Neu-Ulm 1979:** Edwin Scharff, 21. März 1887–88. Mai 1955. Katalog 1: Die plastischen Werke. Katalogbearbeitung: Barbara Treu-Oertel, Erwin Treu, Stadt Neu-Ulm, Edwin-Scharff-Museum, Neu-Ulm 1979
- Neu-Ulmer Zeitung 16.7.1932:** Übergabe-Feier des Neu-Ulmer Krieger Ehrenmals. in: *Neu-Ulmer Zeitung*, Neu-Ulm, 16.7.1932
- Neu-Ulmer Zeitung 17.7.1932:** Ein herzliches Willkommen. in: *Neu-Ulmer Zeitung*, Neu-Ulm, 17.7.1932
- Neu-Ulmer Zeitung 19.7.1932:** Kriegerdenkmals-Einweihung in Neu-Ulm. in: *Neu-Ulmer-Zeitung*, Neu-Ulm, 19.7.1932
- Nicolai – Pollack 1983:** Nicolai, Bernd und Kristine Pollack: Kriegerdenkmäler – Denkmäler für den Krieg. in: *Skulptur und Macht. Figurative Plastik im Deutschland der 30er und 40er Jahre. Eine Ausstellung im Rahmen des Gesamtprojekts der Akademie der Künste "Das war ein Vorspiel nur."* (Akademiekatalog, Nr. 138), Berlin 1983, S. 67
- Kat.-Ausst. Nimwegen u. a. 1991/92:** Deutsche Bildhauer 1900–1945. Entartet, hrsg. von Christian Tümpel, Königliche Universität Nimwegen, mit Dirk van Alphen u. a., in Zusammenarbeit mit dem Kunsthistorischen Institut der K. Universität Nijmegen, Niederlande; Ausst. in: Nijmeegs Museum "Commanderie van Sint Jan", 1991; Frans Halsmuseum, Haarlem 1991/92; Gerhard Marcks-Haus, Bremen 1992; Westfälisches Landesmuseum, Münster 1992; Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg 1992; Städtische Kunsthalle Mannheim 1992; Deutsche Ausgabe: Königstein, Taunus, 1992, Kat.-Nr. 20, 41
- Nürnberg Erinnerungen 1979:** Nürnberger Erinnerungen. Bd. 2, Nürnberg 1979, Abb. S. 141
- Nürnberg Nachrichten 1974:** F. W.: Drei Musen des Apoll. in: *Nürnberg Nachrichten*, 24.4.1974
- Ohm, 1.3.1986:** Ohm, Eduard: Von den Professoren verkannt. Anfangs erntete er nur Spott (Neu-Ulmer Geschichten, 43). in: *Neu-Ulmer Zeitung* vom 1.3.1986
- Ohm, 8.3.1986:** Ohm, Eduard: Edwin Scharff über seine Geburtsstadt: Neu-Ulm – ein elendes Nest voll Spießer und Soldaten (Neu-Ulmer Geschichten, 44). in: *Neu-Ulmer Zeitung* vom 8.3.1986
- Ohm, 19.4.1986:** Ohm, Eduard: Ilonka Ritscher-Scharff: Die "erste erstochene Lulu" (Neu-Ulmer Geschichten, 47). in: *Neu-Ulmer Zeitung* vom 19.4.1986
- Ohm, 3.5.1986:** Ohm, Eduard: Scharff war "in": Er porträtierte wie kein anderer. in: *Neu-Ulmer Zeitung* vom 3.5.1986
- Ohm, 24.5.1986:** Ohm, Eduard: Den Schock des Arbeitsverbots nie verwunden... Edwin Scharff schockiert von "Ausradierung" (Neu-Ulmer Geschichten, 52). in: *Neu-Ulmer Zeitung* vom 24.5.1986
- Ohm, 31.5.1986:** Ohm, Eduard: Edwin Scharff nach Berufsverbot durch Nazis: Der sensitive Gehalt ist derber Symbolik gewichen (Neu-Ulmer Geschichten, 53). in: *Neu-Ulmer Zeitung* vom 31.5.1986
- Ohm – Bauer 1984:** Ohm, Eduard und Wolfgang Bauer: Neu-Ulm. Augenblicke aus dem Leben einer Stadt, hrsg. von der Stadt Neu-Ulm. Neu-Ulm 1984, S. 56, 90, 92, Abb.: Titelblatt und S. 57–61, 91, 93, 95, 97

- Kat.-Ausst. Oldenburg 1953:** 25 Jahre Studio für zeitgenössische Kunst. Malerei, Plastik, Graphik, handwerkliche und industrielle Formgebung. Landesmuseum Oldenburg 1953. Kat.-Nr. 4
- Osborn 1920:** Die Briefmarke als Kunstwerk. Ergebnis des Wettbewerbs für Freimarkenentwürfe. Mit einem Geleitwort von Max Osborn. Berlin o. J. [1920] S. 86f., Abb. S. 90
- Osborn 1931:** Osborn, Max: Der Deutsche Künstlerbund in Essen, in: Deutsche Kunst und Dekoration. Bd. 68. Darmstadt 1931. Abb. S. 286
- von der Osten 1962:** Osten, Gert von: Plastik des 20. Jahrhunderts in Deutschland, Österreich und der Schweiz. Königstein/Taunus 1962. S. 9, 13. Abb. S. 26
- von Ostini 1908:** Ostini, Fritz von: Kunstchronik. Die Wochenausstellung des Kunstvereins, in: Münchner Neueste Nachrichten, 20.7.1908
- Passarge 1921:** Passarge, Walter: Plastische Formen, in: Das Kunstblatt, Jg. 5, Berlin 1921 (Reprint: Nendeln 1978), S. 250, Abb. S. 241
- Passarge 1957:** Passarge, Walter: Einleitung, in: Verzeichnis der Skulpturensammlung, Kunsthalle Mannheim 1957, o. S.
- Pfab 1976:** Pfab, Jörn: Scharffs Wechselbäder, in: Edwin Scharff und seine Schüler. Mit Texten von Edwin Scharff, Heinz Spielmann, Jörn Pfab, Fritz Fleer, Christian-Adolf Isermeyer, Ernst Holzinger (Hamburger Künstlermonographien zur Kunst des 20. Jahrhunderts, hrsg. von der Lichtwerk-Gesellschaft, Bd. 4), Hamburg 1976, S. 17f.
- Pfister 1919:** Pfister, Kurt: Edwin Scharff, in: Der Cicerone, Jg. 11, Leipzig 1919, S. 799-802 mit 11 Abb.
- Pfister 1920:** Pfister, Kurt: Edwin Scharff (Junge Kunst, Bd. 10), Leipzig 1920
- Pfister 1921:** Pfister, Kurt: Münchner Glaspalast 1921, in: Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. 48, Darmstadt 1921, S. 264
- Pfister 1921/22:** Pfister, Kurt: Münchner Neue Secession 1921, in: Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. 49, Darmstadt 1921/22, S. 8
- Pfister 1928:** Pfister, Kurt in: Baukunst, Jg. 4, 1928, H. 8, Abb. S. 219-222
- Pfister 1929:** Pfister, Kurt: Frühjahrs-Schau der Münchener Neuen Secession, in: Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. 64, Darmstadt 1929, S. 223
- Die Plastik 1918:** Die Plastik, Jg. 8, München 1918, S. 28
- Platte 1957:** Platte, Hans: Plastik (Die Kunst des 20. Jahrhunderts, hrsg. von Carl Georg Heise, Bd. 2), München 1957, S. 100, 294, 303, Abb. S. 101, 103
- Poley 1949:** Poley, Joachim: Hamburg, Stadt der Bildhauer, in: Neues Hamburg, Bd. IV, Hamburg 1949, S. 105, 109
- Poley 1954:** Poley, Joachim: Zwei Hamburger Künstler, in: Neues Hamburg, Bd. IX, Hamburg 1954, S. 75-77, Abb. S. 80
- Popp 1926:** Popp, Joseph: Die Münchener Internationale, in: Der Kunstwart, Deutscher Dienst am Geiste, Bd. 2, Jg. 39, München 1926, S. 257
- Popp 1927, I:** Popp, Joseph: Moderne Bilderei, in: Der Kunstwart, Deutscher Dienst am Geiste, Jg. 40, München 1927, S. 86
- Popp 1927, II:** Popp, Joseph: Zum Berliner Beethoven-Denkmal, in: Der Kunstwart, Deutscher Dienst am Geiste, Jg. 40, München 1927, S. 186
- Posse 1922:** Posse, Hans: Der deutsche Pavillon auf der XIII. Internationalen Kunstausstellung zu Venedig, in: Kunst und Künstler, Jg. 20, Berlin 1922, S. 398
- Posse 1930:** Posse, Hans: Die XVII. Internationale Kunstausstellung in Venedig, in: Kunst und Künstler, Jg. 28, Berlin 1930, S. 427
- Querner 1976:** Korrektur-Anmerkungen von Edwin Scharff, notiert von Ursula Querner, in: Edwin Scharff und seine Schüler. Mit Texten von Edwin Scharff, Heinz Spielmann, Jörn Pfab, Fritz Fleer, Christian-Adolf Isermeyer, Ernst Holzinger (Hamburger Künstlermonographien des 20. Jahrhunderts, hrsg. von der Lichtwerk-Gesellschaft, Bd. 4), Hamburg 1976, S. 19-24
- Der Querschnitt 1926:** Der Querschnitt. Marginalien der Galerie Flechthelm, Düsseldorf, Berlin, Frankfurt/M., Köln 1926, Abb. o. S.
- Ramackers u. a. 1954:** Ramackers, Johannes, Johannes Hessen, Paul Wallraf und Augustinus Winkelmann: Marienthal. Des ersten deutschen Augustinerklosters Geschichte und Kunst (Rheinisches Bilderbuch, Nr. 6), Würzburg 1954, S. 128, 146, 153, Abb. 1, 23, 34, 54-56
- Ramackers u. a. 1961:** Ramackers, Johannes, Johannes Hessen, Paul Wallraf und Augustinus Winkelmann: Marienthal. Des ersten deutschen Augustinerklosters Geschichte und Kunst (Rheinisches Bilderbuch, Nr. 6), 2. Auflage, Würzburg 1961, S. 24ff., 92-95, 129, 143, 146, 157, 164f., 188, Abb. 1, 10, 20, 68ff
- Rathke 1988:** Rathke, Christian: Edwin Scharff, in: Jahrbuch des Schleswig-Holsteinischen Landesmuseums Schloß Gottorf, Neue Folge, Bd. 1, 1986-1987, hrsg. von Heinz Spielmann, Neumünster 1988, S. 212f.
- Raum 1972:** Raum, Hermann: Betrachtungen zur realistischen Reliefplastik in der Bundesrepublik Deutschland, in: Bildende Kunst, Heft 10, Berlin 1972, S. 493, Abb. S. 491
- Rave 1929:** Rave, Paul Ortwin: Deutsche Bildnerkunst von Schadow bis zur Gegenwart. Ein Führer zu den Bildwerken der Nationalgalerie Berlin, 1929, S. 219-221, Abb. LVV
- Rave 1949:** Rave, Paul Ortwin: Kunstdiktatur im Dritten Reich, Hamburg 1949, S. 40, 57, 73f., 77, 89, Abb. gegenüber S. 40
- Reber 1972/73:** Reber, Horst: Die Portraitbüste der Mainzer Malerin Maria Ziegler von Edwin Scharff, in: Mainzer Zeitschrift, 67/68, Mainz 1972/73, S. 282f.
- Riet 1967:** Riet, Adolf: Totenmale des Zweiten Weltkriegs in Südwürttemberg-Hohenzollern. Mit einer geschichtlichen Einleitung, Katalogbearbeitung: Herbert Hoffmann, Tübingen 1967, S. 14, Abb. Tafel 12

- Roh 1921:** Roh, Franz: Ausstellungen. München. Neue Secession. in: Das Kunstblatt, Jg. 5. Berlin 1921 (Reprint: Nendeln 1978), S. 319
- Roh 1957:** Roh, Juliane: Deutsche Bildhauer der Gegenwart. 16 Künstler in Foto, Schrift und Bild (Das kleine Kunstbuch, hrsg. von Berthold Fricke). München 1957, S. 8f., 22, Abb. 2
- Roh 1958:** Roh, Franz: Geschichte der deutschen Kunst von 1900 bis zur Gegenwart. München 1958, S. 321ff., Abb. S. 323
- Roh 1962:** Roh, Franz: Entartete Kunst. Kunstbarbarei im Dritten Reich. Hannover 1962, S. 142, 193, 201, 204, 212, 223, 234, 242, 246
- Roh 1963:** Roh, Franz: Deutsche Plastik von 1900 bis zur Gegenwart. München 1963, S. 33f., 36, 81, 83, 86, Abb. S. 32, Tafel 39
- Rohde 1974:** Rohde, Friedrich; Morienthal, Niederrhein (Schnell-Kunstführer Nr. 1017). München, Zürich 1974, S. 8, 15, 19, Abb. S. 3f., 7, 9
- Rohe 1914, I:** Rohe, Maximilian K.: Die Winterausstellung der Münchner Secession. in: Die Kunst, Bd. 29, Jg. 29, München 1914, S. 205-212
- Rohe 1914, II:** Rohe, Maximilian K.: Die Neue Münchner Secession. in: Die Kunst, Bd. 29, Jg. 29, München 1914, S. 522, 526
- Kat.-Ausst. Rom 1950:** Esposizione internazionale di arte sacra. Catalogo, Rom 1950, Kat.-Nr. 151
- Rothes 1920:** Rothes, Walter: Parallelen in der Kunst des Mittelalters und der Frührenaissance zum modernen Expressionismus. in: Die Kunst, Bd. 41, Jg. 35, München 1920, S. 32, 34
- Kat.-Ausst. Rotterdam 1960:** Beeldtentoonstelling Floriade. Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam 1960, Kat.-Nr. 139
- Selzmann 1981:** Selzmann, Siegfried: Das Wilhelm-Lehmbruck-Museum Duisburg. Recklinghausen 1981, S. 353, Abb. S. 457, 460, 465
- Schacht 1979:** Schacht, Hans: Kunst bei uns. "Der schaffende Mann". in: Hauni-Glocken. Werkzeitschrift der Hauni-Werke. Körber & Co. K. G., Hamburg, Oktober 1979, Heft 3, S. 30ff mit Abb.
- Scharfe 1938:** Scharfe, Siegfried (Hrsg.): Deutschland über Alles. Ehrenmale des Weltkrieges (Die Blauen Bücher). Königstein/Taunus, Leipzig 1938, S. 111, Abb. S. 28
- Scharff 1919:** Edwin Scharff über das künstlerische Schaffen. in: Der Cicero, Jg. 11, Leipzig 1919, S. 802f.; auch in: Pfister, Kurt; Edwin Scharff. (Junge Kunst, Bd. 10). Leipzig 1920, S. 8f.
- Scharff 1920, I:** Scharff, Edwin: Aus meinem Leben. in: Pfister, Kurt; Edwin Scharff (Junge Kunst, Bd. 10). Leipzig 1920, S. 10-15
- Scharff 1920, II:** Scharff, Edwin: ohne Titel. in: Schöpferische Konfession (Tribüne der Kunst und Zeit, hrsg. von Kasimir Edschmidt). Berlin 1920 (Reprint: Nendeln 1973), S. 68f.
- Scharff 1921:** Scharff, Edwin: Mit Bleeker auf der Jagd. in: Das Gelbbuch der Münchener Mappe, München 1921, S. 69-74 [mit 3 Illustrationen von E. Scharff]
- Scharff 1930:** Scharff, Edwin: Über moderne Plastik. in: Die Kunst, Bd. 61/1, München 1930, S. 240f.
- Scharff 1956:** Scharff, Edwin. in: Derby. Internationale Revue für Sport und Gesellschaft, Oldenburg 1956, S. 24f.
- Scharff u. a. 1976:** Edwin Scharff und seine Schüler. Mit Texten von Edwin Scharff, Heinz Spielmann, Jörn Pfab, Fritz Fleer, Christian-Adolf Isernmeyer, Ernst Holzinger (Hamburger Künstlermonographien zur Kunst des 20. Jahrhunderts, hrsg. von der Lichtwerk-Gesellschaft, Bd. 4), Hamburg 1976, S. 2, 5-24 und o. S., Abb. 1-34
- Scheffler 1921:** Scheffler, Karl: Neue Bücher. in: Kunst und Künstler, Jg. 19, Berlin 1921, S. 338
- Scheffler 1922, I:** Scheffler, Karl: Reise in Süddeutschland 1. in: Kunst und Künstler, Jg. 20, Berlin 1922, S. 199
- Scheffler 1922, II:** Scheffler, Karl: Ausstellung "Sturm", Berlin. in: Kunst und Künstler, Jg. 20, Berlin 1922, S. 292
- Scheffler 1923:** Scheffler, Karl: Kunstausstellungen. Kronprinzenpöleis. in: Kunst und Künstler, Jg. 21, Berlin 1923, S. 272
- Scheffler 1924:** Scheffler, Karl: Die Frühjahrsausstellung der Akademie der Künste. Teil II: Kritik der Ausstellung. in: Kunst und Künstler, Jg. 22, Berlin 1924, S. 290
- Scheffler 1925:** Scheffler, Karl: Die Frühjahrsausstellung der Akademie. in: Kunst und Künstler, Jg. 23, Berlin 1925, S. 384
- Scheffler 1927:** Scheffler, Karl: Geschichte der europäischen Malerei vom Impressionismus zur Gegenwart. - Geschichte der europäischen Plastik im neunzehnten und zwanzigsten Jahrhundert (Europäische Kunst im 19. Jahrhundert, Bd. 2), Berlin 1927, S. 334
- Scheffler 1928:** Scheffler, Karl; Edwin Scharff. in: Kunst und Künstler, Jg. 26, Berlin 1928, S. 134-138 mit Abb., Abb. S. 158
- Scheffler 1930, I:** Scheffler, Karl: Moderne Plastik. Ausstellung der Berliner Secession. in: Kunst und Künstler, Jg. 28, Berlin 1930, S. 238
- Scheffler 1930, II:** Scheffler, Karl: Neuerwerbungen. in: Kunst und Künstler, Jg. 28, Berlin 1930, S. 337, 340
- Scheffler 1969:** Scheffler, Karl: Eine Auswahl seiner Essays. Hamburg 1969, S. 125f.
- Scher 1916:** Scher, Peter: Von jungen und jüngsten Münchener Künstlern. in: Frankfurter Zeitung vom 29.11.1916
- Schlemmer 1958:** Oskar Schlemmer. Briefe und Tagebücher. hrsg. von Tut Schlemmer. München 1958, S. 308, 320
- Kat.-Ausst. Schleswig 1978:** Kunst und Kunsthandwerk des 20. Jahrhunderts aus Eigenbesitz. Gemälde, Plastik, Kunsthandwerk. Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Schloß Gottorf, Schleswig 1978, Kat.-Nr. 102
- Kat.-Slg. Schleswig 1979:** Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts im Schleswig-Holsteinischen Landesmuseum. Auswahlkatalog. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Graphik, Plastik, Kunsthandwerk. Schleswig-Holsteinisches

- Landesmuseum. Schloß Gottorf. Schleswig 1979. S. 97. Abb. Nr. 228
- Schmalenboch 1973:** Schmalenboch, Fritz: Die Malerei der "Neuen Sachlichkeit". Berlin 1973. S. 72f.
- Schmidt 1927/28:** Schmidt, Paul Ferdinand: Edwin Scharff - Berlin. in: Deutsche Kunst und Dekoration. Bd. 61. Darmstadt 1927/28. S. 431-433. Abb. S. 431-438
- Schmidt 1930:** Schmidt, Paul Ferdinand: Neue Werke von Edwin Scharff. in: Deutsche Kunst und Dekoration. Bd. 66. Jg. 33. Darmstadt 1930. S. 98. Abb. S. 96-101
- Schmidt 1961:** Schmidt, J. Heinrich: Edwin Scharffs Bronzetur für die Kirche in Marienthal. in: Das Münster. Jg. 4. München 1961. S. 110-114. Abb. S. 108f.
- Schmidt 1964:** Schmidt, Diether: In letzter Stunde. 1933-1945 (Schriften deutscher Künstler des zwanzigsten Jahrhunderts, gesammelt und hrsg. von Diether Schmidt. Bd. II). Dresden 1964. S. 43. 47f., 242f., 275
- Schmoll gen. Eisenwerth 1966:** Schmoll gen. Eisenwerth, J. A.: Zur Geschichte des Beethoven-Denkmal. in: Zum 70. Geburtstag von Joseph Müller-Blattau, im Auftrage des musikwissenschaftlichen Instituts der Universität des Saarlandes, hrsg. von Christoph-Hellmut Mahling (Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 1). Kassel u. a. 1966. S. 243-277
- Schnell 1960:** Schnell, Werner: Der Torso als Problem der modernen Kunst. Diss. Köln. Berlin 1980. S. 162
- Scholz 1933:** Scholz, Robert: Kunstgötzen stürzen. in: Deutsche Kultur-Wacht. 1933. H. 10. S. 5; gekürzter Wiederabdruck in: Wulf, Joseph: Die Bildenden Künste im Dritten Reich. Eine Dokumentation. Gütersloh 1963. S. 54-56
- Schubert 1981:** Schubert, Dietrich: Die Kunst Lehmbucks. Worms 1981. S. 209
- Schürer 1926/27:** Schürer, Oskar: Internationale Kunstausstellung Dresden 1926. in: Deutsche Kunst und Dekoration. Bd. 59. Darmstadt 1926/27. S. 87f., 98
- Schürer 1927/28:** Schürer, Oskar: Europäische Kunst der Gegenwart. Ausstellung des Hamburger Kunstkreises. in: Deutsche Kunst und Dekoration. Bd. 61. Darmstadt 1927/28. S. 107
- Schulz Schulz, Maximilian Maria:** Sakrale Kunst in Marienthal. Rheinberg o. J., S. 4f., Abb. S. 5 und gegenüber S. 16
- Schulz 1927:** Schulz, Richard L. P.: Werkkunst. in: Das Kunstblatt. Jg. 11. Berlin 1927 (Reprint: Nendeln 1978). Abb. S. 211
- Schuster u. a. 1987:** Dokumentation zum nationalsozialistischen Bildersturm am Bestand der Staatsgalerie moderner Kunst in München, hrsg. von Peter-Klaus Schuster unter Mitarbeit von Dagmar Lott, Karl-Heinz Weibner und Karin Sögner-Düchting. München 1987. S. 140, 209
- Schuster u. a. 1988:** Die "Kunststadt" München 1937. Nationalsozialismus und "Entartete Kunst", hrsg. von Peter-Klaus Schuster, mit Beiträgen von Karl Arndt, Fridolin Dressler, Hans Martin von Erffa, Hans-Joachim Hecker, Dieter Kuhrmann, Dagmar Lott, Mario Andreas von Lüttichau, Karl-Heinz Weibner, Peter-Klaus Schuster und Armin Zweite. München. 2. Auflage 1988. S. 49, 109, 112, 118 (Anm. 109), 160, 181, 291, 303
- Kat.-Ausst. Schwäbisch Gmünd 1985:** Kunst des 20. Jahrhunderts aus Süddeutschland. Sammlung Lütze II. Plastik aus 100 Jahren. Städtisches Museum Schwäbisch Gmünd 1985. Kat.-Nr. P 80 mit Abb.
- Sculpture International 1967:** Sculpture International. Heft 4. Northampton 1967. Abb. S. 12
- Seewald 1957:** Seewald, Richard: Edwin Scharff. in: Gestalt und Gedanke. Ein Jahrbuch, hrsg. von der Bayerischen Akademie der Schönen Künste. IV. Folge. München 1957. S. 132f., Abb. S. 132
- Sello 1955:** Sello, Gottfried: Das letzte Werk von Edwin Scharff. in: Einweihung der Hauni-Neubauten im Dezember 1955. Den Freunden des Hauses zugeeignet. Hamburg 1955. o. S., mit Abb.
- Sello 1956:** Edwin Scharff. Einführung von Gottfried Sello. Hamburg 1956
- Seuphor 1959:** Seuphor, Michel: Die Plastik unseres Jahrhunderts. Köln 1959. S. 326
- Simon 1926:** Simon, Karl: Allgemeine Kunstausstellung 1926 im Münchner Glaspalast. in: Die Kunst. Bd. 53. Jg. 41. München 1926. S. 339
- Kat.-Ausst. Solingen 1960:** Kunstwerke des zwanzigsten Jahrhunderts aus Solinger Privatbesitz. Deutsches Klängenmuseum Solingen 1960. Kat.-Nr. 63. Abb. S. 15
- Spielmann 1972:** Spielmann, Heinz: Bildhauer in Hamburg 1900-1972. Zum 100. Geburtstag von Richard Luksch am 23. Januar 1972. Hamburg 1972. o. S.
- Spielmann 1976:** Spielmann, Heinz: Edwin Scharff und die Folgen. in: Edwin Scharff und seine Schüler. Mit Texten von Edwin Scharff, Heinz Spielmann, Jörn Pfab, Fritz Flier, Christian-Adolf Isermeyer, Ernst Holzinger (Hamburger Künstlermonographien zur Kunst des 20. Jahrhunderts, hrsg. von der Lichtwerk-Gesellschaft. Bd. 4). Hamburg 1976. S. 8-14
- Storck 1913/14:** Storck, Willi P.: Die Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes in Mannheim. 1913. in: Die Kunst. Bd. 27. Jg. 28. München 1913/14. S. 488
- Kat.-Ausst. Stuttgart 1924:** Ausstellung neuer deutscher Kunst. Stuttgart 1924. Kat.-Nr. 231f., 235
- Kat.-Ausst. Stuttgart 1930:** Deutscher Künstlerbund Stuttgart 1930. Ausstellungsgebäude auf dem Interimstheaterplatz. Stuttgart 1930. Kat.-Nr. 264 mit Abb.
- Kat.-Ausst. Stuttgart 1956:** Edwin Scharff-Gedächtnis-Ausstellung. Württembergischer Kunstverein Stuttgart 1956 (Wanderausstellung, vgl. Kat.-Ausst. Hamburg u. a. 1956/57)
- Kat.-Slg. Stuttgart 1968:** Staatsgalerie Stuttgart. Neue Meister, zusammengestellt von Arnulf Wymen. Stuttgart 1968. S. 219
- Syamken 1988:** Die dritte Dimension: Plastiken - Konstruktionen - Objekte. Bestandskatalog der Skulpturenabteilung der Hamburger Kunsthalle, bearbeitet

- von Georg Syamken, mit einer Vorbemerkung von Werner Hofmann, Hamburg 1988, S. 396-402, 470, 472f., 477f., Abb. S. 397-401
- Tätigkeitsbericht 1974:** Tätigkeitsbericht des Germanischen Nationalmuseums, Nürnberg 1974, S. 5
- Tegtmeyer 1951:** Tegtmeyer, Konrad; Edwin Scharff, in: Das Kunstwerk, Jg. 5, Baden-Baden 1951, Heft 2, S. 20f. mit Abb.
- Thieme - Becker 1935:** Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker, hrsg. von Hans Vollmer, Bd. 29, Leipzig 1935, S. 584
- Treu 1979:** Treu, Erwin, Einleitung in: Edwin Scharff, 21. März 1887 - 18. Mai 1955, Katalog 1: Die plastischen Werke, Katalogbearbeitung: Barbara Treu-Oertel, Erwin Treu, Stadt Neu-Ulm, Edwin-Scharff-Museum, Neu-Ulm 1979, o. S.
- Trier 1954:** Trier, Eduard; Moderne Plastik von Auguste Rodin bis Marino Marini, Berlin 1954, S. 53, 56, 95, Abb. S. 53f.
- Trier 1960:** Trier, Eduard; Figur und Raum, Berlin 1960, S. 23
- Kat.-Ausst. Turin 1954:** Espressimo e arte tedesca del 20. secolo, Dipinti - sculture - disegni - del museo Wallraf-Richartz, collezione Josef Haubrich di Colonia, Turin 1954, Kat.-Nr. 331
- Kat.-Ausst. Ulm 1980:** Skulpturen zur Landesgartenschau, Hochbauamt der Stadt Ulm und Ulmer Museum, Ulm, Neu-Ulm 1980, Kat.-Nr. 23 mit Abb.
- Urban 1918:** Urban, Hermann; *Kat der bildenden Künstler München*, in: Mitteilungen des Deutschen Werkbundes 1918, Nr. 4, S. 19-21
- Kat. Ausst. Venedig 1922:** Catalogo della XIIa Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia, Prima edizione, Venedig 1922, Kat.-Nr. 103f.
- Kat.-Ausst. Venedig 1926:** Catalogo della XVa Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia, Seconda edizione, Venedig 1926, Kat.-Nr. 79, 80
- Kat.-Ausst. Venedig 1930:** Catalogo della XVIIa Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, Prima edizione, Venedig 1930, Kat.-Nr. 91, S. 223
- Vollmer 1958:** Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des XX. Jahrhunderts, hrsg. von Hans Vollmer, Bd. 4, Leipzig 1958, S. 174f.
- Wallner 1971:** Wallner, Claus (Hrsg.); Ursula Querner, Plastiken und Graphiken 1946-1969, Auszüge aus Tagebüchern und Briefen, Hamburg 1971, S. 5, 8-4
- Weinstein 1990:** Weinstein, Joan; The End of Expressionism, Art and the November Revolution in Germany, 1918-19, Chicago, London 1990, S. 166f., 203, 290, Anm. Nr. 8
- Weinstein 1993/94:** Weinstein, Joan; Die Neugestaltung des Kunstlebens in der Münchner Revolution, in: Süddeutsche Freiheit, Kunst der Revolution in München 1919, bearb. von Justin Hoffmann, hrsg. von Helmut Fredel, mit Beiträgen von Justin Hoffmann, Martin Lindner, Katrin Lochmaier, Joan Weinstein, Lenbachhaus München, 10. November 1993 bis 9. Januar 1994, S. 18f., 22
- Die Weltkunst 1950:** Die Weltkunst, Jg. 20, Nr. 12, München 1950, S. 8
- Die Weltkunst 1956:** Die Weltkunst, Jg. 26, Nr. 12, München 1956, S. 13, 15, Abb. S. 13
- Werk 1956:** Werk (Beilage: Werk-Chronik Nr. 11), Bd. 43, Zürich 1956, S. 227
- Werner 1930:** Werner, Bruno E.; Die Edwin-Scharff-Ausstellung in Berlin, in: Die Kunst, Bd. 61, München 1930, S. 240, Abb. gegenüber S. 240, 242f.
- Werner 1940:** Werner, Bruno E.; Die deutsche Plastik der Gegenwart, Berlin 1940, S. 25, 60f., 185, 192, 211, Abb. S. 66ff
- Westecker u. a. 1972:** Westecker, Dieter, Carl Eberth, Werner Lengemann, Erich Müller; documenta-Dokumente 1955-1968, Vier internationale Ausstellungen moderner Kunst, Texte und Fotografien, Kassel 1972, S. 69
- Westheim 1920:** Westheim, Paul; Das "Ende des Expressionismus", in: Das Kunstblatt, Jg. 4, Berlin 1920 (Reprint: Nendeln 1978), S. 187f.
- Westheim 1926:** Westheim, Paul; Zeitlupe, in: Das Kunstblatt, Jg. 10, Berlin 1926 (Reprint: Nendeln 1978), S. 475
- Westheim 1927:** Westheim, Paul; Ausstellungen, in: Das Kunstblatt, Jg. 11, Berlin 1927 (Reprint: Nendeln 1978), S. 46
- Westheim 1930, I:** Westheim, Paul; Umschau, Ausstellungen, in: Das Kunstblatt, Jg. 14, Berlin 1930 (Reprint: Nendeln 1978), S. 93
- Westheim 1930, II:** Westheim, Paul; Neuerwerbungen der Nationalgalerie, in: Das Kunstblatt, Jg. 14, Berlin 1930 (Reprint: Nendeln 1978), S. 154
- Wietek 1976:** Wietek, Gerhard (Hrsg.); Deutsche Künstlerkolonien und Künstlerorte, München 1976, S. 10
- Wietek 1978:** Wietek, Gerhard; Der Bildhauer Edwin Scharff, Gedanken zu Leben und Werk, in: Begegnungen mit Kunst und Künstlern, Neumünster 1983, S. 179-186 (Vortrag zur Eröffnung des Edwin-Scharff-Museums in [Neu]-Ulm am 7.4.1978)
- Kat.-Ausst. Wiesbaden 1917:** Weisgerber Gedächtnisausstellung und die Neue Münchener Secession, Neues Museum, Nassauischer Kunstverein, Wiesbadener Gesellschaft für bildende Kunst, Wiesbaden 1917, Kat.-Nr. 273-275, 278-281
- Kat.-Ausst. Wilhelmshaven 1968:** Europäisches Kunsthandwerk der Gegenwart, Aus dem Besitz des Landesmuseums Oldenburg, Kunsthalle Wilhelmshaven 1968, Kat.-Nr. 101
- Willrich 1937:** Willrich, Wolfgang; Säuberung des Kunsttempels, Eine kunstpolitische Kampfschrift zur Gesundung deutscher Kunst im Geiste nordischer Art, München 1937, S. 25, 170f.
- Kat.-Ausst. Winterthur 1964:** Edwin Scharff, Ausstellung im Kunstmuseum Winterthur, Mit Texten von Klaus Leonhardi und Heinz Keller, Winterthur 1964
- Witthaus 1934:** Witthaus, Werner; Düsseldorfer Kunstsommer, Gemeinschaftsausstellung Deutscher Künstler, in: Die Kunst, Bd. 69, München 1934, Abb. S. 343
- Wirth 1987:** Wirth, Günther; Verbotene Kunst 1933-1945, Verfolgte Künstler im Deutschen Südwesten, Stuttgart 1987, S. 49

- Wolf 1918:** Wolf, Georg Jacob: Die Neue Secession (eine Glosse). in: Die Kunst, Bd. 37, Jg. 33. München 1918, S. 432
- Wolf 1919:** Wolf, Georg Jacob: Die Ausstellung der Münchner Neuen Secession 1919. in: Die Kunst, Bd. 39, Jg. 34. München 1919, S. 404
- Wolf 1921:** Wolf, Georg Jacob: Die Ausstellung der Münchner Neuen Secession. in: Die Kunst, Bd. 43, Jg. 36. München 1921, S. 350
- Wolfdradt 1919, I:** Wolfdradt, Willi: Münchener Neue Secession. in: Das Kunstblatt, Jg. 3, Berlin 1919 (Reprint: Nendeln 1978), S. 254
- Wolfdradt 1919, II:** Wolfdradt, Willi: Plastik in München. in: Das Kunstblatt, Jg. 3, Berlin 1919 (Reprint: Nendeln 1978), S. 382f.
- Wolfdradt 1923:** Wolfdradt, Willi: Ausstellungen. in: Das Kunstblatt, Jg. 7, Berlin 1923 (Reprint: Nendeln 1978), S. 189
- Wolfdradt 1924:** Wolfdradt, Willi: Neue Arbeiten von Edwin Scharff. in: Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. 54, Jg. 27, Darmstadt 1924, S. 131-134, Abb. S. 130-136
- Wulf 1963:** Wulf, Joseph: Die Bildenden Künste im Dritten Reich. Eine Dokumentation, Gütersloh 1963, S. 54
- Zahn 1948:** Zahn, Leopold: Deutsche Kunst der Gegenwart. in: Das Kunstwerk, Jg. 2, Baden-Baden 1948, Doppelheft 1/2, S. 65
- Zahn 1954:** Zahn, Leopold: Kunstkritiker-Tagung und Künstlerbund-Ausstellung. in: Das Kunstwerk, Jg. 8, Baden-Baden 1954, Heft 1, S. 47
- Zahn 1958:** Zahn, Leopold: Eine Geschichte der modernen Kunst. Malerei, Plastik, Architektur. Berlin 1958, S. 162
- Zeit-Echo:** Zeit-Echo. Ein Kriegstagebuch der Künstler 1914-1915. München, Berlin o. J. (Reprint: Nendeln 1969)
- Kat.-Ausst. Zürich 1916:** Neue Münchener Secession. veranstaltet von der Züricher Kunstgesellschaft. Kunsthaus, Zürich 1916. Kat.-Nr. 75
- Kat.-Ausst. Zürich 1925:** Internationale Kunstausstellung. Kunsthaus, Zürich 1925. Kat.-Nr. 392-397, 399
- Kat.-Ausst. Zürich 1931:** Internationale Ausstellung. Plastik, Skulpturen in Zürich. Kunsthaus, Zürich 1931, S. 8. Kat.-Nr. 171-173, Abb. Tafel 18
- Kat.-Ausst. Zürich 1949:** Kunst in Deutschland 1930-1949. Verzeichnis der ausgestellten Werke. Kunsthaus, Zürich 1949, Kat.-Nr. 190-192

3. Allgemeine Literatur

- Albrecht 1977:** Albrecht, Hans Joachim: Skulptur im 20. Jahrhundert. Raumbewußtsein und künstlerische Gestaltung. Köln 1977, S. 94, Abb. 40-48
- Arndt 1979:** Arndt, Karl: Mit den Toten leben - das Denkmal und sein Wandel. gesendet im Deutschlandfunk am 21.11.1979. Typskript, S. 12
- Aust 1986:** Aust, Günter: Künstler der Katakombe. in: Wirkung des Schöpferischen. Festschrift für Kurt Herberts

- zu seinem 85. Geburtstag. hrsg. von Lothar Bossie. Würzburg 1986, S. 6-17
- Kat.-Ausst. Baden-Baden 1977:** Alfred Kubin. Das zeichnerische Frühwerk bis 1904. Texte von Christoph Brockhaus. hrsg. von Hans Albert Peters. Baden-Baden. München. Wien 1977, S. 303 [1912]
- Kat.-Ausst. Berlin 1977:** Tendenzen der Zwanziger Jahre. 15. Europäische Kunstausstellung unter den Auspizien des Europarates. Ausstellung in der Neuen Nationalgalerie, der Akademie der Künste und der Großen Orangerie des Schlosses Charlottenburg. Berlin 1977. Kat.-Nr. 2/250, 2/659
- Brenner 1972:** Brenner, Hildegard: Ende einer bürgerlichen Kunst-Institution. Die politische Formierung der Preußischen Akademie der Künste ab 1933 (Schriftenreihe der Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte, Nr. 24). Stuttgart 1972, S. 127
- Kat.-Ausst. Brüssel 1969:** Constantin Meunier. George Minne. Dessins et sculptures. Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique. Brüssel 1969. Kat.-Nr. 46
- Dehio 1967:** Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler. Nordrhein-Westfalen, Bd. I: Rheinland, bearbeitet von Ruth Schmitz-Ehmke (Sonderausgabe für die Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt). Darmstadt 1967, S. 36, 38, 104f.
- Domarus 1973:** Domarus, Max (Hrsg.): Hitler. Reden und Proklamationen 1932-1945. Kommentiert von einem deutschen Zeitgenossen. Wiesbaden 1973, Bd. 1, S. 194 (Rundfunkansprache vom 1.2.1933, 22.00 Uhr)
- Kat.-Ausst. Duisburg 1981/82:** Hommage à Lehmbruck - Lehmbruck in seiner Zeit. Wilhelm-Lehmbruck-Museum der Stadt Duisburg. Duisburg 1981/82, S. 42
- Kat.-Ausst. Duisburg u. a. 1983:** Verboten - verfolgt. Kunstdiktatur im 3. Reich. Eine Ausstellung des Wilhelm-Lehmbruck-Museums der Stadt Duisburg im Rahmen der 7. Duisburger Akzente 1983, auch im Kunstverein Hannover, 1983, und in der Kunsthalle Wilhelmshaven, 1983, S. 29-31, 172
- Eckert 1978:** Eckert, Willehad Paul: Der Niederrhein. Das Land und seine Städte, Burgen und Kirchen (DuMont - Dokumente). Köln 1978, S. 77, 198
- Fanelli 1978:** Fanelli, Giovanni: Moderne architectuur in Nederland 1900-1940. 's-Gravenhage 1978, Abb. 315, 316
- Frisch 1950:** Frisch, Max: Tagebuch. wieder veröffentlicht in: Max Frisch. Gesammelte Werke in zeitlicher Folge, hrsg. von Hans Meyer unter Mitwirkung von Walter Schmitz. Bd. II. Frankfurt 1976, S. 698-700
- Fry 1974:** Fry, Eduard: Der Kubismus. hrsg. von Werner Haftmann, 2. Auflage. Köln 1974, S. 15
- Gaiser u. a. 1959:** Kleine Kreisbeschreibung: Neu-Ulm. Stadt und Landkreis, bearbeitet im Arbeitskreis für das obere Schwaben durch H. Gaiser, Dr. J. Matzke, A. Rieber, A. Benz und E. Wylcil, hrsg. vom Adreßbuchverlag L. Vetter, Augsburg, in Verbindung mit dem Verband zur Vorbereitung der Kreisbeschreibungen für die Stadt- und

- Landkreise Günzburg, Illertissen, Krumbach und Neu-Ulm e. V. als Sonderdruck aus dem Einwohnerbuch für den Stadt- und Landkreis Neu-Ulm, Neu-Ulm Ausgabe 1959, S. 10, Abb. S. 11
- Gantner 1953:** Gantner, Joseph: Rodin und Michelangelo. Wien 1953, Abb. Tafel 29
- Kat.-Ausst. Göttingen u. o. 1980:** Alfred Kubin, Nuppenwerke, Bücher, Einzelblätter aus der Sammlung Hedwig und Helmut Goedeckemeyer, Kunstsammlung der Universität Göttingen, Kunstverein Wolfsburg, Städtisches Gustav-Lübcke-Museum Hamm, 1980, Kat.-Nr. 1-1.15
- Goldscheider 1950:** Goldscheider, Ludwig: Michelangelo. Die Skulpturen. 2. Aufl., London 1950, Abb. 74, 116
- Goldscheider 1988:** Rodin, Skulpturen, ausgewählt von Ludwig Goldscheider, fotografiert von Ilse Schneider-Lengyel, mit einer Einführung von Summerville Story, Übersetzung von Elke Schütze, 9. überarb. Auflage, Oxford 1988, Abb. 26, 49, 52, 54
- Grand Larousse 1960:** Grand Larousse encyclopédique, Bd. 1, Paris 1960, S. 601 (Stichwort: Vianney, Jean-Baptiste-Marie)
- Grotesfend 1982:** Grotesfend, Hermann: Taschenbuch der Zeitrechnung des deutschen Mittelalters und der Neuzeit, 12. Auflage, durchgesehen von Jürgen Asch, Hannover 1982
- Hoffmann 1973:** Hoffmann, Werner: Malerei im 20. Jahrhundert, Eine Bild-Enzyklopädie, 2. Auflage, München 1973, S. 77, 80, 96ff, 112
- Hammacher 1960:** Hammacher, A. M.: Lipchitz, Amsterdam, Köln 1960, S. 31f., Abb. 13
- Hartig 1948:** Hartig, Michael: Das deutsche Herz-Jesu-Bild, in: Das Münster, Jg. 2, München 1948, S. 76-99
- Hedinger u. a. 1979:** Hedinger, Bärbel, Roland Jaeger, Brigitte Weißner, Jutta Schütt, Lutz Tittel und Hørald Walden: Ein Kriegsdenkmal in Hamburg, Hamburg 1979
- Heilmeyer 1922:** Heilmeyer, Alexander (Hrsg.): Adolf von Hildebrand, München 1922
- Henrichs 1916:** Henrichs, Leopold: Geschichte der Grafschaft Moers bis zum Jahre 1625, Bd. 2, Hüls-Crefeld 1916, S. 167-204
- Herberts 1979:** Herberts, Kurt: Zur Situation, in: Schlemmer, Baumeister, Kräuse - Wuppertal 1937-1944, Von der Heydt-Museum Wuppertal 1979, o. S.
- Ihering 1911:** Ihering, Herbert: Von Volkstheatern, in: Die Schaubühne, hrsg. von Siegfried Jacobson, Jg. 1911, vollständiger Nachdruck der Jg. 1905-1911, Königstein, Taunus 1980, Bd. 7, S. 611f. (Kapitel: Schillertheater)
- Jacobus de Voragine 1975:** Jacobus de Voragine: Die Legenda aurea, aus dem Lateinischen übersetzt von Richard Benz, benutzte Ausgabe: 8. Auflage, Heidelberg 1975, S. 796f. (St. Lukas)
- Jianou 1963:** Jianou, Ionel: Brancusi, Paris 1963, Abb. S. 27, 64
- Johnson 1974:** Johnson, P. S. L.: The West Portal Reliefs at Gurk Cathedral, in: The Journal of the British Archaeological Association, Serie 3, 37, London 1974, S. 2-20
- Kasper 1976:** Kasper, Wilfried: Bruchmanns Handbuch der antiken Kunst, München 1976, S. 99, Abb. 138
- von Keppeler 1904:** von Keppeler, Paul Wilhelm: Die XIV Stationen des heiligen Kreuzwegs, 4. Auflage, Freiburg/Br. 1904
- Klimsch 1938:** Klimsch, Uli: Fritz Klimsch, Die Welt des Bildhauers, 2. Auflage, Berlin 1938, Abb. S. 34
- Kramer 1957:** Kramer, Ernst: Kreuzweg und Kalvarienberg, Historische und baugeschichtliche Untersuchung (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 313), Kehl / Straßburg 1957
- Lampert 1986:** Lampert, Catherine: Rodin, Sculpture and Drawings, organized by the Arts Council of Great Britain, Hayward Gallery, London 1986/87, Abb. 29
- Lexikon der Christlichen Ikonographie:** Lexikon der Christlichen Ikonographie, hrsg. von Engelbert Kirschbaum S. J. in Zusammenarbeit mit Günter Bandmann u. a., Bd. 1, Rom, Freiburg, Basel, Wien 1968, Sp. 461-464 (Stichwort: Credo); Bd. 2, 1970, Sp. 250ff (Stichwort: Herz Jesu)
- Lexikon der Kunst 1971:** Lexikon der Kunst in fünf Bänden, Architektur, bildende Kunst, angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie, hrsg. von Prof. Dr. phil. Ludger Alscher u. a., Bd. II, Leipzig 1971, S. 275 (Stichwort: Herz Jesu)
- Lexikon der Kunst 1977:** Lexikon der Kunst in fünf Bänden, Architektur, bildende Kunst, angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie, hrsg. von Prof. Dr. phil. Ludger Alscher u. a., Bd. IV, Leipzig 1977, S. 597f. (Stichwort: Sphinx), S. 668 (Stichwort: Steinguß)
- Lexikon der Kunst 1987:** Lexikon der Kunst in fünf Bänden, Architektur, bildende Kunst, angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie, hrsg. von Prof. Dr. phil. Ludger Alscher u. a., Neubearbeitung, Bd. I, Leipzig 1987, S. 251 (Stichwort: Ares), S. 320f. (Stichwort: Athena)
- Kat.-Ausst. London 1983:** Cooper, Douglas and Gary Tinterow: The Essential Cubism, Braque, Picasso and their Friends 1907-1920, The Tate Gallery, London 1983, Abb. S. 67, 143, 263, 269
- Lurz 1985:** Lurz, Meinhold: Kriegerdenkmäler in Deutschland, Bd. 4: Weimarer Republik, Heidelberg 1985, S. 85-100, 146, 148ff, 156, 190, 201-213
- Merker 1983:** Merker, Reinhard: Die bildenden Künste im Nationalsozialismus, Kulturideologie - Kulturpolitik - Kulturproduktion (DuMont-Taschenbücher, Nr. 132), Köln 1983
- Millard 1976:** Millard, Charles W.: The Sculpture of Edgar Degas, Princeton, New Jersey 1976, Abb. 21, 23, 47
- Mittig - Plogemann 1972:** Denkmäler im 19. Jahrhundert, Deutung und Kritik, hrsg. von Hans-Ernst Mittig und Volker Plogemann (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Bd. 20, Forschungsunternehmen der Fritz-Thyssen-Stiftung, Arbeitskreis Kunstgeschichte), München 1972
- Kat.-Ausst. München 1985:** Delaunay und Deutschland, hrsg. von Peter-Klaus Schuster, Katalog zur Ausstellung der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen und der Staatsge-

- lerie moderner Kunst. München, im Haus der Kunst, Köln 1985
- Orvieto 1978:** Il Duomo di Orvieto, edito e stampato dalla plurigraf, Narni, Terni 1978, Abb. S. 28
- von der Osten 1961:** von der Osten, Gert: Plastik des 19. Jahrhunderts in Deutschland, Österreich und der Schweiz. Aufnahmen von Helga Schmidt-Glabner, Königstein, Taunus 1961, Abb. 22
- Kat.-Ausst. Paris 1963:** Sculptures de Duchamp-Villon. Galerie Louis Carré, Paris 1963, Abb. S. 13
- Perocco 1979:** The Horses of San Marco, Venice, hrsg. von Guido Perocco, ins Englische übersetzt von John und Valerie Wilton-Ely, London 1979, Abb. S. 28, 35, 36, 46
- Pignatti 1974:** Pignatti, Terisio: Venedig (Buchers Führer in den Zentren der Kultur), Luzern, Frankfurt 1974, S. 130f., 139, 141, 177
- Kat.-Ausst. Regensburg 1986:** Lovis Corinth, Die Bilder vom Walchensee, Vision und Realität, bearbeitet von Werner Timm, mit Beiträgen von Wilhelmine Corinth-Klopfer und Hans-Jürgen Imiels, Ostdeutsche Galerie Regensburg, Kunsthalle Bremen 1986
- Richter 1965:** Richter, Gisela M. A.: Handbuch der griechischen Kunst, 4. Auflage, Stuttgart 1965, Abb. 29f.
- Kat.-Ausst. Rodin 1986/87:** Rodin, Photographien, Der Bildhauer im Licht seiner Photographen, Rodin-Museum Paris 1986, Galerie der Stadt Esslingen am Neckar, Villa Merkel, 1986, Kunsthalle Bremen 1986/87, Abb. 37, 53, 77, 95
- Kat.-Slg. Saarbrücken 1986:** Alexander Archipenko, Bd. 1: Alexander Archipenkos Erbe, Werke von 1908-1963 aus dem testamentarischen Vermächtnis, bearbeitet von Helga Schmoll gen. Eisenwerth und Angela Heilmann, Moderne Galerie des Saarland-Museums, Saarbrücken 1986, Abb. S. 93
- Sauerland o. J.:** Sauerland, Max: Michelangelo, Königstein, Leipzig o. J., Tafel 20
- Schäuffelen 1980:** Schäuffelen, Otmær: Die Bundesfestung Ulm und ihre Geschichte, Europas größte Festungsanlage, Ulm 1980
- Scharf 1984:** Scharf, Helmut: Kleine Kunstgeschichte des deutschen Denkmals, Darmstadt 1984, S. 282
- Schmoll gen. Eisenwerth 1959:** Schmoll gen. Eisenwerth, J. A. (Hrsg.): Das Unvollendete als künstlerische Form, Ein Symposium, mit Beiträgen von Maurice Bérolot u. a., Bern 1959
- Schubert 1985:** Schubert, Dietrich: "Paris ... ein Pantheon der Lebenden!" Denkmal-Kritik bei Heinrich Heine, in: Heine-Jahrbuch, Jg. 24, hrsg. von Joseph A. Kruse, Heinrich-Heine-Institut der Landeshauptstadt Düsseldorf, Düsseldorf 1985, S. 82-102
- Selbmann 1988:** Selbmann, Rolf: Dichterdenkmäler in Deutschland, Literaturgeschichte in Erz und Stein, Stuttgart 1988, S. 175ff
- Semff 1979:** Semff, Michael: Die Holzreliefs der Türen des Gurker Westportals, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, Nr. 33, 1979, Heft 1/2, S. 1-16
- Shadows 1982:** Shadows, Larissa A.: Malewitsch, Kasimir Malewitsch und sein Kreis, Lizenzausgabe, München 1982, S. 96, 99, Abb. 207
- Sinsheimer 1953:** Sinsheimer, Hermann: Gelebt im Paradies, Erinnerungen und Begegnungen, München 1953, S. 191
- Taillandier:** Taillandier, Yvon: Rodin, München o. J., S. 6
- Taut 1921:** Taut, Bruno: Frühlicht 1920-1922, Eine Folge für die Verwirklichung des neuen Baudenkens (Ullstein Bauwelt Fundamente, Bd. 8, hrsg. von Ulrich Conrads u. a.), Frankfurt, Berlin, Wien 1963, S. 110f.
- Trier 1972:** Trier, Eduard: Ikonographische Traditionen im Werke von Jacques Lipchitz, in: Das Münster, Jg. 25, München 1972, S. 381
- Tripp 1975:** Tripp, Eduard: Reclams Lexikon der antiken Mythologie, Übersetzung ins Deutsche von Rainer Rauthe, Stuttgart 1975, Abb. S. 354
- Venezia 1969:** Guida d'Italia del Touring Club Italiano: Venezia e dintorni, 2. Auflage, Milano 1969, S. 106f.
- Volksparole, 6.11.1934:** Enger Wettbewerb für eine Plastik auf dem Platz vor der alten evangelischen Kirche, in: Volksparole, 6.11.1934; auch abgedruckt in: Westdeutsche Zeitung, 6.11.1934
- Volksparole, 28.12.1934:** Ein neues Denkmal für Krefeld, in: Volksparole, Nr. 357, 28.12.1934
- WMB 1921/22:** Wasmuths Monatshefte für Baukunst, 1921/22
- WMB 1927:** H. 10, 1927
- Wulf 1963:** Wulf, Joseph: Die Bildenden Künste im Dritten Reich, Eine Dokumentation, Gütersloh 1963, S. 64-67
- Ziegler - Sontheimer 1972:** Der kleine Pauli, Lexikon der Antike, bearbeitet und hrsg. von Konrad Ziegler und Walther Sontheimer, Bd. 4, München 1972, Sp. 453f. (Stichwort: Pandora)
- Zimmermann 1982:** Zimmermann, Maria: Denkmalstudien, Ein Beitrag zum Verständnis des Persönlichkeitsdenkmals in der Bundesrepublik Deutschland und West-Berlin seit dem Zweiten Weltkrieg, Diss. Münster 1982, S. 68-71 (Heinrich-Heine-Denkmal in Düsseldorf)

Die Abbildungsnummern stehen jeweils fett gedruckt hinter der Quellenangabe.

Bereits im Literaturverzeichnis aufgeführte Publikationen sind abgekürzt zitiert.

Für alle Abbildungen gilt: (c) VG BILD-KUNST, Bonn 1993

Architektur in Nürnberg. S. 63: 128

Staatliche Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz.
Nationalgalerie: 67, 101, 131

Kat.-Ausst. Thannhauser. Berlin 1927. S. 119: 22

W. von Debschitz-Kunowski. München: 39

Deutsche Kunst und Dekoration 1919. S. 204: 15

Deutsche Kunst und Dekoration 1924. S. 135: 81

Deutsche Kunst und Dekoration 1927. S. 268: 123, S. 345:
296, 297

Düsel 1927. S. 115: 121

K. Th. Gremmler. Berlin: 122

Kat.-Aukt. Hauswedell und Nolte 1980. S. 40: 145

Hannes Helfer. München: 11, 26, 104, 230

Friedrich Hewicker. Kaltenkirchen: 42, 106, 133, 135, 200

H. Jörgens-Lendrum. London: 2, 5, 9, 10, 14, 16, 30-32, 36,
38, 44, 52, 53, 55, 57, 58, 60, 62-66, 69, 70, 75, 82, 85,
91, 92, 94, 95, 97, 100, 103, 105, 110, 115, 117, 124, 139,
140, 141, 150, 151, -153, 158, 159, 169, 174, 187, 191,
199, 201-206, 212, 214, 216-221, 223, 226, 227, 231, 232,
234-238, 240, 241, 242, 244, 245, 247-250, 252, 255-260,
269, 275-280, 283-295, 298-329, 336-339

Karl Kay. Hamburg: 25, 35, 271, 273

Staatliche Landesbildstelle Hamburg: 268

Historisches Archiv der Stadt Köln: 225

Kuhn 1921. Abb. 52: 29

Das Kunstblatt 1918. Abb. S. 263: 18

S. Mühlensiep. Neu-Ulm: 6, 7, 33, 34, 48-51, 71, 75, 76, 80,
83, 84, 96, 98, 99, 102, 111, 113, 129, 132, 136, 143, 155,
177, 206, 209, 229, 246, 254, 266, 267, 270, 330-335, 340

Kat.-Ausst. München 1917. Frontispiz: 22

Germanisches Nationalmuseum. Nürnberg: 127

Pfister 1920. o. S.: 13, 24, 27

Privatbesitz: 4, 281, 282

Ramackers u. a. 1961. S. 82, Abb. 54: 215.a; S. 83, Abb. 55:
215.b

Renger Foto. Museum Folkwang, Essen: 147

Nachlaß Edwin Scharff. Archiv Erbgemeinschaft: 1, 8, 12, 17,
19, 20, 23, 28, 35, 37, 39, 41, 43, 45, 47, 54, 56, 59, 61,
68, 72, 73, 74, 77, 78, 79, 86-90, 93, 116, 118, 119, 120,
125, 126, 134, 138, 146, 148, 149, 156, 157, 160-168, 172,
173, 175, 176, 178-186.b., 188-190, 192, 194, -198, 207,
208, 222, 224, 229, 233, 239, 243, 252, 247, 251, 261, 262,
265, 272

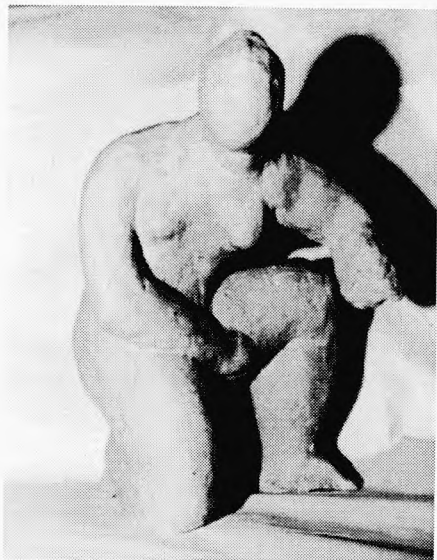
Scharff u. a. 1976. Abb. 4: 3; Abb. 22: 137

Schnell Verlag: 239

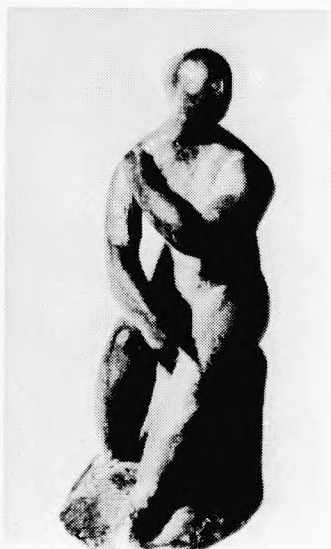
Abbildungen

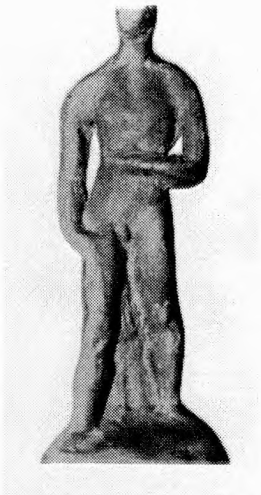


1 Männliche Figur, 1906 (Kat.-Nr. 1)
3 Liegende, 1912 (Kat.-Nr. 3.1)

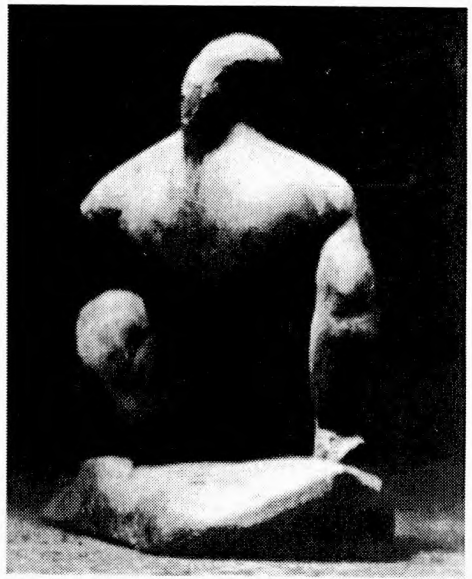
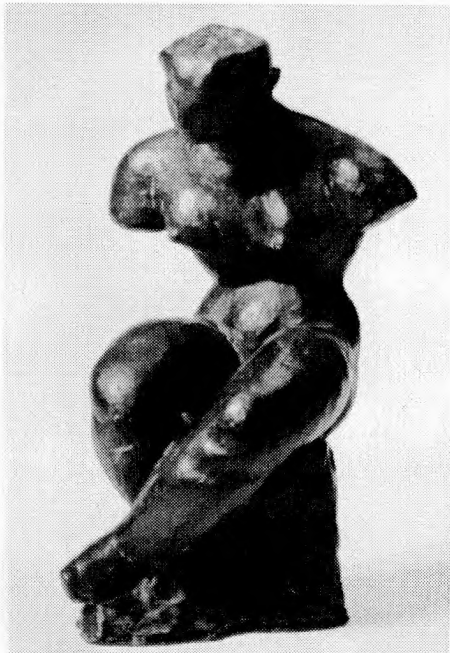


2 Kniende, um 1912. (Kat.-Nr. 2)
4 Sitzende, um 1912. (Kat.-Nr. 4)





- 5 Junger Athlet, um 1912 (Kat.-Nr. 5)
- 6 Junger Athlet, 1912/13 (Kat.-Nr.7.3)
- 7 Sitzende Frau, 1913 (Kat.-Nr.8.3)
- 8 Sitzende Frau, 1913 (Kat.-Nr. 9)

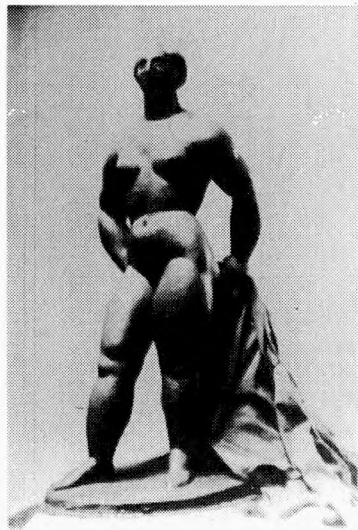


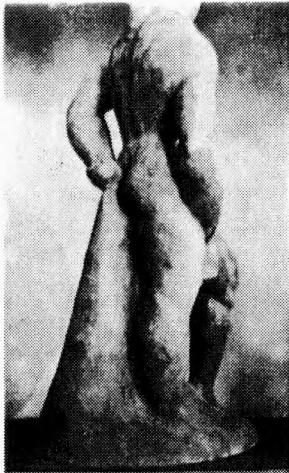


- 9 Umarmung, 1913 (Kat.-Nr. 10.1)
11 Bogenschützen, 1913 (Kat.-Nr. 12.2)



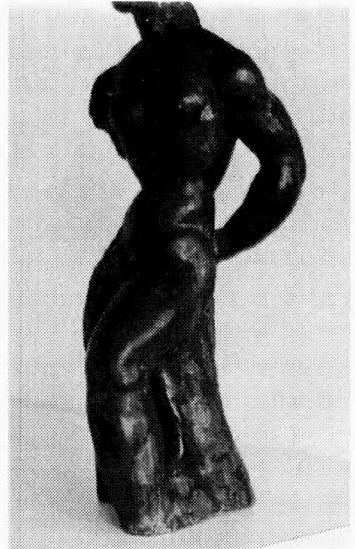
- 10 Frau mit erhobenem Arm, 1913 (Kat.-Nr. 11a)
12 Stehende Frau, 1913 (Kat.-Nr. 13.1)





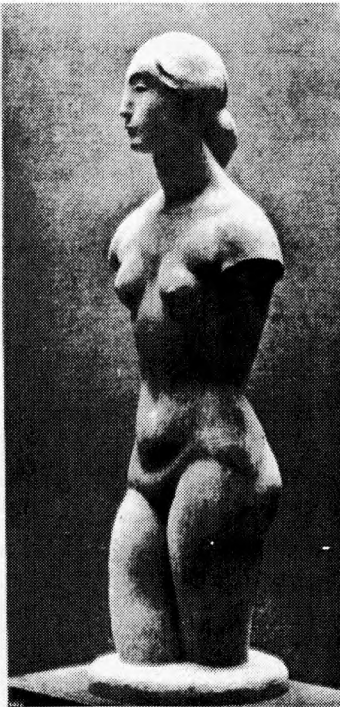
13 Badende Frau, 1913 (Kat.-Nr. 16)

15 Mädchentorso (Weiblicher Torso), 1913/14
(Kat.-Nr. 18.2)



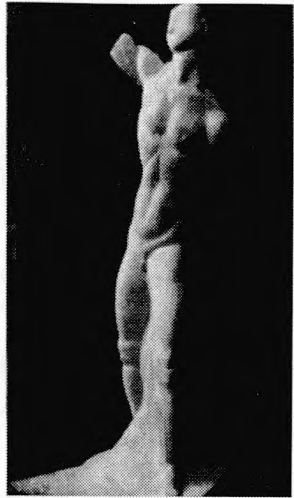
14 Badende (Stehende), 1914 (Kat.-Nr. 17.3c)

16 Tanzende Frauen (Zwei tanzende Frauen),
1913 oder 1914 (Kat.-Nr. 19.2b)



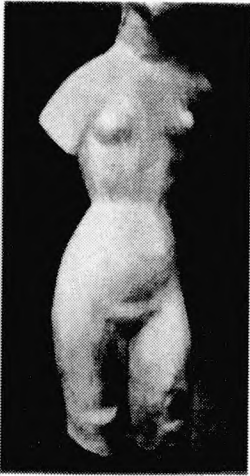


17 Sitzendes Mädchen, 1914 (Kat.-Nr. 20)
19 Kleine Sitzende, 1914 (Kat.-Nr. 22.2)



18 Schreitender Jüngling (Jüngling Herkules),
1914 (Kat.-Nr. 21.2)
20 Sitzende Frau, 1915 (Kat.-Nr. 23)



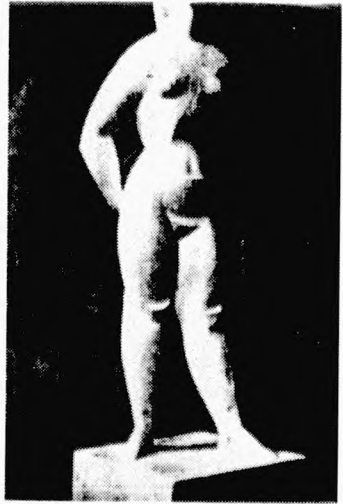


21 Weiblicher Torso, 1917 (Kat.-Nr. 28.1)

22 Weibliche Figur, 1917 (Kat.-Nr. 29)

23 Zwei Aktfiguren, um 1917 (Kat.-Nr. 30)

24 Große weibliche Figur (Weibliche Figur),
1917/18 (Kat.-Nr. 31)





- 25 Sitzende Frau (Helene Ritscher),
1918 (Kat.-Nr. 32.3)
- 27 Sitzende Frau (Sitzender Frauentorso?),
1918 (Kat.-Nr. 34.1)



- 26 Weibliche Figur ohne Arme,
1918 (Kat.-Nr. 33.1)
- 28 Schreitender Mann (Großer schreitender Mann),
1918 (Kat.-Nr. 35.1)





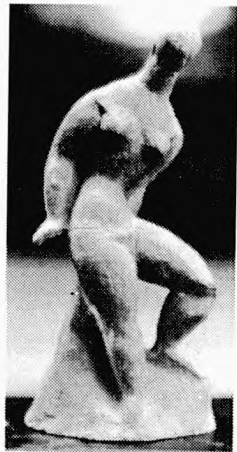
29 Großer schreitender Mann, 1918/19 (Kat.-Nr. 36.2)

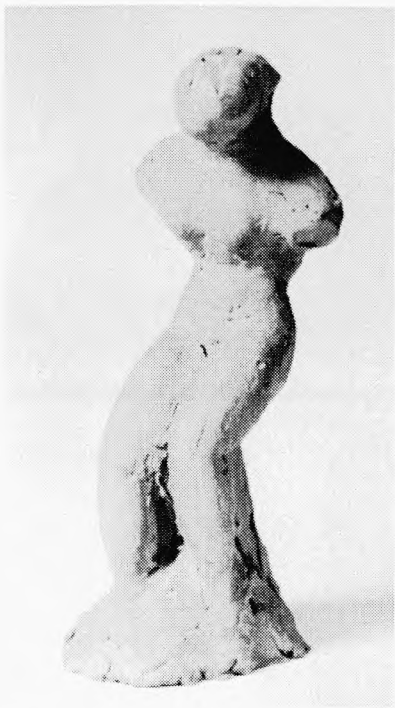
31 Ilona (Sitzende Gewandfigur), 1919 (Kat.-Nr. 38)



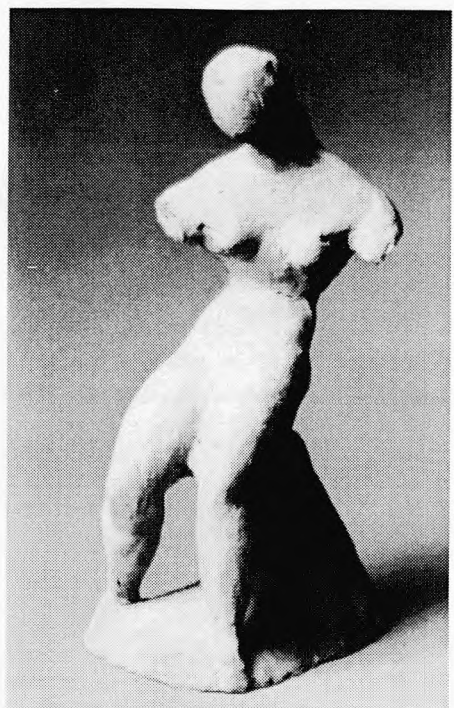
30 Stehende Frau, 1919 (Kat.-Nr. 37.2)

32 Badende, 1919 (Kat.-Nr. 39a)

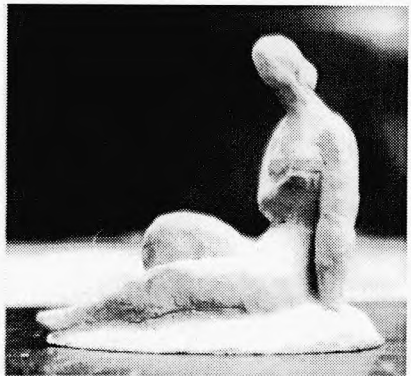


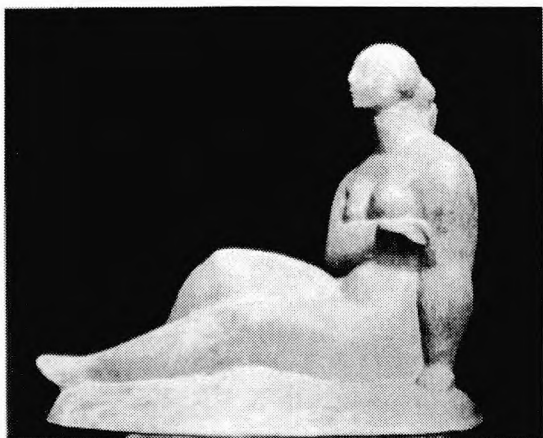


33 Sitzende, um 1919 (Kat.-Nr. 40)
35 Sitzende, 1919 (Kat.-Nr. 42)

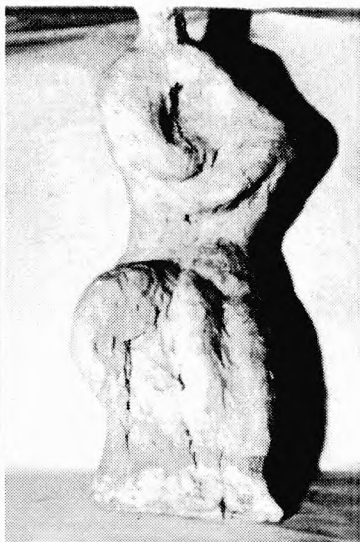


34 Sitzende, um 1919 (Kat.-Nr. 41)
36 Sitzende Frau, um 1919 (Kat.-Nr. 43)

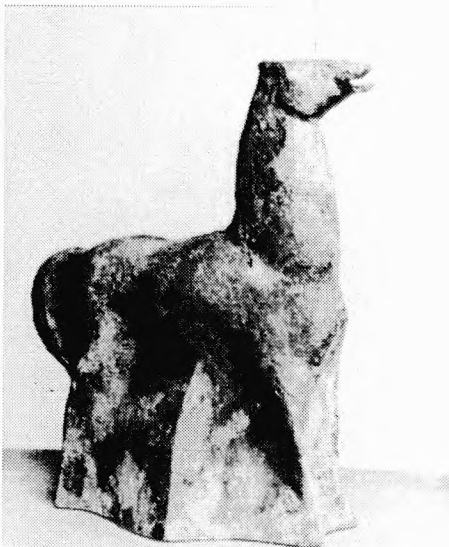




37 Sitzende Frau, 1919 (Kat.-Nr. 44)
39 Pferd, 1919 (Kat.-Nr. 46)



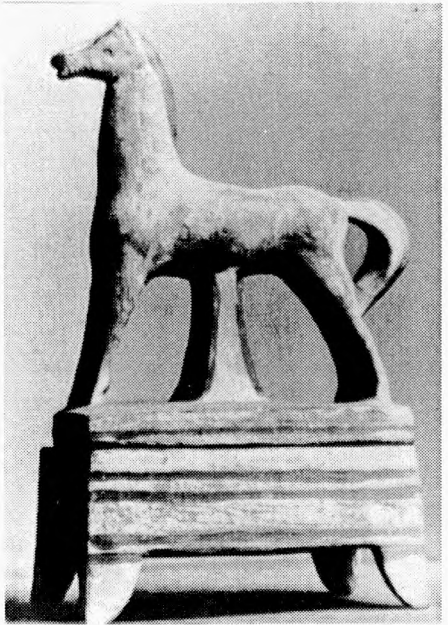
38 Liebespaar, um 1919 (Kat.-Nr. 45)
40 Pferd, 1919 (Kat.-Nr. 47.3a)





41 Reiter, um 1919 (Kat.-Nr. 48)

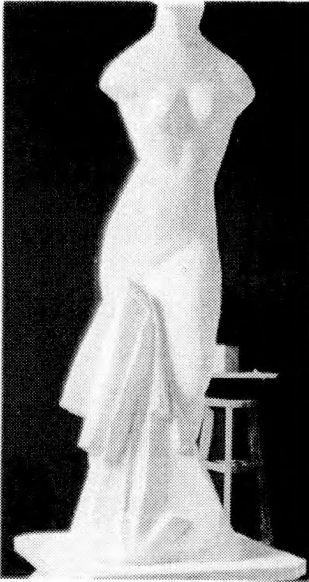
43 Drei Männer im Boot, um 1919/20
(Kat.-Nr. 50)



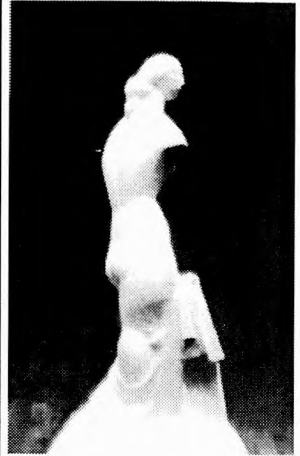
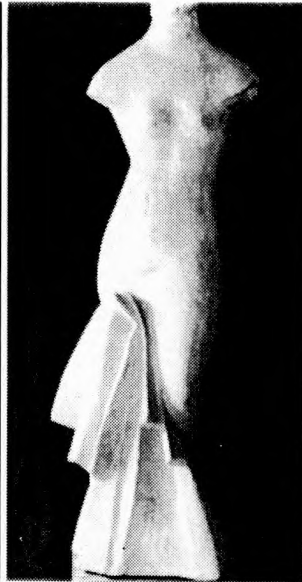
42 Pferd auf Dose, 1920 (Kat.-Nr. 49)

44 Weibliche Figur, um 1920 (Kat.-Nr. 51)

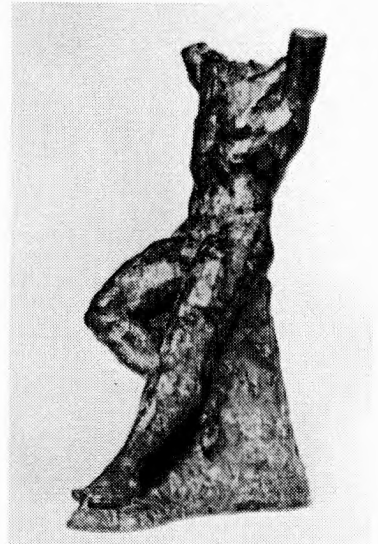




45 Weibliche Figur, um 1920 (Kat.-Nr. 52)
48 Die Reiter (Reiter am Meer), 1920
(Kat.-Nr. 55.1d)

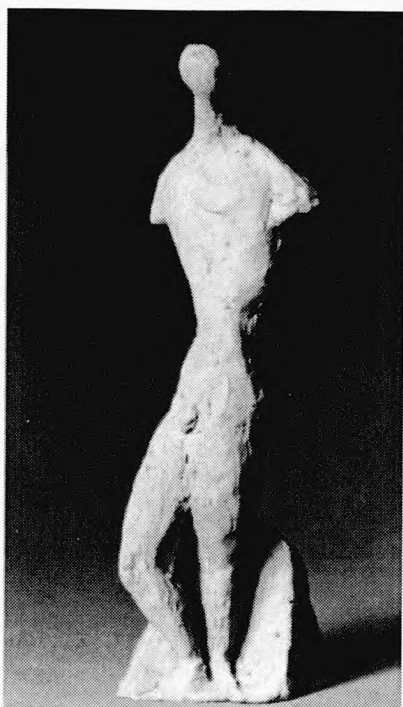


46 Weibliche Figur (Große weibliche Figur), 1920
(Kat.-Nr. 53.1)
47 Weibliche Figur (Große weibliche Figur), 1920
(Kat.-Nr. 53.2)
49 Männlicher Torso, 1920 (Kat.-Nr. 56)

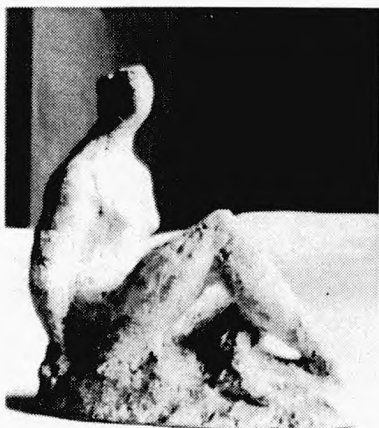




50 Liebespaar (Zwei Figuren), um 1920
(Kat.-Nr. 57)
52 Sitzende, um 1920 (Kat.-Nr. 59)



51 Stehender männlicher Torso, 1920
(Kat.-Nr. 58)
53 Sitzende, um 1920 (Kat.-Nr. 60.2)





54 Sitzender Jüngling mit verschränkten Armen, um 1920 (Kat.-Nr. 62)

55 Sitzende Figur, um 1920 (Kat.-Nr. 61)

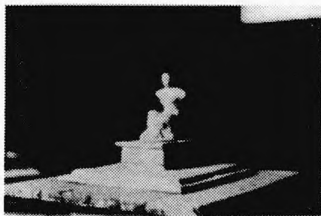
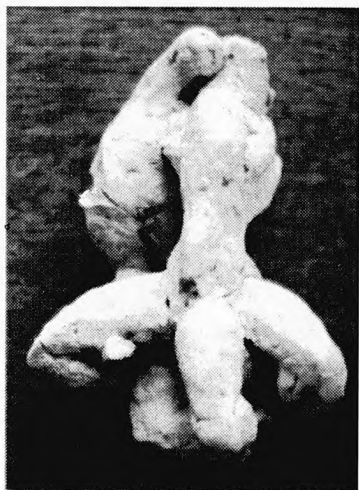
56 Liebespaar, 1920 (Kat.-Nr. 63)

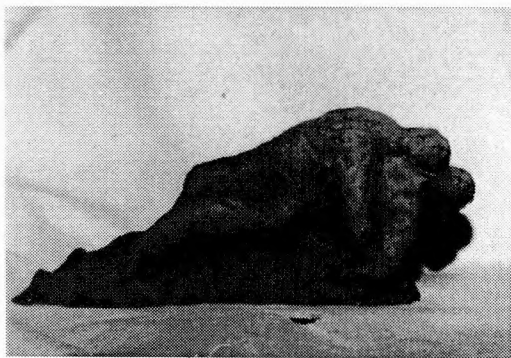
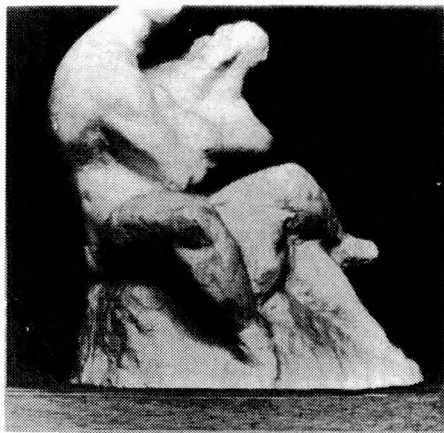




- 57 Liebespaar, 1920 (Kat.-Nr. 64)
58 Liebespaar, um 1920 (Kat.-Nr. 65)

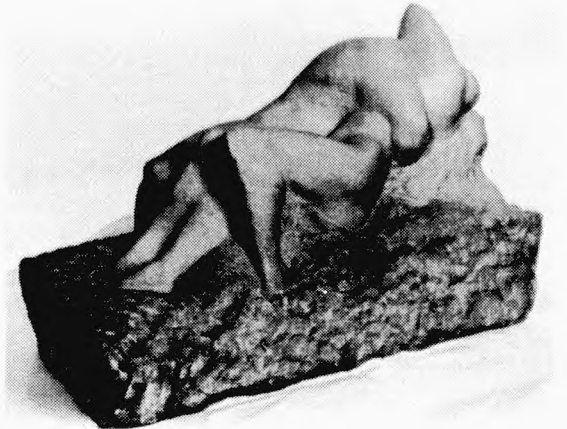
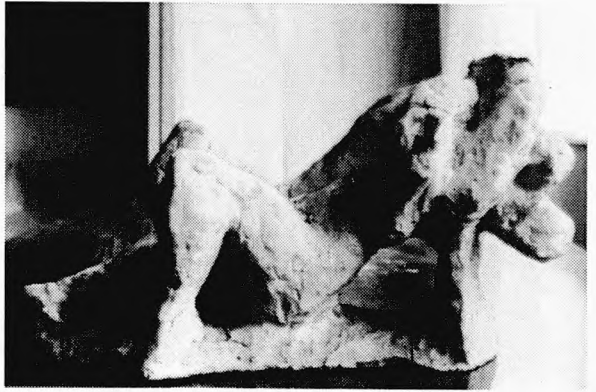
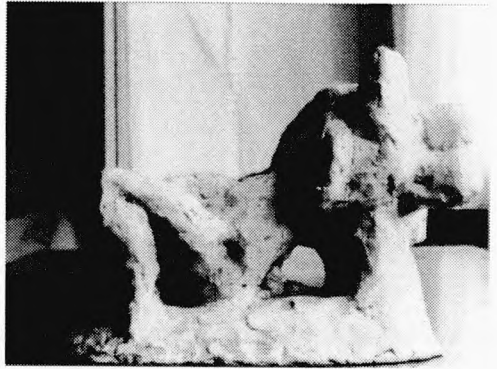
- 59 Skizze zur Großen Sitzenden (Entwurf für die Parze),
1921 (Kat.-Nr. 66)
60 Liegende, 1921 (Kat.-Nr. 67)





- 61 Erster Entwurf für die Pastorale, 1921 (Kat.-Nr. 68)
- 62 Zweiter Entwurf für die Pastorale, um 1921 (Kat.-Nr. 69)
- 63 Liebespaar, um 1921 (Kat.-Nr. 70)
- 64 Liebespaar, 1922 (Kat.-Nr. 71)





- 65 Liebespaar, 1922 (Kat.-Nr. 72)
- 66 Liebespaar, 1922 (Kat.-Nr. 73)
- 67 Liebespaar, 1922 (Kat.-Nr. 74)

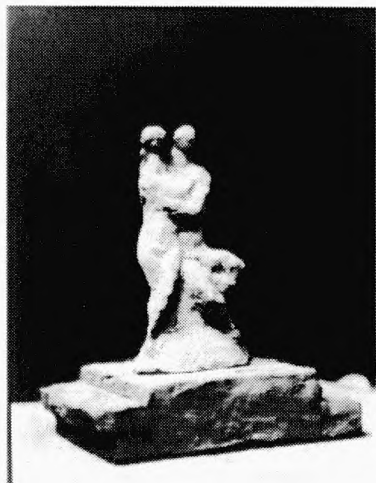


- 68 Liebespaar, um 1922 (Kat.-Nr. 75)
70 Modell für ein Liebespaar auf einem Gefäß,
1922 (Kat.-Nr. 77)

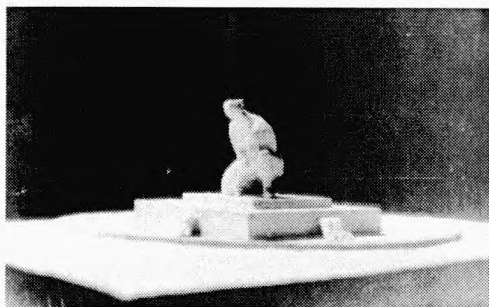


- 69 Liebespaar, 1922 (Kat.-Nr. 76.1)
71 Liebespaar (Dreieckige kleine Säule mit
einseitigem Relief), 1922 (Kat.-Nr. 76.2)



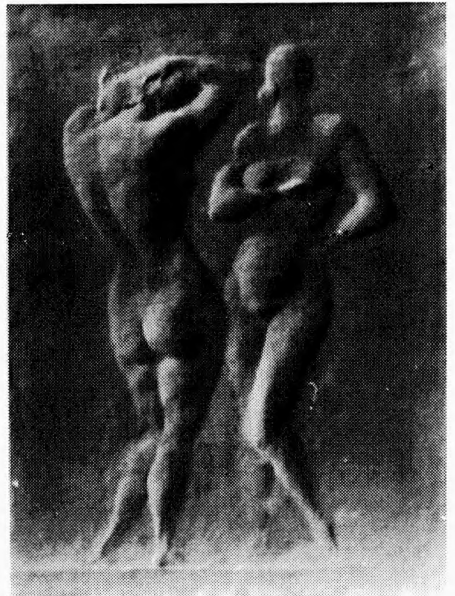


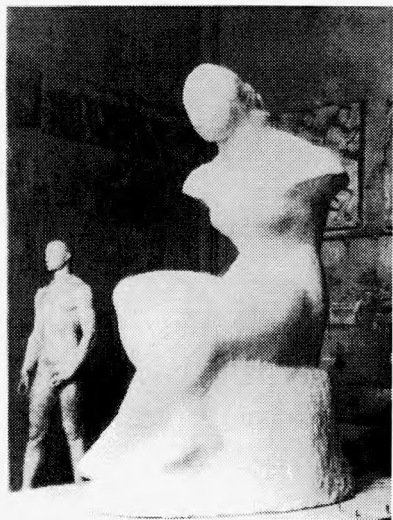
- 72 Liebespaar, 1922 (Kat.-Nr. 79)
73 Kniender Jüngling, 1922 (Kat.-Nr. 79)
74 Hockende, um 1922 (Kat.-Nr. 81)





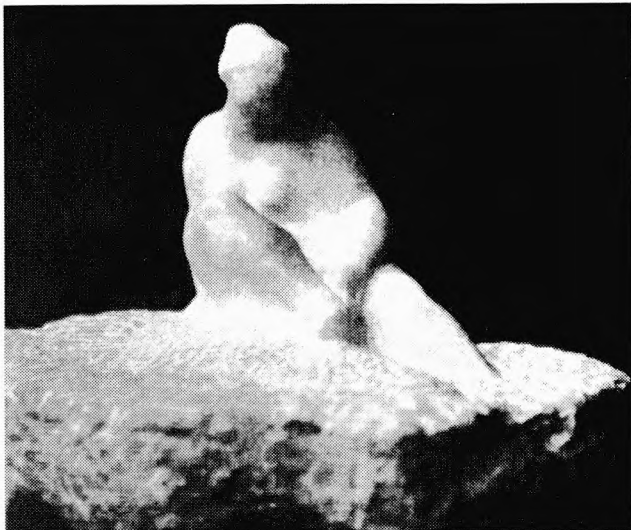
- 75 Liegende, 1922 (Kat.-Nr. 82.2)
- 76 Liebespaar, 1922 (Kat.-Nr. 83.2d)
- 77 Zwei Frauen, um 1922 (Kat.-Nr. 84.3)





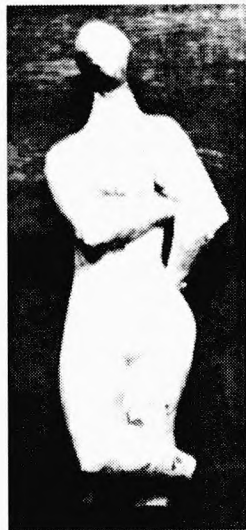
- 78 Parze, 1921-23 (Kat.-Nr. 85)
79 Badende, 1923 (Kat.-Nr. 86)
80 Badende (Sitzende), um 1923 (Kat.-Nr. 87.1)





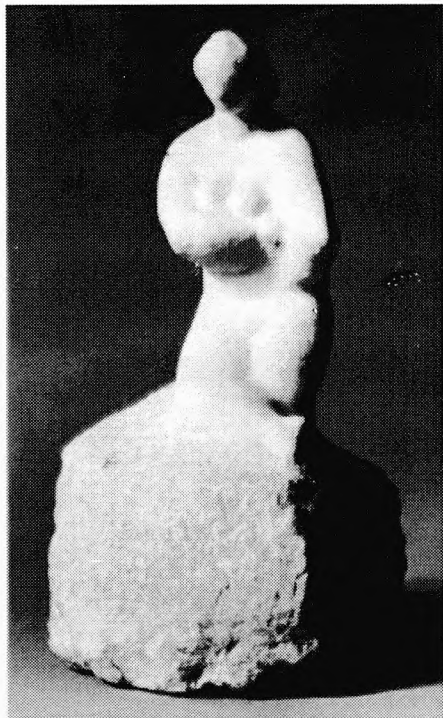
81 Badende (Sitzende Frau, Sitzende), 1923 (Kat.-Nr. 88)

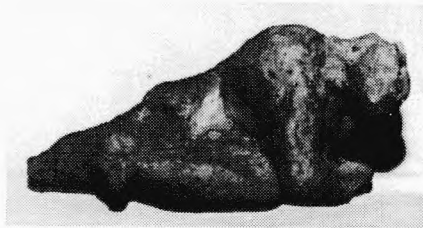
83 Weibliche Figur (Stehende Frau), 1923 (Kat.-Nr. 90)



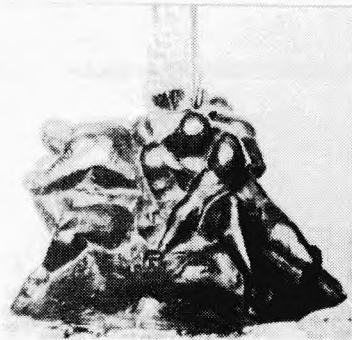
82 Weibliche Figur (Stehende Frau),
um 1923 (Kat.-Nr. 89)

84 Mutter und Kind (Mutter mit Kind),
1923 (Kat.-Nr. 91)

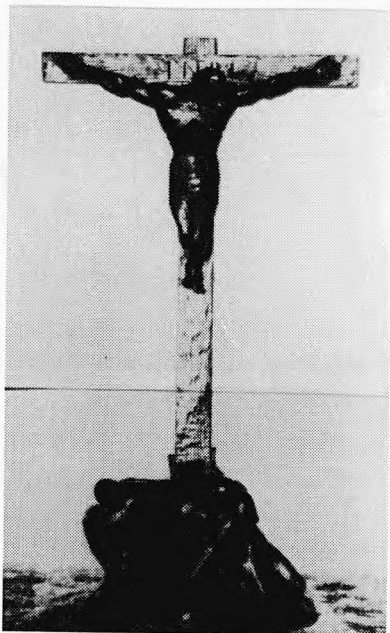




85 Liegende Figur (Kauernde),
um 1923 (Kat.-Nr. 92)

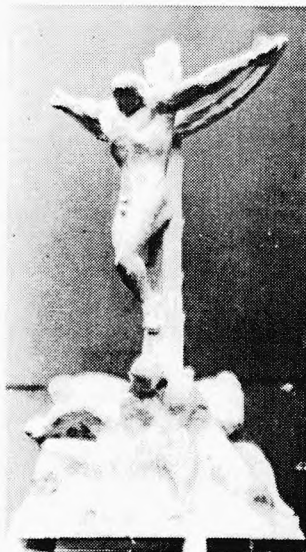


86 Detail von Abb. 87 :Sockel

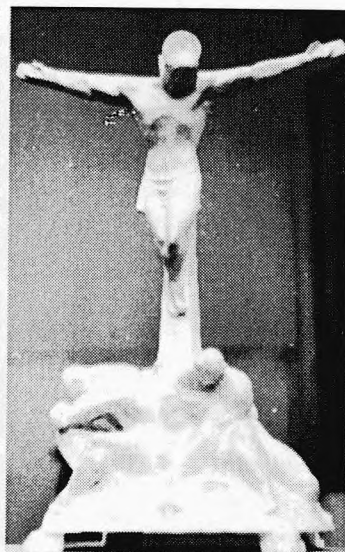


87 Kruzifix, um 1923 (Kat.-Nr. 93)

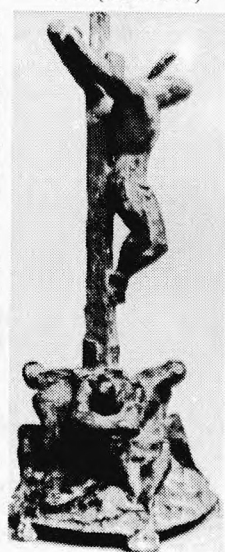
88 Kreuzigung, um 1923
(Kat.-Nr. 95)



89 Kreuzigung, um 1923
(Kat.-Nr. 96)

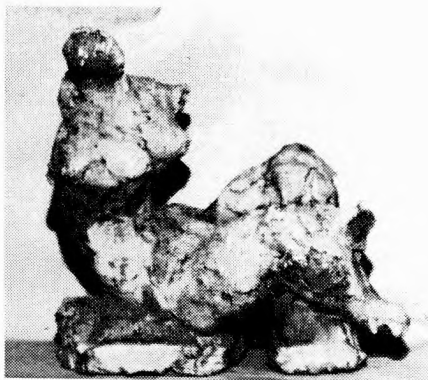


90 Kreuzigung
(Kreuzigungsgruppe),
1923 (Kat.-Nr. 97)





91 Liebespaar, um 1923/24 (Kat.-Nr. 98)



92 Sitzende, um 1924 (Kat.-Nr. 99)

93 Liebespaar, 1924 (Kat.-Nr. 100)



94 Sitzender Mann, 1924 (Kat.-Nr. 101)



95 Liebespaar, um 1924 (Kat.-Nr. 102)





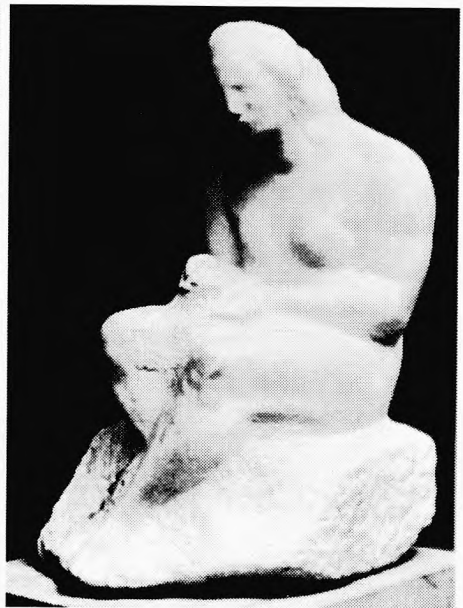
96 Skizze für eine Parze, 1924 (Kat.-Nr. 103)

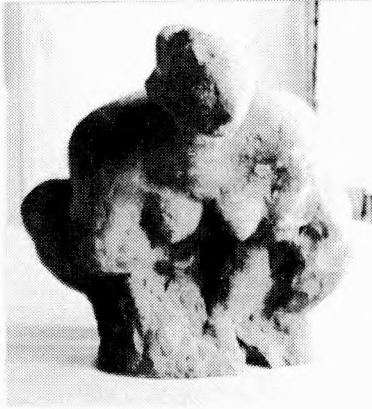
98 Sitzende Frau, 1924 (Kat.-Nr. 105)



97 Sitzende, um 1924 (Kat.-Nr. 104)

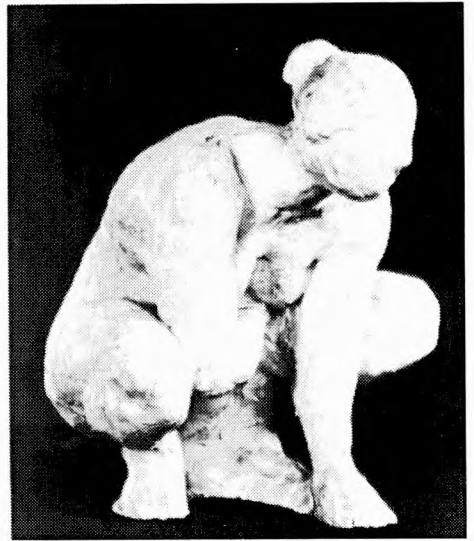
99 Parze, 1922-1925 (Kat.-Nr. 106)





100 Hockende, 1924 (Kat.-Nr. 107)

102 Kleine Hockende, um 1925 (Kat.-Nr. 109.2)



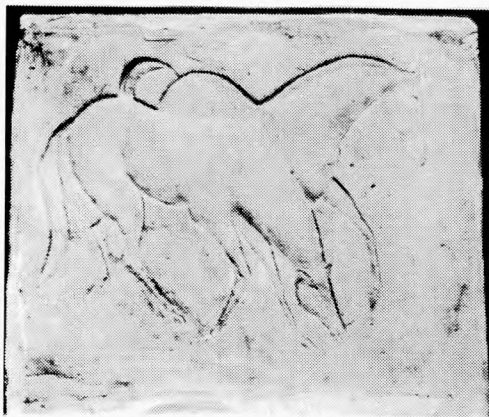
101 Hockende, 1925 (Kat.-Nr. 108)

103 Sitzende, 1925 (Kat.-Nr. 110)

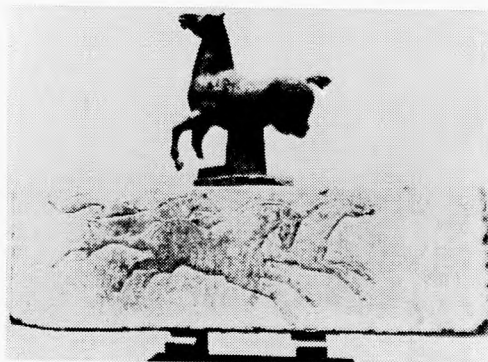




104 Stehende Frau, 1925 (Kat.-Nr. 111)



105 Zwei Pferde, um 1925 (Kat.-Nr. 112)



106 Denkmal der Pferde, 1925 bzw. 1925/1947
(Kat.-Nr. 113)

107 Drei Pferde (Springende Pferde), 1925 (Kat.-Nr. 113.2a)

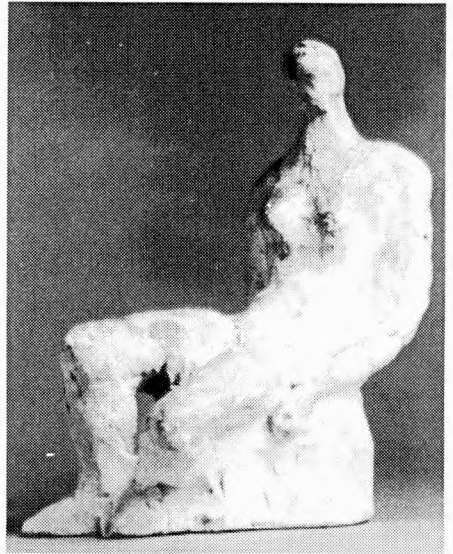




- 108 Zwei Frauen, 1925 (Kat.-Nr. 114)
110 Athlet (Athletentorso, Männlicher Torso),
1926 (Kat.-Nr. 117)



- 109 Hockende, 1925 (Kat.-Nr. 116)
111 Ruhende Frau, um 1926 (Kat.-Nr. 118)

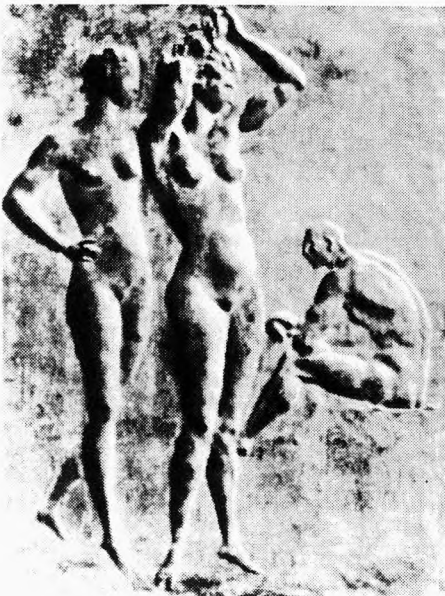




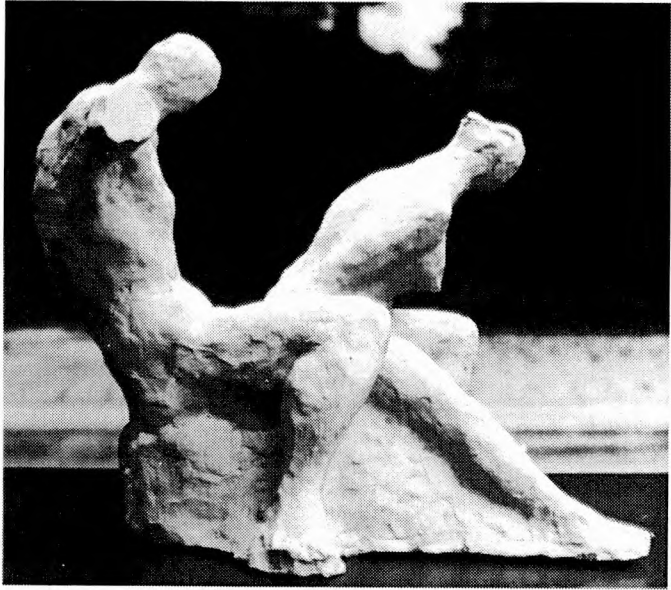
112 Ruhende Frau, 1926 (Kat.-Nr. 119)



113 Stehende, um 1926 (Kat.-Nr. 120.3)

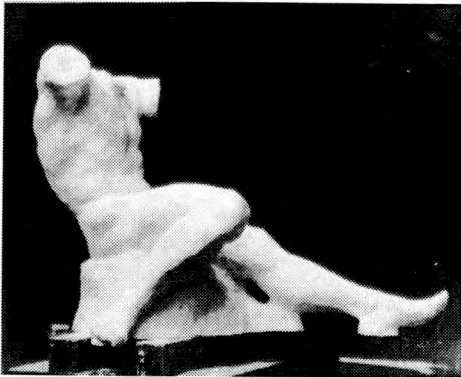


114 Zwei Tänzerinnen und ein Faustkämpfer,
1926 (Kat.-Nr. 121)

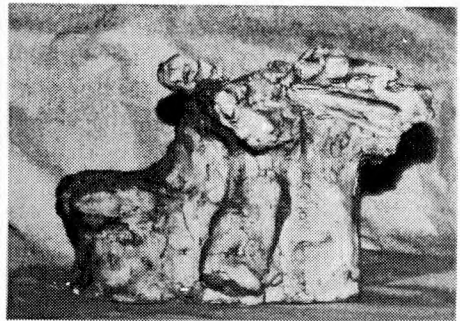


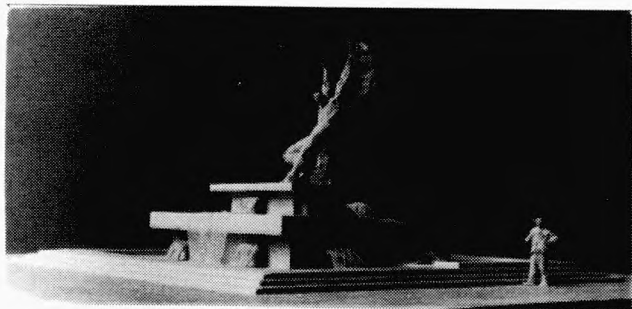
115 Liebespaar, um 1926 (Kat.-Nr. 122.2)

116 Männlicher Torso, 1926 (Kat.-Nr. 123)

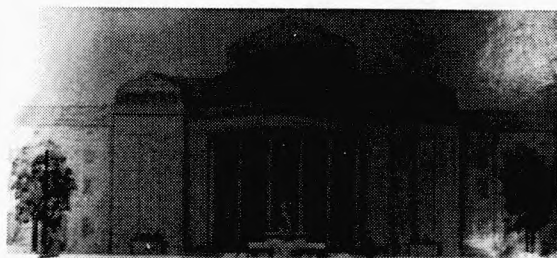


117 Erster Entwurf für ein Beethovenendenkmal,
1926 (Kat.-Nr. 124)





118 Zweiter Entwurf für ein Beethovendenkmal, 1926 (Kat.-Nr. 125)

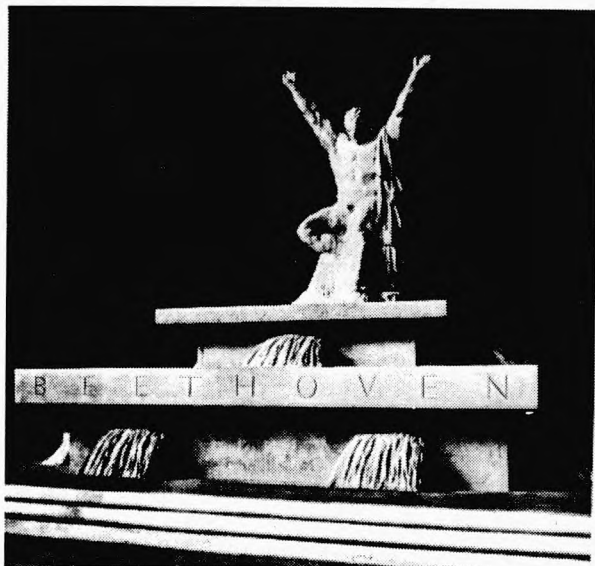


119 Dritter Entwurf für ein Beethovendenkmal,
1926 (Kat.-Nr. 126)



120 Vierter Entwurf für ein
Beethovendenkmal, 1926 (Kat.-Nr. 127)

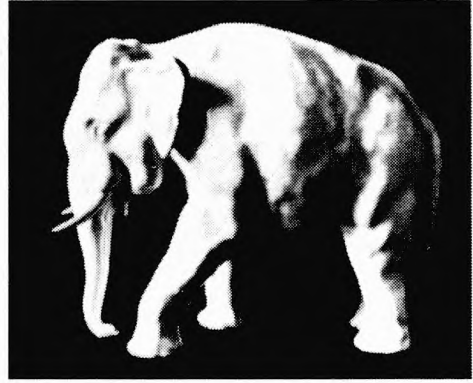
121 Entwurf für ein Beethovendenkmal, 1926 (Kat.-Nr. 128)





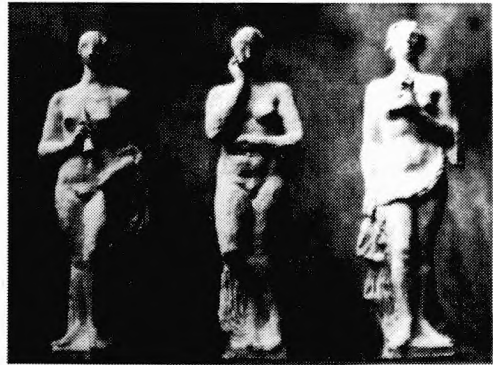
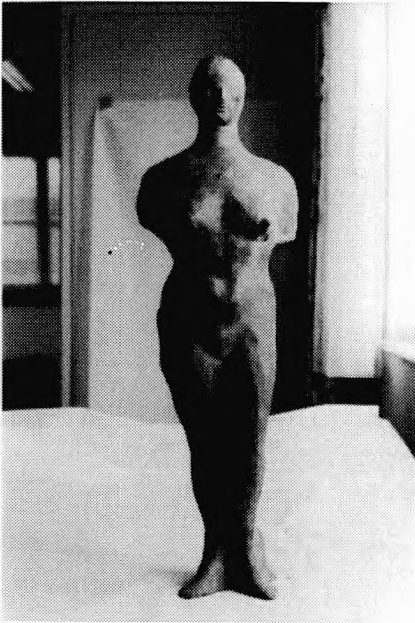
122 Pferd, 1926 (Kat.-Nr. 130)

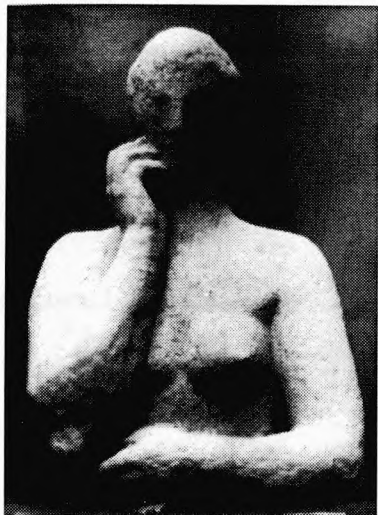
124 Stehende weibliche Figur, 1927 (Kat.-Nr. 132)



123 Elefant, 1926/27 (Kat.-Nr. 131)

125 Modell für Die drei Musen Euterpe, Kalliope und Thalia, um 1926/27 (Kat.-Nr. 133)





126 Frauenbüste, 1926/27 (Kat.-Nr. 134)



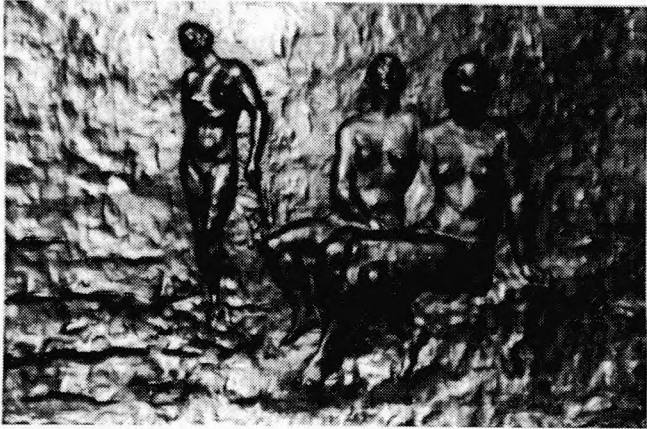
127 Die drei Musen Euterpe, Kalliope und Thalia, 1927/28 (Kat.-Nr. 135)

128 Der ehemalige Phoebus-Palast in Nürnberg

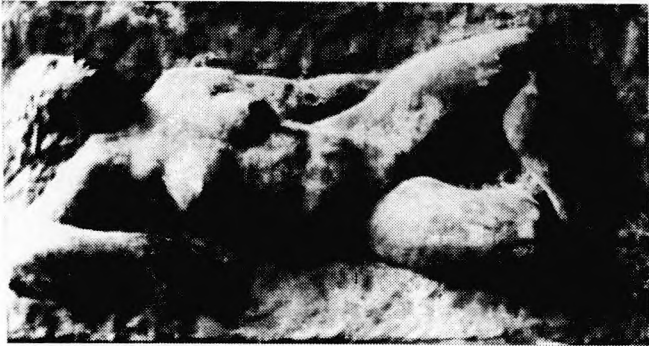


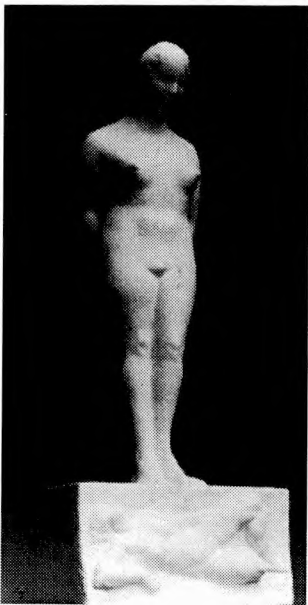


- 129 Sitzende Frau mit übergeschlagenem
rechten Bein, 1928 (Kat.-Nr. 137)
130 Hockende, 1926-28 (Kat.-Nr. 138)
131 Hockende (Badende), 1926-28 (Kat.-Nr. 139)



- 132 Frauen am Meer, 1927 (Kat.-Nr. 136)
133 Liegende Frau (Liegende), 1928 (Kat.-Nr. 140)





134 Stehende Frau auf Reliefblock, 1926-28
(Kat.-Nr. 141)

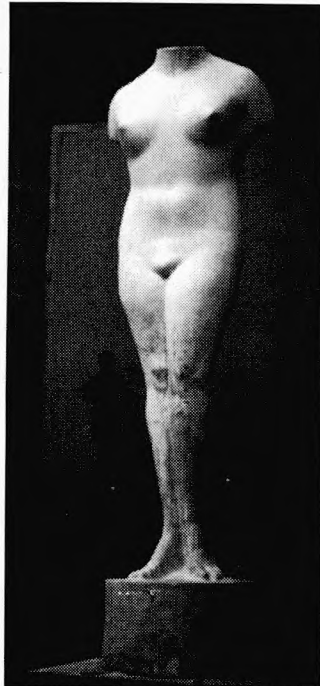
136 Torso der Kore, um 1929 (Kat.-Nr. 143)



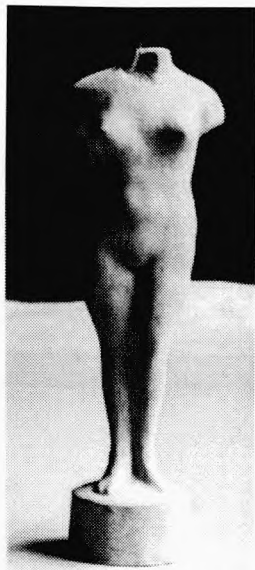
135 Kore, 1928 (Kat.-Nr. 142)

137 Kleine Stehende, um 1929 (Kat.-Nr. 146)





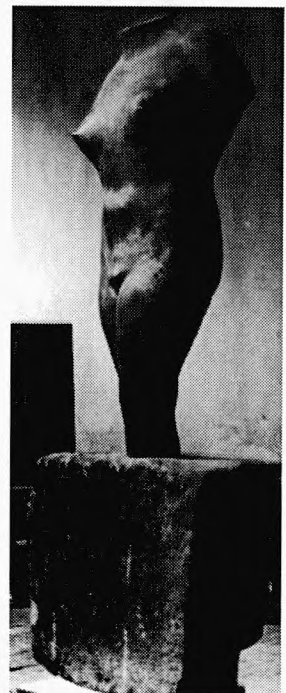
138 Torso der Stehenden Frau, 1929
(Kat.-Nr. 148)



139 Kleines Modell für den Torso der Stehenden Frau, um 1929
(Kat.-Nr. 147)

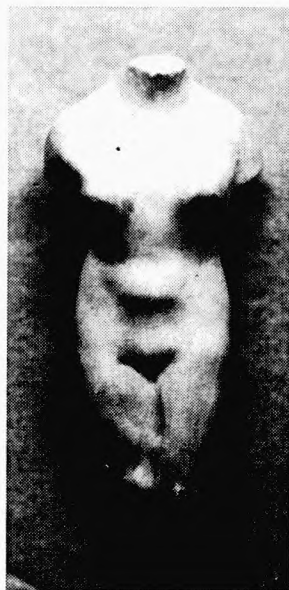


140 Entwurf für den Frauentorso, um 1929 (Kat.-Nr. 149)



141 Modell für den Frauentorso,
um 1929 (Kat.-Nr. 150)

142 Frauentorso (Weiblicher Torso,
Torso), 1929 (Kat.-Nr. 151)



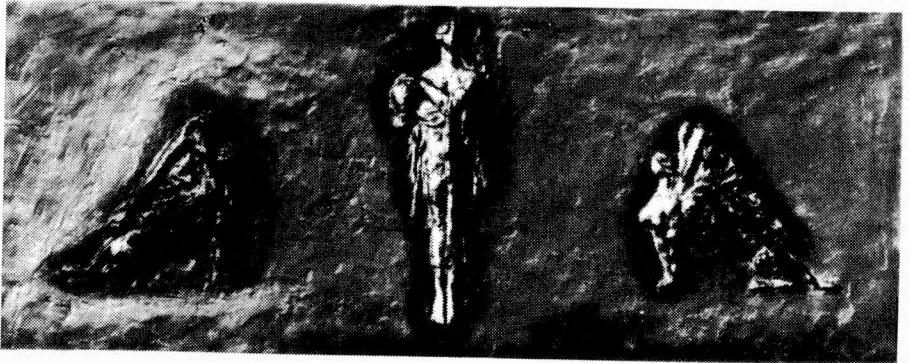


143 Liebespaar, um 1928/29 (Kat.-Nr. 144)



144 Liebespaar (Modell für die Pastorale), 1922-29
(Kat.-Nr. 145)

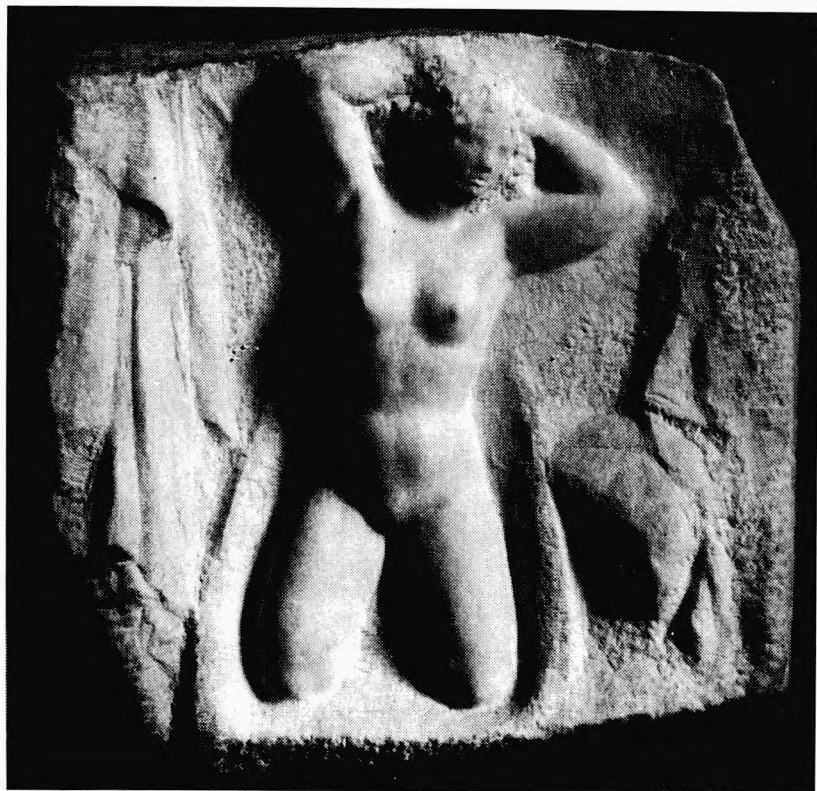
145 Entwurf für einen Wandschmuck über einer Bühne, um 1929 (Kat.-Nr. 152)

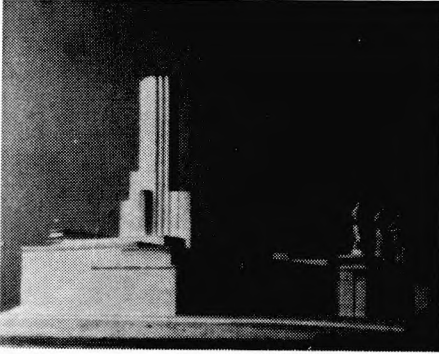




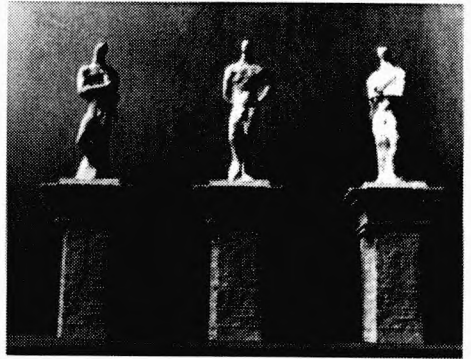
146 Badende, 1929 (Kat.-Nr. 154)

147 Badende (Badendes Mädchen), 1930 (Kat.-Nr. 155)

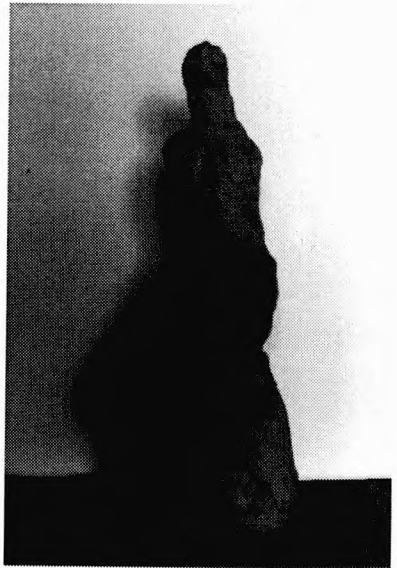




- 148 Erster plastischer Entwurf für das Ehrenmal Neu-Ulm, um 1928/29 (Kat.-Nr. 156)
150 Soldat (Wächterfigur aus dem ersten plastischen Entwurf für das Ehrenmal Neu-Ulm), um 1928/29 (Kat.-Nr. 156.1)



- 149 Detail: Die drei Wächter
151 Sitzende, um 1930 (Kat.-Nr. 157)





152 Entwurf für die Pastorale,
1930 (Kat.-Nr. 158)

154 Sitzende, 1931 (Kat.-Nr. 160)



153 Entwurf für die Pastorale,
1930 (Kat.-Nr. 159)

155 Stehende mit aufgestütztem Knie,
1931 (Kat.-Nr. 161)

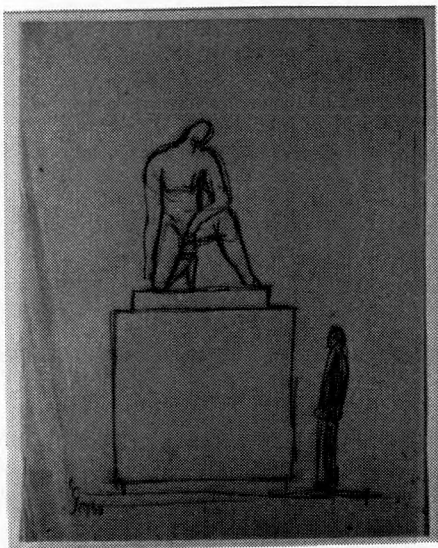




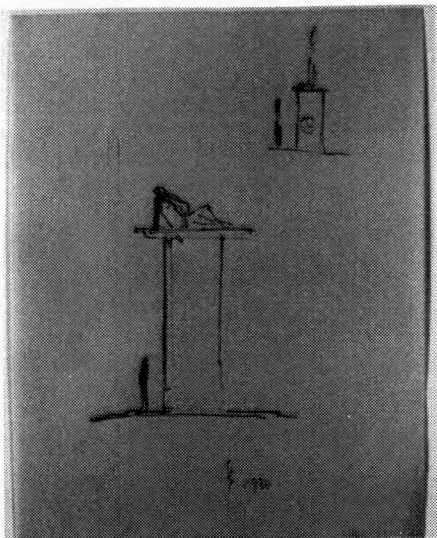
156 Erster Entwurf für ein Heinrich-Heine-Denkmal in Düsseldorf, 1931 (Kat.-Nr. 162)

157 Zweiter Entwurf für ein Heinrich-Heine-Denkmal in Düsseldorf, 1931/32 (Kat.-Nr. 163)

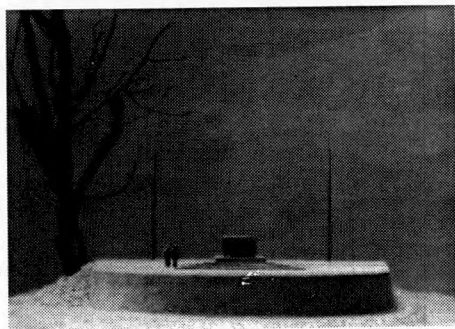




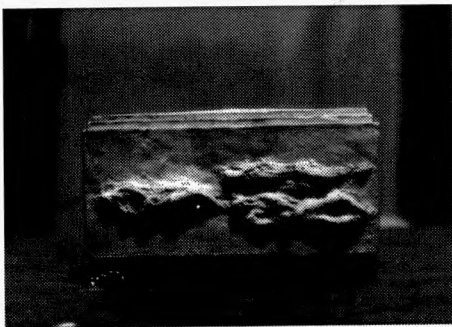
158 Zwei Entwürfe zum Ehrenmal Neu-Ulm,
1930 (zu Kat.-Nr. 171)



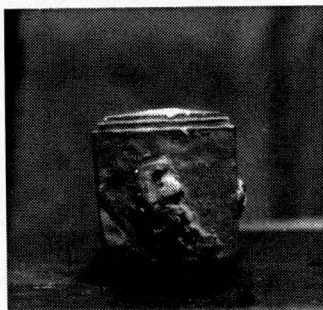
159 Entwurf zum Ehrenmal Neu-Ulm,
1930 (zu Kat.-Nr. 171)

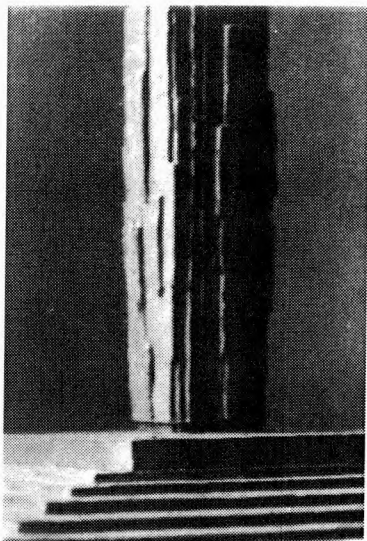


160 Dritter plastischer Entwurf für das Ehrenmal
Neu-Ulm, um 1930/31 (Kat.-Nr. 164), Gesamtansicht

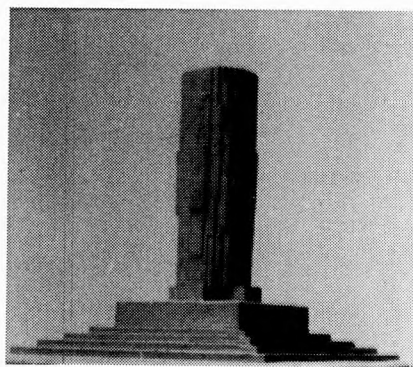


161 (Kat.-Nr. 164), Vorderansicht
162 (Kat.-Nr. 164), Seitenansicht

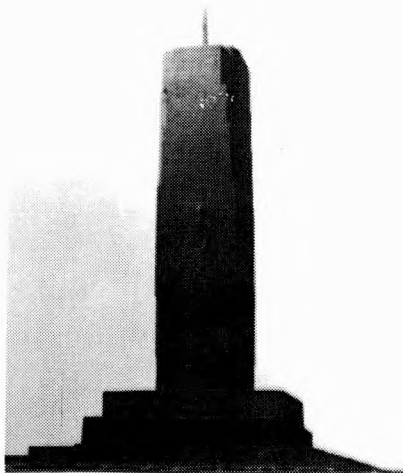
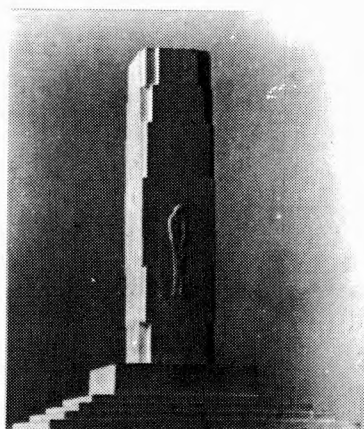




163 Vierter plastischer Entwurf für das Ehrenmal Neu-Ulm, um 1931 (Kat.-Nr. 165)
165 Sechster plastischer Entwurf für das Ehrenmal Neu-Ulm, um 1931 (Kat.-Nr. 167)



164 Fünfter plastischer Entwurf für das Ehrenmal Neu-Ulm, um 1931 (Kat.-Nr. 166)
166 Siebter plastischer Entwurf für das Ehrenmal Neu-Ulm, um 1931 (Kat.-Nr. 168)

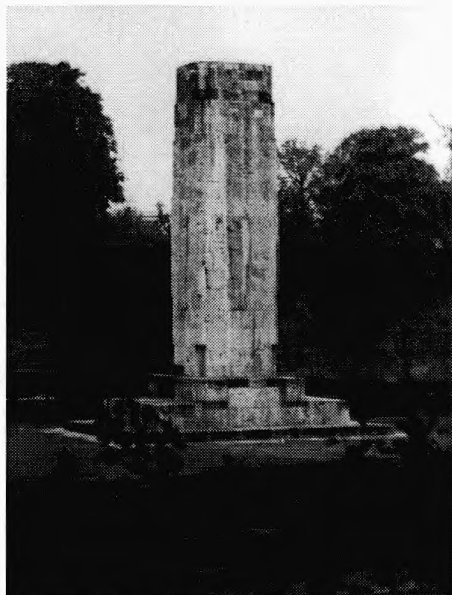




167 Mutter und Kind. Gipsmodell,
um 1931/32 (Kat.-Nr. 169)



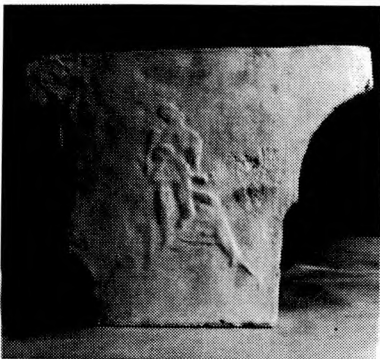
168 Vater mit Sohn. Gipsmodell,
um 1931/32 (Kat.-Nr. 170)



169 Ehrenmal Neu-Ulm, 1932 (Kat.-Nr. 171)

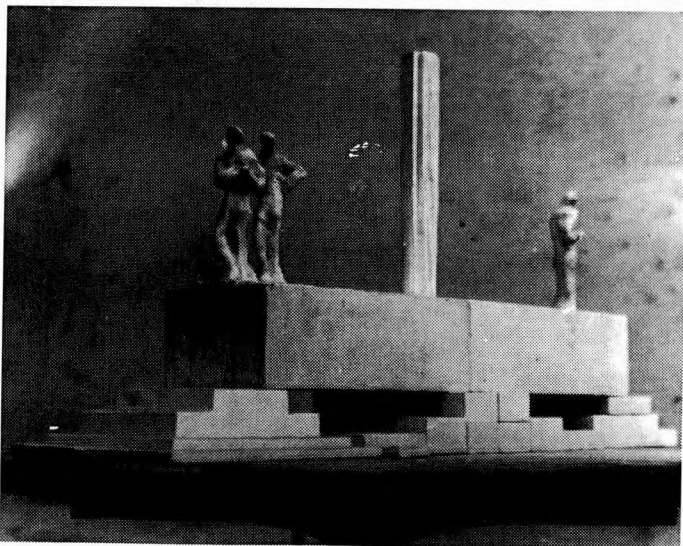
170 - 173 Die Reliefs des Ehrenmals Neu-Ulm: Trauernde Frau. Mutter und Kind. Vater mit Sohn. Der Greis

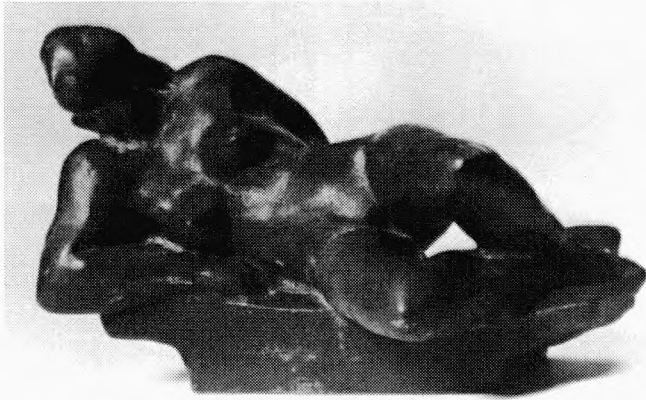




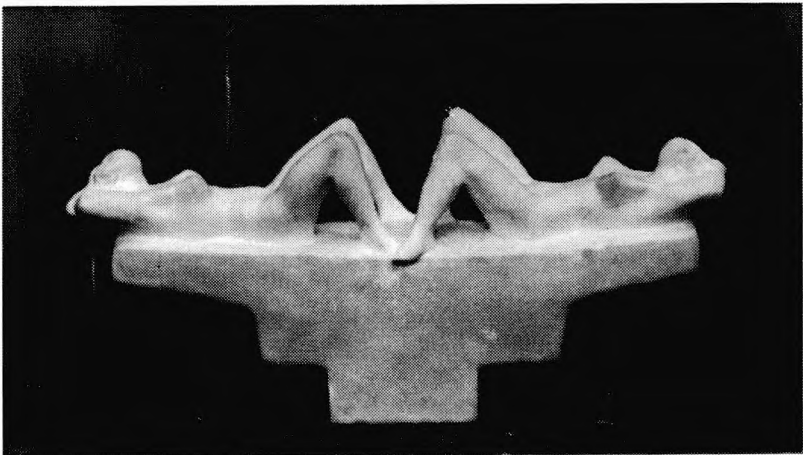
174.175 Sockelentwurf mit den Seitenreliefs: *Mutter mit Kind* und *Mann, an ein Pferd gelehnt*, um 1933 (Kat.-Nr. 172)

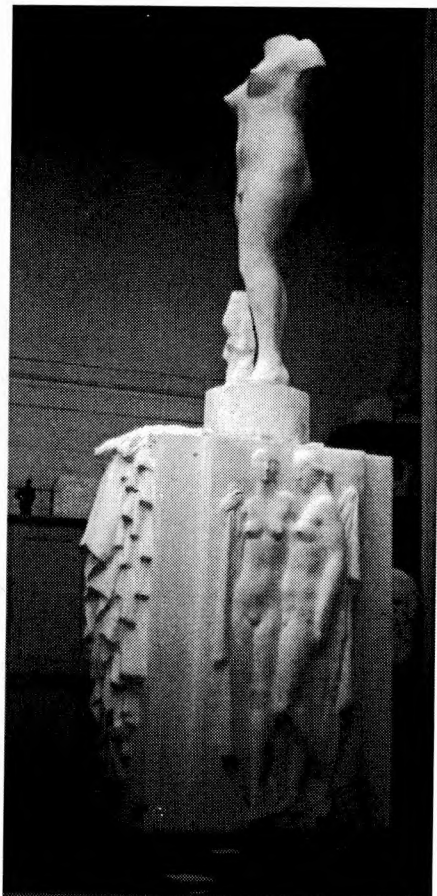
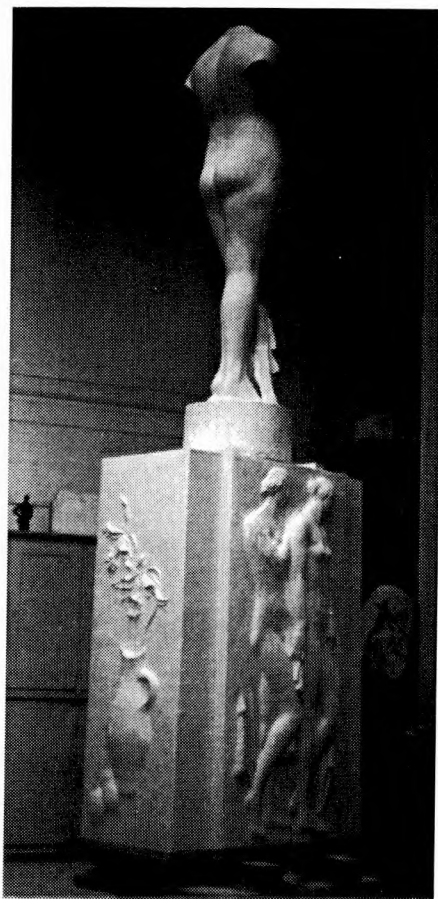
176 Entwurf für ein Gefallenendenkmal, um 1934 (Kat.-Nr. 175)



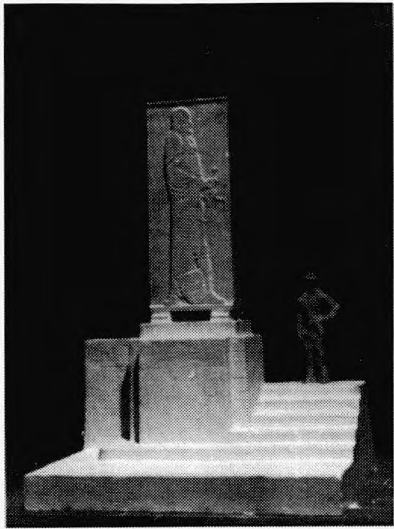


- 177 Liegende Frau, 1934 (Kat.-Nr. 176.3a)
178 Liegende Frauen, um 1934 (Kat.-Nr. 177)

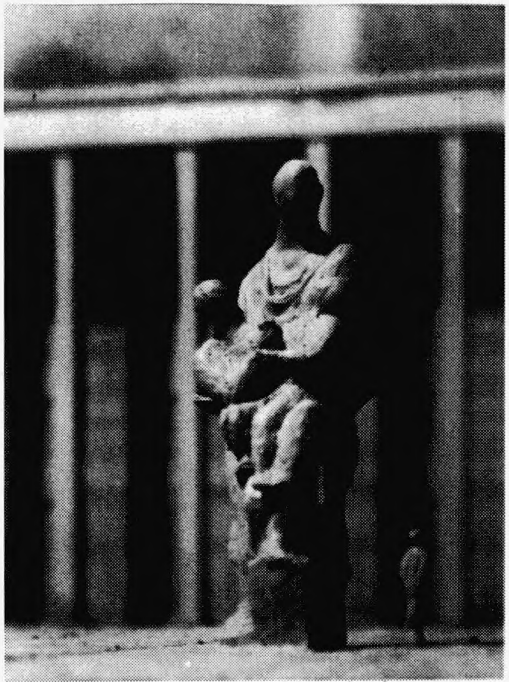




179.180 Stehende Frau (Torso) auf hohem Reliefsockel, um 1935 (Kat.-Nr. 180)

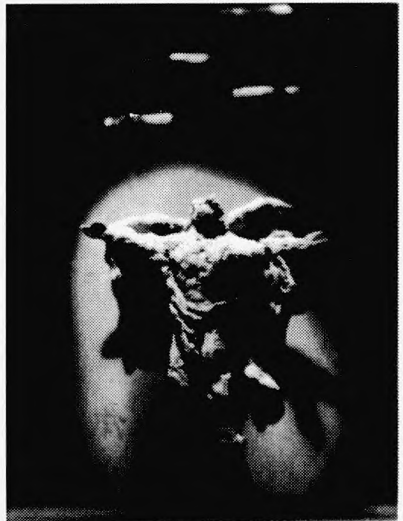


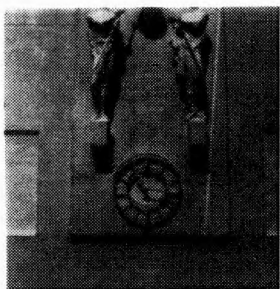
181 Entwurf für ein Standbild des Grafen Hermann von Neuenahr, 1934 (Kat.-Nr. 181)
183 Genius. Entwurf für einen auferstandenen Christus (?), um 1934/35 (Kat.-Nr. 183)



182 Mutter mit Kindern, 1934.1935 (Kat.-Nr. 182)

184 Entwurf für eine schwebende Gestalt, um 1934/35 (Kat.-Nr. 184)





185 Erster Entwurf für ein Glockenspiel,
um 1934/35 (Kat.-Nr. 186)

186 Zweiter Entwurf für ein Glockenspiel,
um 1934/35 (Kat.-Nr. 187)



186a Modell für ein Glockenspiel,
um 1934/35 (Kat.-Nr. 188.189)

186b Glockenspiel,
um 1934/35 (Kat.-Nr. 190)





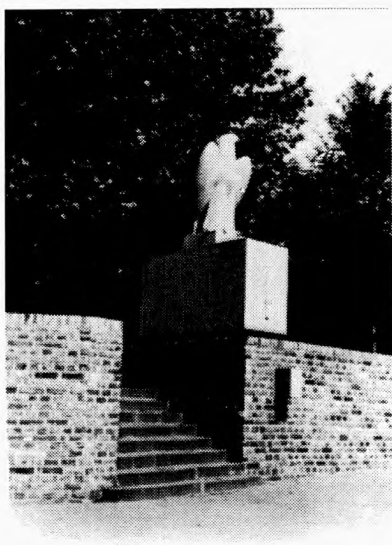
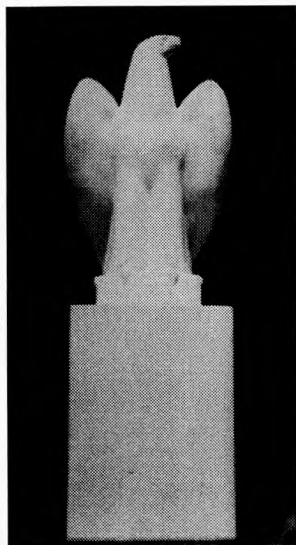
187 Engel (?). Entwurf für einen Genius (?),
um 1934/35 (Kat.-Nr. 185)

189 Modell für das Gefallenemal
in Neurath, 1935/36 (Kat.-Nr. 192)



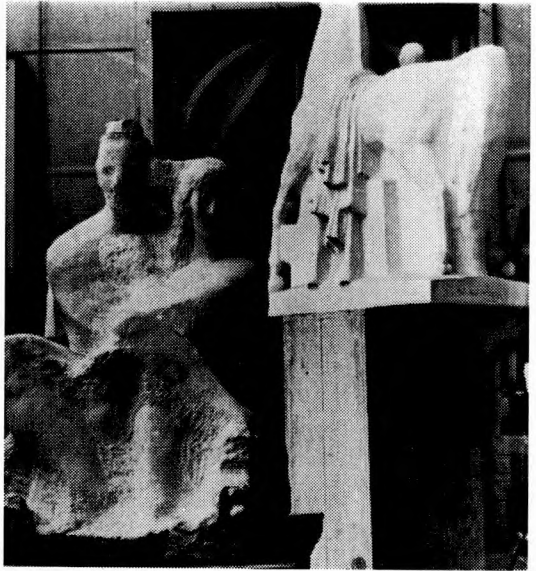
188 Entwurf für das Gefallenemal in Neurath,
1935/36 (Kat.-Nr. 191)

190 Gefallenemal in Neurath,
1936 (Kat.-Nr. 193)





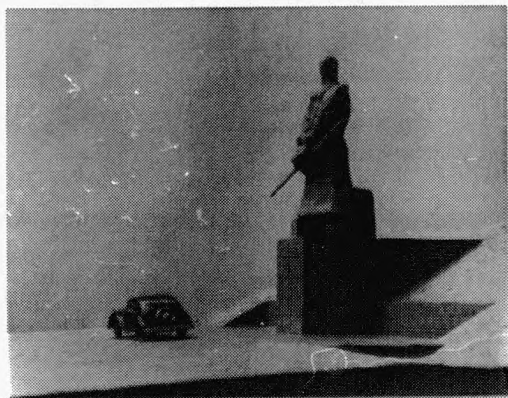
191 Erster Entwurf für die Rossebändiger im Maßstab 1:50 (Südliche Gruppe), 1936 (Kat.-Nr. 194)



192 Modell für die Rossebändiger, 1936 (Kat.-Nr. 197)

193 Die Rossebändiger, 1936-1940 (Kat.-Nr. 198), am Haupteingang der Reichsausstellung *Schaffendes Volk*, Düsseldorf 1937





194 Erster Entwurf für ein Reichsautobahndenkmal (Eisenhüttenmann), um 1936 (Kat.-Nr. 199)

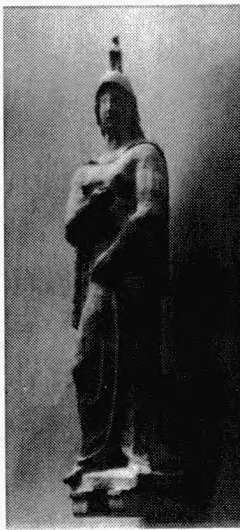


195 Zweiter Entwurf für ein Reichsautobahndenkmal (Eisenhüttenmann), um 1937 (Kat.-Nr. 200)

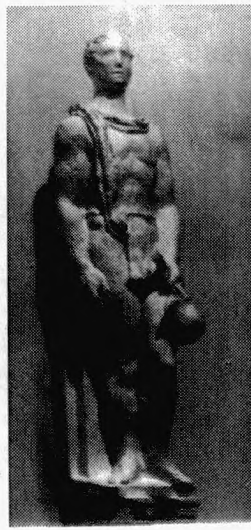
196 Modell für ein Reichsautobahndenkmal (Eisenhüttenmann), um 1937 (Kat.-Nr. 201)

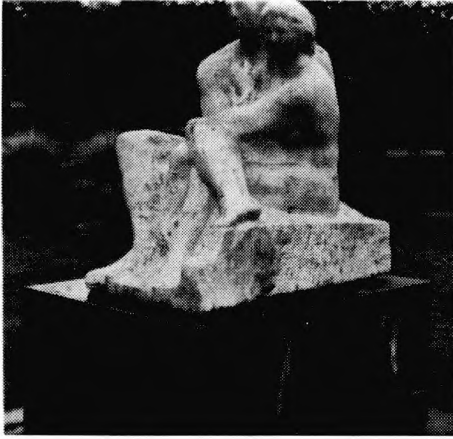


197 Minerva, um 1937 (Kat.-Nr. 202)



198 Mars, um 1937 (Kat.-Nr. 203)





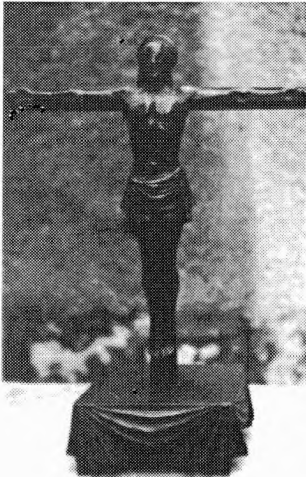
199 Pastorale (Liebespaar, Mann und Frau),
1921-1939 (Kat.-Nr. 204)



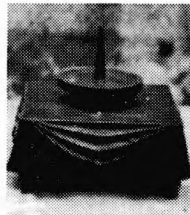
200 Entwurf zur Aufstellung der Pastorale,
Sockelentwurf mit den Seitenreliefs
Drei Kühe und Drei Schafe,
um 1939 (Kat.-Nr. 205)

Kruzifix mit zwölf Leuchtern, um 1939/40
(Kat.-Nr. 206):

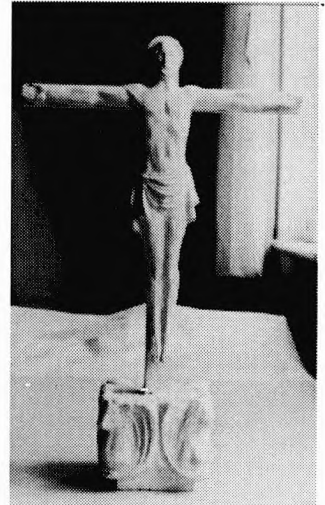
201 : Kruzifix



202 : Leuchter



203 Kruzifix mit Evangelistensymbolen
(erste Fassung), um 1940/41 (Kat.-Nr. 207)



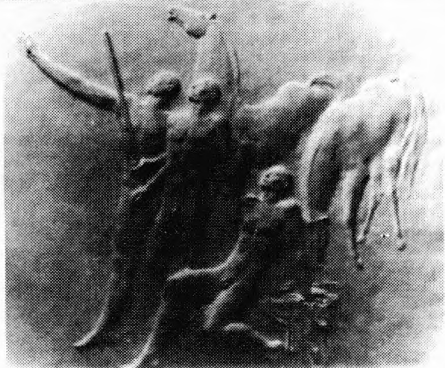


204 Taube, um 1940 (Kat.-Nr. 208)

205 Schreitender Jüngling (Torso eines schreitenden Jünglings),
1940 (Kat.-Nr. 209)



206 Ruhende
(Ruhendes Mädchen),
1940 (Kat.-Nr. 210)



207 Die Hirten auf dem Feld,



208 Taufstein, 1940 (Kat.-Nr. 212)



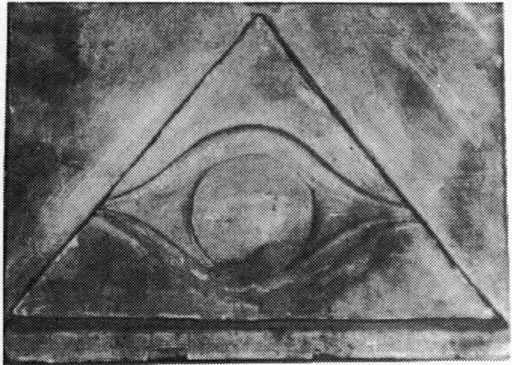
209 Sitzende Frau, 1941 (Kat.-Nr. 215)

210 Kühe, um 1941 (Kat.-Nr. 213)



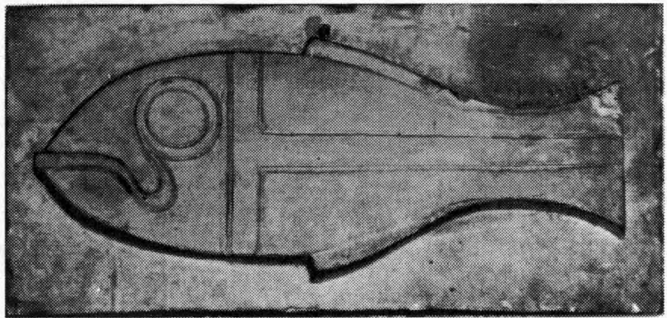


211 Taube, um 1941 (Kat.-Nr. 216)

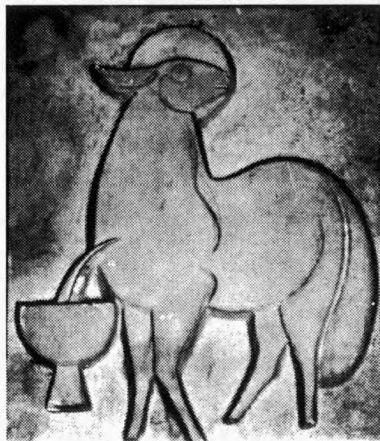


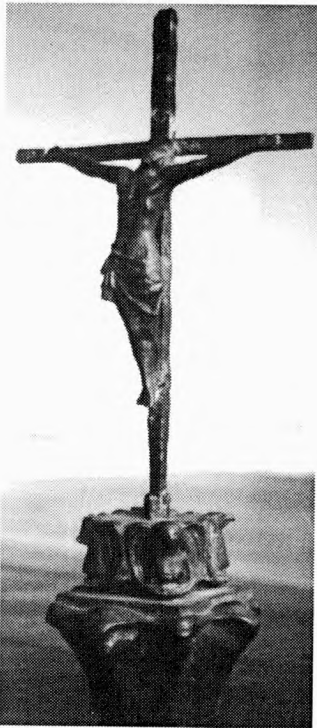
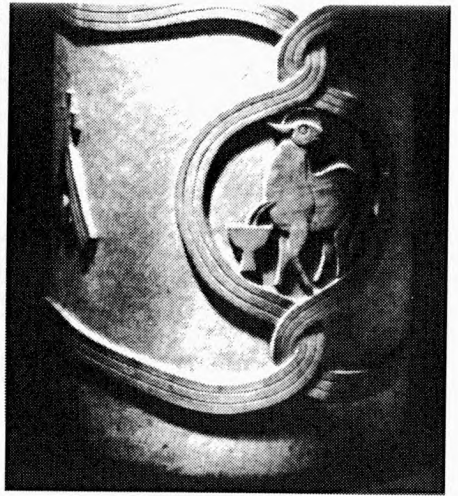
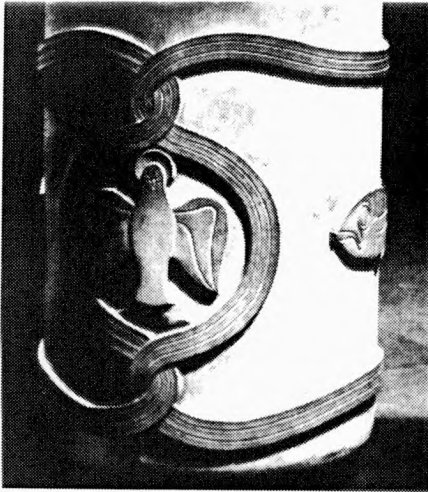
212 Auge Gottes, um 1941 (Kat.-Nr. 217)

213 Fisch, um 1941 (Kat.-Nr. 218)



214 Lamm Gottes, um 1941 (Kat.-Nr. 220)



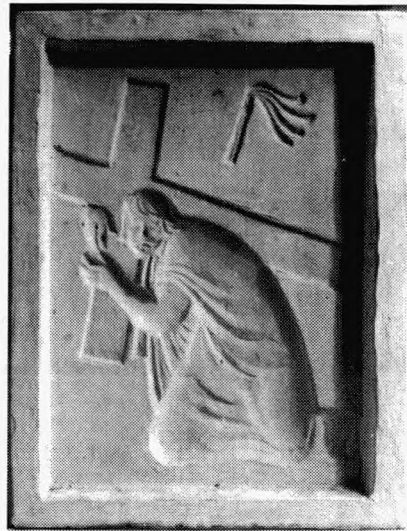


- 215.a Taufstein, 1941 (Kat.-Nr. 219)
- 215.b Predigtstuhl, 1941 (Kat.-Nr. 221)
- 216 Kruzifix mit Evangelistensymbolen
(zweite Fassung), um 1942 (Kat.-Nr. 222.2)
- 217 Corpus Christi, 1942 (Kat.-Nr. 223.2)





218 Jesus wird zum Tode verurteilt,
(Kat.-Nr. 227.I)



219 Jesus wird mit dem Kreuze beladen,
(Kat.-Nr. 227.II)

Kreuzweg, um 1943 (Kat.-Nr 227)

220 Jesus fällt zum ersten Mal,
(Kat.-Nr. 227.III)

221 Jesus segnet seine Mutter,
(Kat.-Nr. 227.IV)

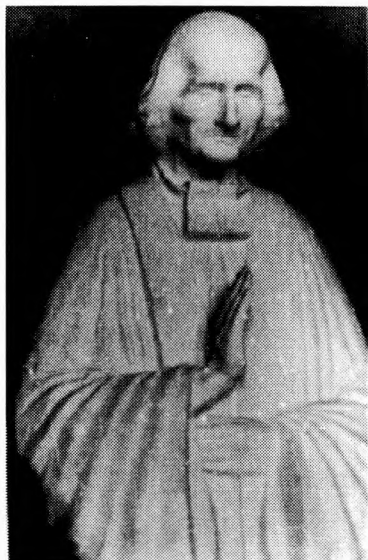




222 Johannes der Täufer,
1941/43 (Kat.-Nr. 225)



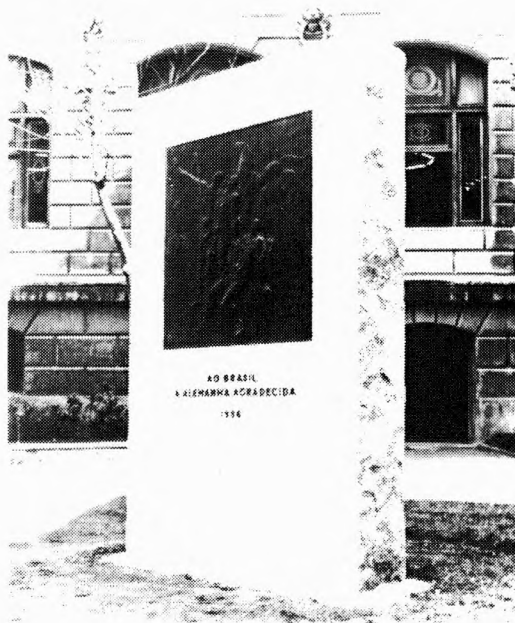
223 Entwurf für den Heiligen
Pfarrer von Ars,
um 1944 (Kat.-Nr. 228)

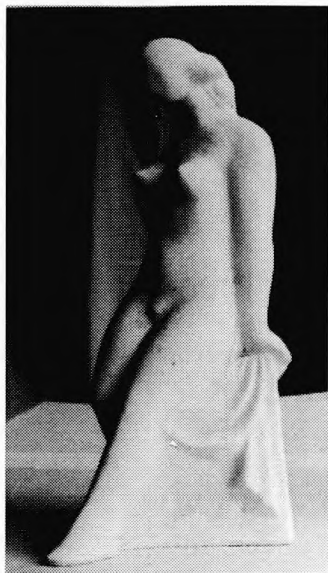


224 Heiliger Pfarrer von Ars, 1944
(Kat.-Nr. 229)

225 Hirten von Bethlehem, 1946 (Kat.-Nr. 231)

226 Kruzifix, 1946 (Kat.-Nr. 232)





227 Selene (erste Fassung), 1945 (Kat.-Nr. 230)

228 Weiblicher Torso mit aufgestütztem Knie auf Sockel, um 1945-47 (Kat.-Nr. 235)



229 Selene (Luna), 1947 (Kat.-Nr. 236)

230 Quellnymphe (Quelle), 1947 (Kat.-Nr. 237)





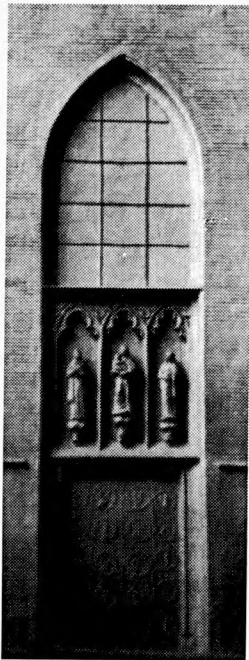
231 Entwurf für die Marienthaler Kirchentür, um 1948 (Kat.-Nr. 238)

233 Modell für die Neugestaltung der Fassade der Marienthaler Kirche, um 1948 (Kat.-Nr. 240)



232 Entwurf für den rechten Türflügel der Marienthaler Kirchentür, um 1948 (Kat.-Nr. 239)

234 Entwürfe für die Fassadenfiguren der Marienthaler Kirche, (Kat.-Nr. 241.I-III)

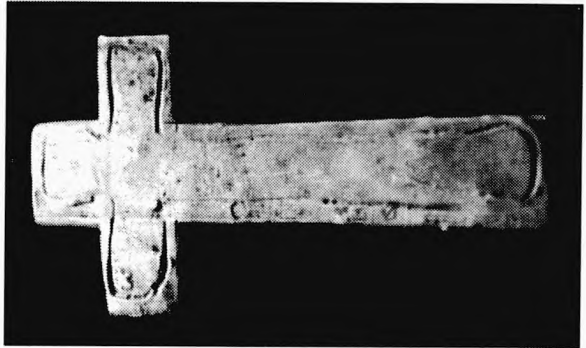




235 Kopf des Sokrates,
1948 (Kat.-Nr. 243)

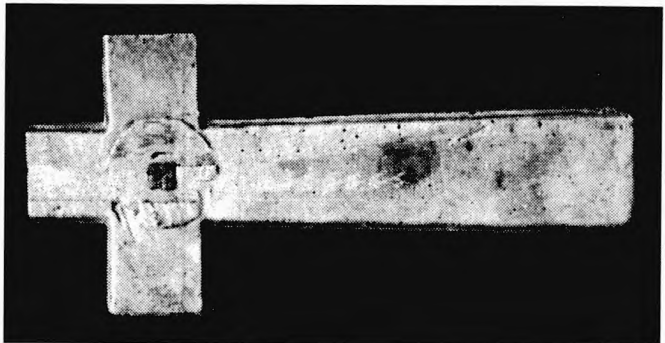


236 Haupt des auferstandenen Christus, 1948 (Kat.-Nr. 244)



237 Kreuz, 1950 (Kat.-Nr. 245)

238 Kreuz, 1950 (Kat.-Nr. 246)



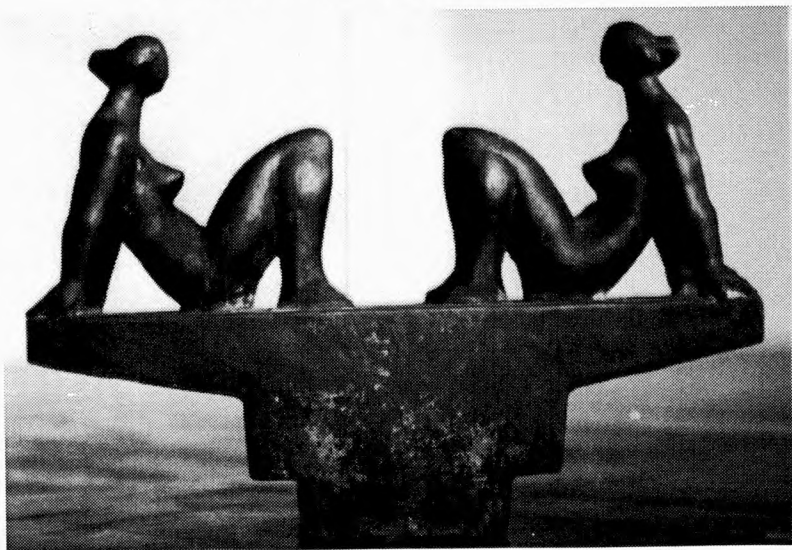


239 Marienthaler Kirchentür: Das Credo,
1945-1950 (Kat.-Nr. 247.2a)



241 Reiter, 1949 (Kat.-Nr. 249.2a)

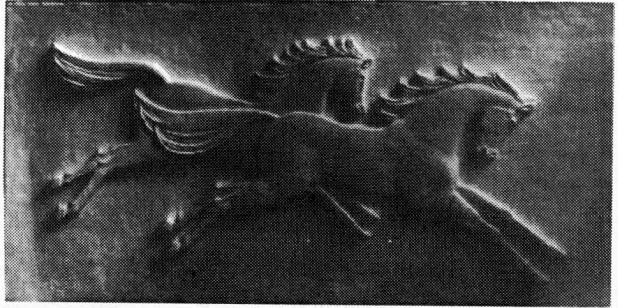
240 Hockende Frauen, 1949 (Kat.-Nr. 248.2a)



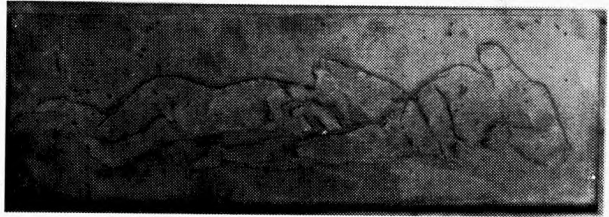
242 Springende Pferde,
um 1949 (Kat.-Nr. 251)



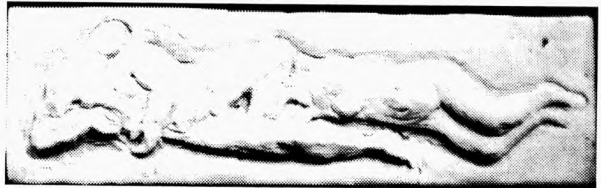
243 Springende Pferde
(Zwei galloppierende Pferde),
1949 (Kat.-Nr. 252.1)



244 Entwurf für Ruth und Boas,
1949 (Kat.-Nr. 253)



245 Entwurf für Ruth und Boas,
1949 (Kat.-Nr. 254)

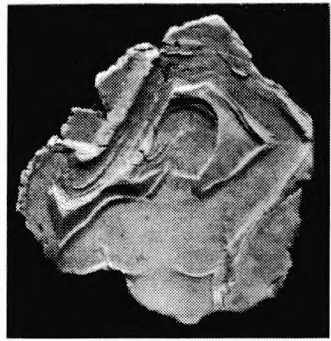


246 Ruth und Boas,
1950 (Kat.-Nr. 255.2b)

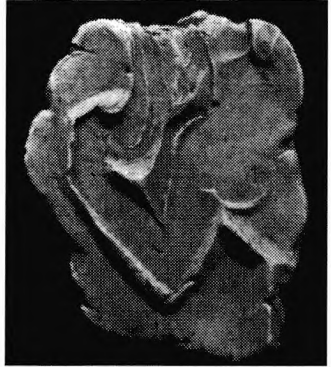




247 Erster Entwurf für die Männer im Boot, 1950 (Kat.-Nr. 256)



248 Weiblicher Akt mit ewrhabenem linken Arm (Negativform), um 1951? (Kat.-Nr. 257)

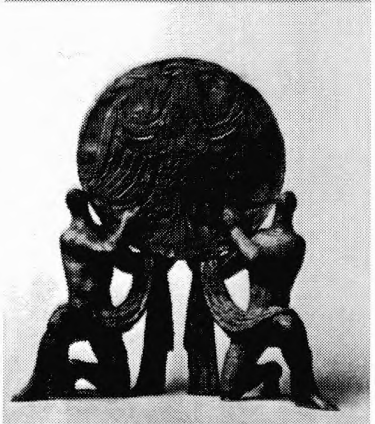


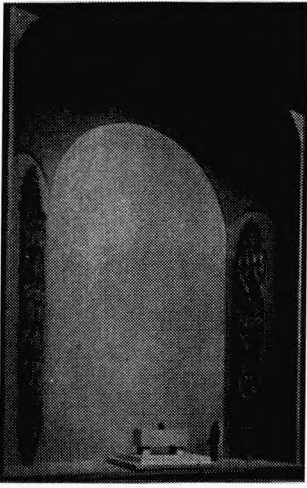
249 Weiblicher Akt mit erhobenem rechten Arm (Negativform), um 1951? (Kat.-Nr. 258)

250 Entwurf für einen Adlerschild (Negativform), um 1951 (Kat.-Nr. 259)

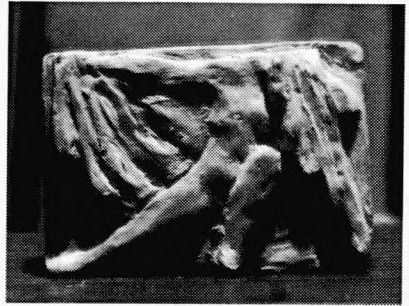


251 Entwurf für einen Adlerschild, 1951 (Kat.-Nr. 260)





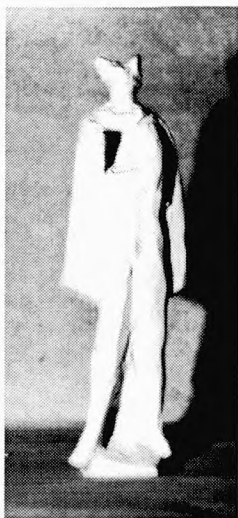
252 Modell für die Gestaltung eines Chores
mit zwei Engelsfiguren, um 1951 (Kat.-Nr. 261)



254 Entwurf für den Sockel der Pandora,
1951 (Kat.-Nr. 263)

255 Pandora, 1951 (Kat.-Nr. 264.2a)





256 Entwurf für einen
Hephaistos, um 1951
(Kat.-Nr. 265)



257 Entwurf für einen
Hermes, um 1951
(Kat.-Nr. 266)

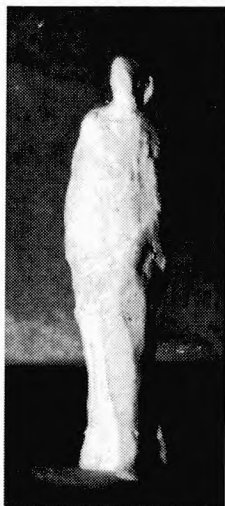


258 Erster Entwurf für
eine Muse, um 1951
(Kat.-Nr. 267)



259 Zweiter Entwurf für
eine Muse, um 1951
(Kat.-Nr. 268)

260 Staffagefigürchen,
um 1951
(Kat.-Nr. 269.IV)

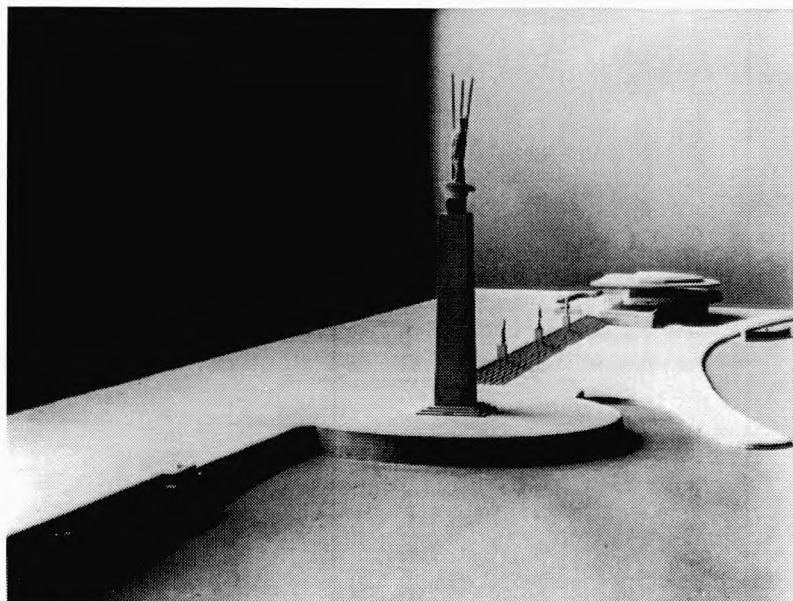


261 Entwurf für einen Hephaistos,
um 1951 (Kat.-Nr. 269.1)



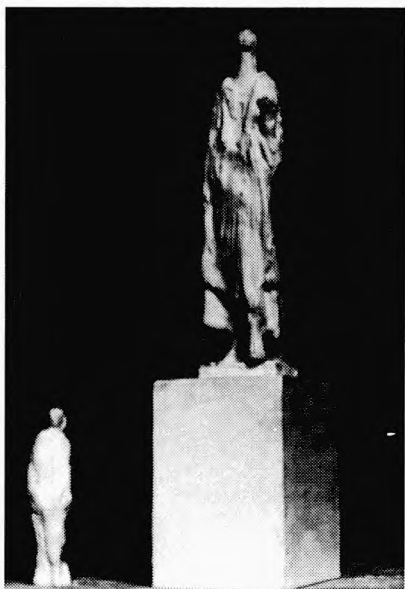
262 Entwurf für einen Hermes,
um 1951 (Kat.-Nr. 269.II)



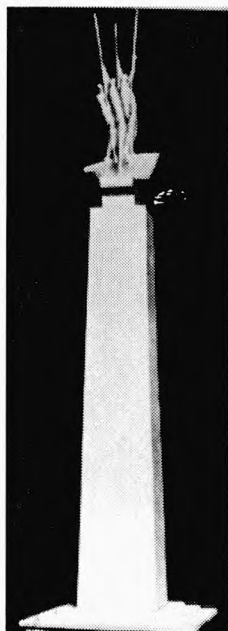


263 Modell für die Neugestaltung des Hamburger Jungfernstieges, 1951-53 (Kat.-Nr. 269)

264 *Hoedell*
Entwurf für eine Muse, um 1951
(Kat.-Nr. 269.III)



265 Modell für die Männer im Boot,
um 1952 (Kat.-Nr. 271)





266 Skizze zur Bekrönung einer Säule für Hamburg, 1952 (Kat.-Nr. 272)

268 Männer im Boot, 1953, Hamburg (Kat.-Nr. 274.2a)



267 Entwurf für die Männer im Boot, großes Fragment, 1952 (Kat.-Nr. 273)

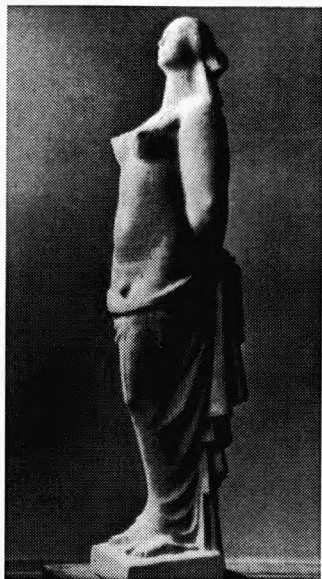
269 Männer im Boot, 1953, Neu-Ulm (Kat.-Nr. 274.2b)





270 Entwurf für die bekleidete Pandora, um 1951-53 (Kat.-Nr. 275)

272 Modell für die Anbringung der Reliefs Mutter mit Kindern und Lamm, um 1953 (Kat.-Nr. 277)



271 Bekleidete Pandora, 1953 (Kat.-Nr. 276)

273 Mutter mit Kindern und Lamm, 1953 (Kat.-Nr. 278)

274 Mutter mit Kindern und Lamm, 1954 (Kat.-Nr. 279.2a)





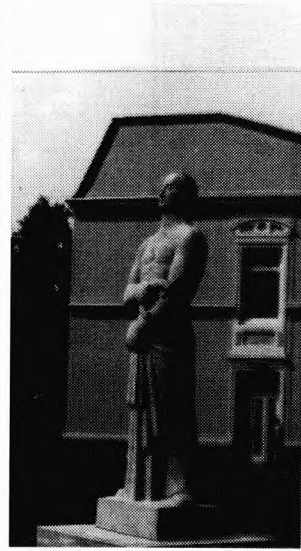
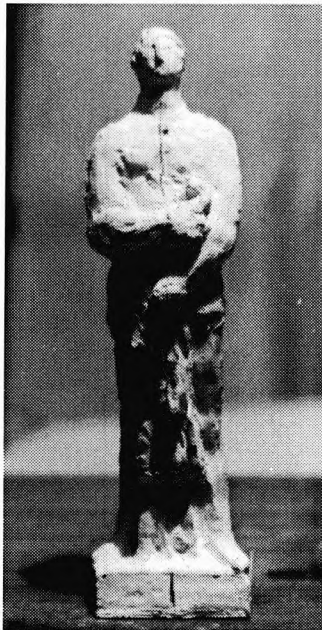
275 Entwurf für die Herz-Jesu-Figur, um 1954 (Kat.-Nr. 280)

278 Skizze für den Schaffenden Mann, 1954 (Kat.-Nr. 282)



276 Herz-Jesu-Figur, um 1954 (Kat.-Nr. 281)

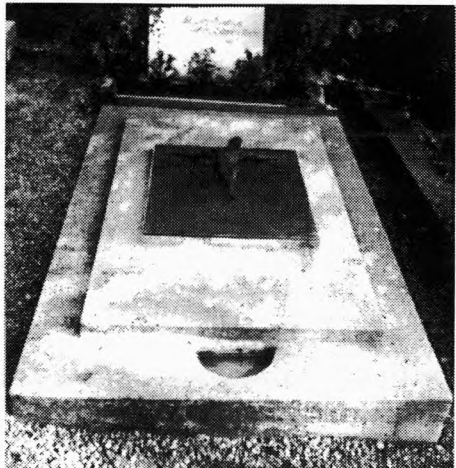
279 Modell für den Schaffenden Mann, um 1954 (Kat.-Nr. 285)



277 Schaffender Mann, 1954-55 (Kat.-Nr. 286)

280 Modell für den Schaffenden Mann, um 1955 (Kat.-Nr. 285)





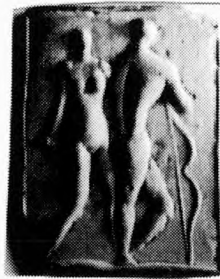
281 Grabmal Franz Xaver Scharff,
um 1926 (Kat.-Nr. 287)



282 Grabmal Edwin Scharff,
um 1956 (Kat.-Nr. 288)

283 Grabmal Ylona Scharff,
um 1965 (Kat.-Nr. 290)





284 Frau und Bogenschütze, 1919 (Kat.-Nr. 292)



285 Zeichner, um 1920? (Kat.-Nr. 294.m)



286 Zeichner, um 1920? (Kat.-Nr. 295.a)



287 Zeichner, um 1920? (Kat.-Nr. 296)



288 Zeichner, um 1920?(Kat.-Nr. 297.a)



289 Zwei stehende Frauen (mit langem Haar), um 1922? (Kat.-Nr. 299.d)



290 Zwei stehende Frauen (mit kurzem Haar), um 1922? (Kat.-Nr. 300.n)



291 Mann mit Spaten, um 1923? (Kat.-Nr. 301.a)



292 Drei Arbeiter, um 1923? (Kat.-Nr. 302.a)



293 Sitzende (Helene Ritscher), um 1918-20? (Kat.-Nr. 293.e)



294 Mutter mit Kind, um 1922 (Kat.-Nr. 298)



295 Adler, um 1923? (Kat.-Nr. 303.a)



296.297 Ruhr-Medaille, 1923/24 (Kat.-Nr.304)





298 Mutter mit zwei Kindern, 1924 (Kat.-Nr. 305.a)



299 Sitzendes Liebespaar, um 1924 (Kat.-Nr. 306.c)



300 Sitzendes Liebespaar nach rechts, um 1924 (Kat.-Nr. 307.2b)



301 Sitzendes Liebespaar nach links, um 1924 (Kat.-Nr. 308.2c)



302 Reiter, um 1924 (Kat.-Nr. 310.a)



303 Reiter, um 1924 (Kat.-Nr. 311.1b)



304 Liegender Frauenakt, 1930 (Kat.-Nr. 316.b)



305 Stehende, um 1947 ? (Kat.-Nr. 317)



306 Stehende, um 1947 ? (Kat.-Nr. 318)



307 Stehende, um 1947 ? (Kat.-Nr. 319.a)



308 Sitzendes Liebespaar, um 1949 (Kat.-Nr. 322.a)



309 Sitzendes Liebespaar, um 1949 (Kat.-Nr. 323)



310 Tanzendes Paar, um 1949 (Kat.-Nr. 324.d)



311 Liegende mit aufgestütztem Arm, um 1949 (Kat.-Nr. 325.f)



312 Stehende, sich frisierend, um 1949 (Kat.-Nr. 326.a)



313 Sitzende mit aufgestütztem Arm, um 1949 (Kat.-Nr. 327.b)

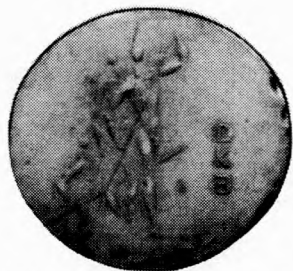


314 Olympia-Medaille, 1928 (Kat.-Nr. 312)



315.316 Ludwig-Hoffmann-Medaille, 1930 (Kat.-Nr. 315)





318 Entwurf für das Signet des Deutschen Künstlerbundes, um 1929 (Kat.-Nr. 313)



319 Signet für den Deutschen Künstlerbund, 1929 (Kat.-Nr. 314)



317 Sitzende, um 1949 (Kat.-Nr. 333.1a)



320 Liegender Akt, um 1949 (?) (Kat.-Nr. 328.a)



321 Liegender Akt, um 1949 (?) (Kat.-Nr. 329.a)



322 Liegender, ohne Rahmung, um 1949 (Kat.-Nr. 331.b)



323 Liegende, gerahmt, um 1949 (Kat.-Nr. 332.a)



324 Stehendes Pferd, um 1949 (Kat.-Nr. 334.c)



325 Stehendes Pferd, um 1949 (Kat.-Nr. 335)



326 Springendes Pferd, um 1949 (Kat.-Nr. 336)

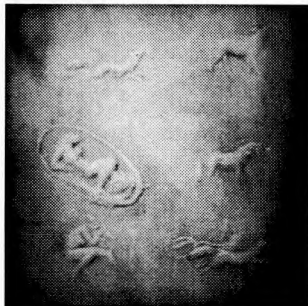


327 Zwei Springend Pferde, um 1949 (Kat.-Nr. 337.a)



328 Platte mit sechs eingeschnittenen Figuren, um 1949 (Kat.-Nr. 321)

329 Platte mit sechs eingeschnittenen Darstellungen, um 1949 (Kat.-Nr. 330)





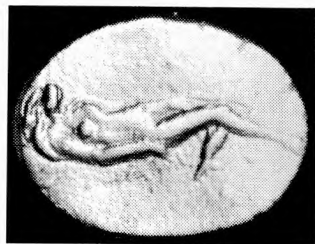
330 Illona, 1924, Vorderseite:
Mutter mit zwei Kindern (Kat.-Nr. 309.c)



331 Illona, 1924, Rückseite:
Liebespaar (Kat.-Nr. 309.c)



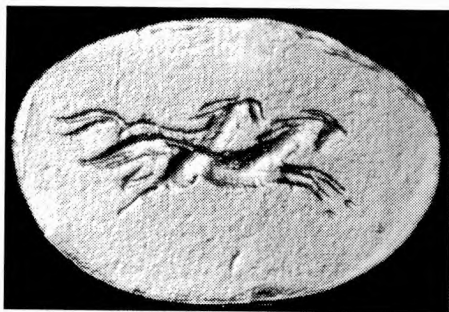
332 Reiter, um 1924 (Kat.-Nr. 311.3.b)



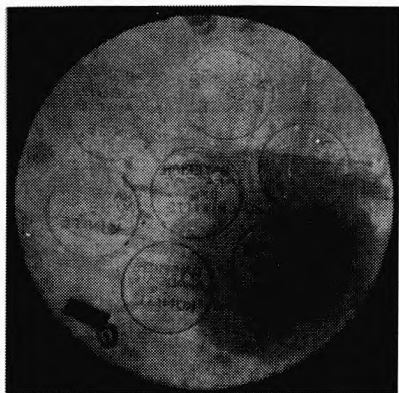
333 Liegender Akt, um 1930 (Kat.-Nr. 316.2.b)



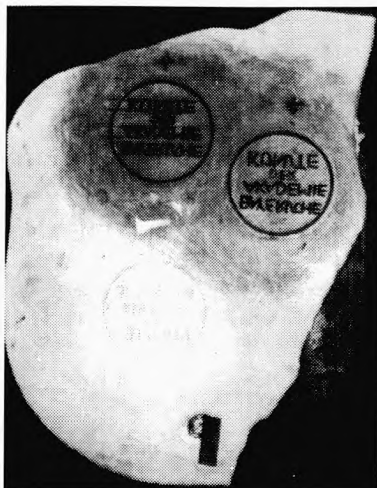
334 Sitzende, um 1949 (Kat.-Nr. 333.3)



335 Springende Pferde, um 1949 (Kat.-Nr. 338)



336 Sieben Entwürfe für die Schriftseite,
(Kat.-Nr. 340)



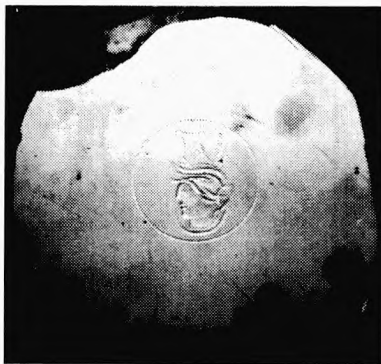
337 Drei Entwürfe für die Schriftseite,
(Kat.-Nr. 341)

Vier Gipsplatten, eingeschnitten mit Entwürfen für eine Medaille
für die Bayerische Akademie der Schönen Künste, 1953

338 Je ein Entwurf für die Bild- und zur Schriftseite,
(Kat.-Nr. 342)



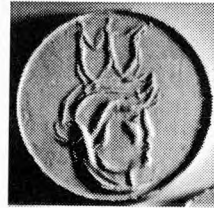
339 Entwurf für die Bildseite, (Kat.-Nr. 343)



Entwürfe und Modelle für eine Medaille
für die Bayerische Akademie der Schönen Künste,
1953 (Kat.-Nr. 344)



340 Kopf, Modell für diese Medaille,
Terakotta (Kat.-Nr. 344.I)



341 Kopf, Modell für diese Medaille, 1953,
Gips (Kat.-Nr. 344.2.I)



342 Entwurf für die Schriftseite,
Terakotta (Kat.-Nr. 344.1.II)



343 Entwurf für die Schriftseite,
Gips (Kat.-Nr. 344.2.II)

344 Medaille für die Bayerische Akademie der Schönen Künste,
München (Vorderseite),
1953 (Kat.-Nr. 344.3.I)

