

Andrea Müller-Fincker

Von Fantasie und Zusammenbruch – Zum Stil- und Materialpluralismus im plastischen Œuvre Gerhard Schliepsteins (1886–1963)

Kunstschaffende um 1900 nahmen sich die Freiheit über Gattungsgrenzen hinweg autonome Werke in unterschiedlichen Materialien zu realisieren. Anhand von Vita und künstlerischer Exploration Gerhard Schliepsteins lässt sich exemplarisch ein freischaffender Bildhauer vorstellen, der nicht zur vielbeachteten Avantgarde gehörte, sondern sich etablierten Stiltendenzen anpasste und innerhalb dieser versiert für verschiedene Werkstoffe entwarf. Auftragsgebundene und marktgerechte Arbeiten boten dabei ökonomisch einträgliche Möglichkeiten. Gipsmodelle für Kleinplastiken wurden von der Kunsthandwerksindustrie in (teil)serieller Fertigung etwa in Stein, Bronze, Chryselephantine, Porzellan oder Holz übersetzt. Auch Bauplastiken und Porträtbüsten konnten maßgeblich zum Erwirtschaften des Lebensunterhalts beitragen. All' diese Felder bediente der betriebsame Schliepstein durch aktives Anbieten seiner Modelle sowie die Teilnahme an Bauwettbewerben. Dekorative Salonbronzes und Porzellanplastiken fanden im beginnenden 20. Jahrhundert ein breites Publikumsinteresse und so gelang es dem Bildhauer um 1924 einen modernen, unverkennbaren Stil für sich zu definieren: Bei der auf einer halbkugeligen Plinthe platzierten, geschlossenen Figurenkomposition in starker Stilisierung traten alle Individualcharakteristika vor dem Spiel mit der Fläche zurück.



Abb. 1: Gerhard Schliepstein, um 1911
© Nachlass Gerhard Schliepstein

Braunschweiger Anfänge

Es waren politisch, sozial und ökonomisch unwägbarere Zeiten, zwischen Deutschem Reich, Weimarer Republik und Nationalsozialismus, in denen Heinrich Franz Gustav Adolf Gerhard Schliepstein lebte und wirkte. Als erstes Kind von Ludwig August Wilhelm Adolf Schliepstein (1856–1917) und dessen



Abb. 2: Urnendenkmal Max Jüdels, vor 1910. Bronze, dunkel patiniert, Zöblitzer Serpentinitt. Gesamthöhe ca. 80 cm. © Foto: Andrea Müller-Fincker, Ditzingen

Ehefrau Elisabeth Friederike Margarethe (geb. Schuster, 1852–1929) erblickte er am 21. Oktober 1886 in Braunschweig das Licht der Welt. Vier Jahre später folgte die Geburt seiner Schwester Luise. Der Vater, ein kaufmännischer Generalagent, erwarb im Juli 1888 die Braunschweigische Staatsangehörigkeit sowie das Bürgerrecht. Die gesamte Familie war lutherischer Konfession. Indes weisen genealogische Recherchen den als Schmiedemeister in Ahlen/Westfalen 1439 erstmals genannten Hinrich Slypesteen als vordersten Ahnen dieser Reihe aus.¹

Nach dem Besuch der hiesigen Bürgerschule sowie dem Abschluss der Städtischen Oberrealschule im August 1902, absolvierte Gerhard Schliepstein eine dreieinhalbjährige, klassische Lehre zum Steinbildhauer im Atelier des Hofbildhauers Wilhelm Bayern (1849–1903) in Braunschweig, Bertramstraße 50, dessen Gehilfen Ro-

bert Friedrichs und Riecke die Gescheicke der Werkstatt nach dem Suizid des Meisters lenkten.² Zu den sakralen Bauwerken, an deren bildhauerischer Ausgestaltung Schliepstein als Lehrling Anteil trug, zählte etwa die St. Pauli Kirche an der ehemaligen Kaiser-Wilhelm-Straße (heute Jasperrallee, Bauzeit 1901–1906). Die Bauleitung unterstand dem Geheimen Baurat Ludwig Winter (1843–1930), der mit seinen historistischen Bauwerken das Braunschweiger Stadtbild nachhaltig prägte und sich u.a. auch für das Krematorium an der Helmstedterstraße verantwortlich zeichnete (Fertigstellung 1915). Winter attestierte Schliepstein schließlich „[...] großes Streben und künstlerische Begabung [...]“ für sein bildhauerisches Mitwirken.³ Zu einem frühen Förderer Schliepsteins avancierte indes der jüdische Industrielle und Kunstmäzen Dr. Ing. h.c. Max Jüdel (1845–1910). Zu dessen dienstäglichen Gesellschaftsabenden fanden sich nicht nur renommier-

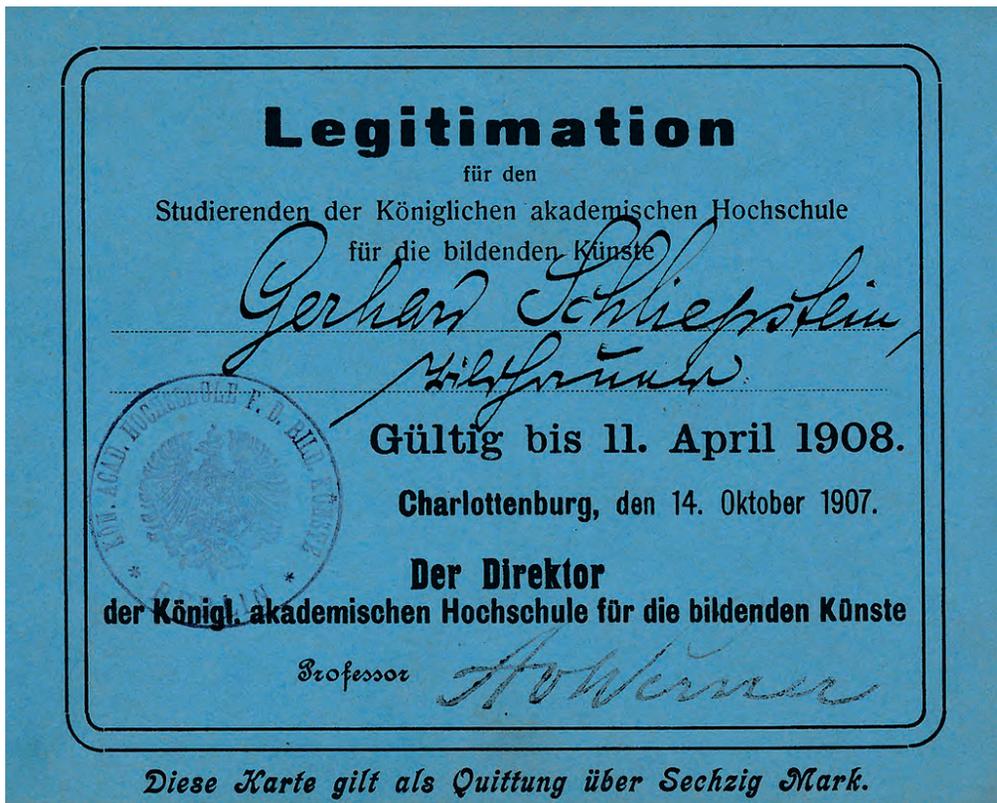


Abb. 3: Studentenausweis Gerhard Schliepsteins, gültig bis 11. April 1908
 © Nachlass Gerhard Schliepstein, Privatbesitz

te Braunschweiger Kunstschaffende in der Adolfstraße 52 ein, sondern auch solche von außerhalb.⁴ Eine Teilnahme Schliepsteins ist durchaus möglich, schuf dieser doch „[...] mehrere Werke für den Salon seines Freundes und Gönners.“⁴⁵ Das vor dem Tode Jüdel's fertiggestellte Urnendenkmal stellte die erste große Auftragsarbeit im Frühwerk des Bildhauers dar und befindet sich bis heute in der eigens für dieses geschaffenen Nische der Feierhalle 1 des Braunschweiger Krematoriums. Eine der vier neoklassizistisch-idealisierenden Figurengruppen aus dunkel patinierter Bronze – höchstwahrscheinlich gegossen von der Aktiengesellschaft Gladenbeck, vorm. Hermann Gladenbeck & Sohn in Berlin-Friedrichshagen⁶ – zeigt dabei wohl das einzige plastische Selbstbildnis des Bildhauers,

das in dieser frühen Schaffensphase ein großes künstlerisches Selbstbewusstsein explizieren würde. Unterbau und Aschenurne wurden aus poliertem, grünem Zöblitzer Serpentin, weiß geädert mit deutlichen Granateinschlüssen, gefertigt.⁷ (Abb. 2) Die Verwendung heimischer sowie klassischer Materialien der Bildhauerei spiegelt die Forderungen der materialästhetischen Debatte um 1900 wider, die sich gegen Surrogate und ausländische Importe positionierte, und reflektiert fernerhin den Wohlstand und das Ansehen des Auftraggebers.⁸

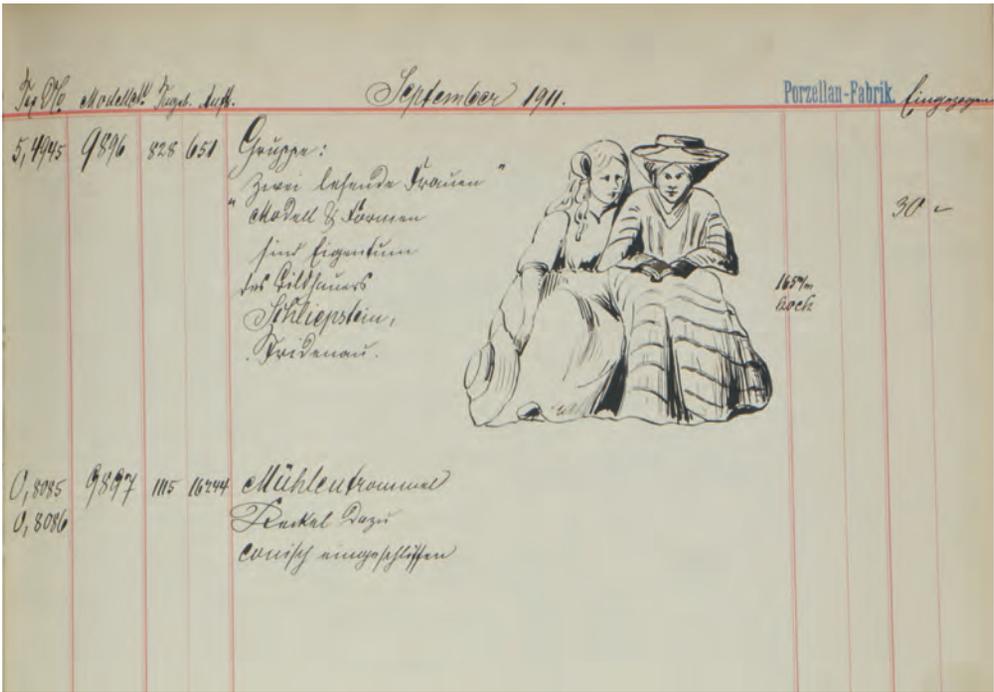


Abb. 4: Berlin, Modellbucheintrag Figurengruppe Zwei lesende Frauen, KPM Berlin, September 1911. © Manufakturarchiv der KPM Königlichen Porzellan-Manufaktur Berlin GmbH

Berlin als Lebens- und Schaffensmittelpunkt

Nach einem kurzen Aufenthalt in Hamburg zog es Schliepstein nach Berlin, in eine Stadt voller Ambivalenzen, die in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts von Auf- und Umbrüchen geprägt war: zugleich inspirierend-künstlerischer Schmelztiegel und soziokultureller Brennpunkt. Sowohl Zentrum des deutschen Bronzegusses und Sitz der bedeutendsten Theaterhäuser als auch Ort von Prostitution und großer Armut.

Sein dreisemestriges Studium an der königlichen akademischen Hochschule für die bildenden Künste zu Berlin-Charlottenburg nahm der Bildhauer im November 1906 auf. Er besuchte die Zeichenklassen von Ernst Hancke (1834–1914) und Conrad Böse (1852–1938), die Perspektivklasse

von Wilhelm Herwarth (1853–1916), die Anatomieklassen von Maximilian Schaefer (1851–1916) und Dr. Hans Virchow (1852–1940) sowie Kunstgeschichte bei Georg Galland (1857–1915).⁹ Im Wintersemester 1907/08 belegte auch Albert Caasmann (1886–1968) Virchows Kurs, der später wie Schliepstein als freier Mitarbeiter für die Kunstabteilungen der Porzellanfabrik Philipp Rosenthal in Selb zahlreiche Figurenentwürfe lieferte.¹⁰ Als begabter und fleißiger Student, jedoch ohne den Erhalt von Auszeichnungen oder Prämien, verließ Schliepstein die Hochschule bereits im April 1908. (Abb. 3) Es ist daher anzunehmen, dass das von Hochschuldirektor Anton von Werner (1843–1915) unterstützte Ersuchen um ein braunschweigisches Stiftungsstipendium im Vorjahr erfolglos blieb.¹¹



Abb. 5: Der Schreck, vor 1914, Bronze, H. 75 cm
© Nachlass Gerhard Schliepstein

„Dem Studierenden der Königlichen akademischen Hochschule für die bildenden Künste, Bildhauer Gerhard Schliepstein, geboren am 21. Oktober 1886 zu Braunschweig, wird hierdurch bezugs Bewerbung um ein Stipendium aus der Stiftung seiner Vaterstadt bescheinigt, daß derselbe bei guter künstlerischer Begabung, großem Fleiße und dementsprechenden Fortschritten an dem Unterricht der Hochschule regelmäßig teilnimmt.“¹²

Niedergelassen in seinem ersten eigenen Atelier in Berlin-Lichterfelde, Roonstraße 39, nahm Schliepstein 1909 seine kammerpflichtige, künstlerische Tätigkeit auf. Vermutlich lernte er bereits während des Studiums die Vermarktungsmöglichkeiten seiner Modelle kennen, etwa durch die vielfältigen Verbindungen des Lehrpersonals zur kunsthandwerklichen Industrie oder



Abb. 6: Tänzerin, 1920er-Jahre, Konnefelder Alabaster, part. gelblich getönt, H. 36 cm
© Quittenbaum Kunstauktionen, München

durch direkte Werbeschreiben dieser an die Hochschule. Mit der Königlichen Porzellan-Manufaktur Berlin (kurz KPM) trat der Bildhauer 1911 erstmals in Kontakt. Seine Figurengruppe *Zwei lesende Frauen*, inspiriert vom Wiener Jugendstil in biedermeierlicher Gewandung, ging wohl nicht in Serienproduktion.¹³ (Abb. 4)

Im Jahr 1912 in der Offenbacher Straße 3 im Stadtteil Friedenau wohnhaft, zog Schliepstein 1914 an den Rüdeshheimer Platz 3 in Wilmersdorf. Hier waren bis 1943 zehn Künstler wohnhaft, u.a. der Architekt B. Wilhelm und der Kaufmann Hermann Leiser, der in seinem gleichnamigen Verlag Porträtpostkarten zeitgenössischer und historischer Persönlichkeiten des kulturellen Lebens veröffentlichte.¹⁴ Zu Schliepsteins Vorkriegsarbeiten zählen u.a. die expressive Bronzeplastik *Der Schreck* (Originaltitel). (Abb. 5) Der 75 cm hohe Damenakt auf



Abb. 7: Aus Schliepsteins Atelier: die Arbeit mit Ton. © Nachlass Gerhard Schliepstein, Foto: ATLANTIC, Pressebilderdienst u. Verlagsgesellschaft mbH

Rundsockel zeigt eine weiche, idealisierende Körperlichkeit, unterstützt durch die bewegte Oberflächengestaltung. In einer Rückwärtsbewegung verharrend, erheben sich beide Arme neben dem Kopf. Die stilisierten Gesichtszüge mit leeren Augen und wellenförmiger Frisur entindividualisieren die Darstellung, weisen so auf die Allgemeingültigkeit des hier verbildlichten Affektes hin. „Alles, was an Handlung erinnert, muss ausgeschaltet werden, und nur diese besonderen, den Affekt kennzeichnenden Bewegungseinzelheiten müssen gleichsam auf eine Formel gebracht werden. Da der Schreck nun gerade ein Zustand augenblicklicher Erstarrung ist, so wird ersichtlich, dass die formelhafte Art der Darstellung in diesem Falle besonders glücklich ist“¹⁵, urteilte Fritz Kühne in seinem monografischen Aufsatz. Präsentation fand die Figur auf der Großen Berliner Kunstausstellung 1921.

Im Jahr 1905 verlegten die Eltern Schliepsteins ihren Wohnsitz nach Altmorschen bei Kassel, wo der Vater 1917 in Neumorschen (heute Morschen) beigesetzt wurde. Bei den ebendort ansässigen Hessischen Kunstwerkstätten C. George (aktiv 1919-1932) ließ der Bildhauer nach der Rückkehr aus dem aktiven Militärdienst während des Ersten Weltkriegs in den 1920er-Jahren einige Entwürfe in teilserieller Fertigung ausführen. Darunter naturalistische Tierdarstellungen, wie eine Sibirische Tigergruppe und einen Bären, sowie dem Jugendstil verhaftete Frauenfiguren. (Abb. 6) Für eine möglichst präzise Übersetzung der von dem Künstler gelieferten Gipsmodelle in hessischem Marmor und Konnefelder Alabaster erfolgte diese sowohl händisch als auch maschinell.¹⁶ Diese Praxis der geteilten Arbeit stellte dabei kein Phänomen der klassischen Moderne dar, sondern vielmehr eine jeher gängige Aufgabenteilung, etwa für künstlerische Bronzearbeiten.¹⁷ Die Modellpraxis im Schliepstein'schen Atelier bediente sich zeittypischer, gängiger Methoden mit gut formbaren Materialien. Bei der Arbeit mit Ton handelt es sich um eine additive Arbeitsweise, zumeist über einem Gestell aus Draht oder Hölzern, die Veränderungen leicht durch Ab- und Antragen ermöglicht. (Abb. 7) Weitere beliebte Materialien in den Bildhauerateliers stellten Plastilin (z.B. bei Giacometti) oder Wachs dar. Da die trocknende Tonmasse eine deutliche Materialschwundung sowie geringe Stoßfestigkeit aufweist, muss anschließend eine Übersetzung des Modells in einen langlebigen Werkstoff stattfinden. Prädestiniert hierfür zeigt sich in erster Linie der kostengünstige und leicht zu verarbeitende Gips. Zur Anfertigung eines Gipsnegativs wird das noch feuchte Tonmodell bis zur Ausbildung eines allseitig stabilen Mantels mit Gips bestrichen. Mittels metallener Trennstreifen entsteht eine vordere und eine hintere Hälfte. Nach vollständiger Durchtrocknung des Gipses



Abb. 8: Die Verliebten, um 1920, Birnbaumholz, H. 43,5 cm. Präsentiert auf der Großen Berliner Kunstausstellung 1922 (Nr. 722) © Kunstauktionshaus Schloss Ahlden GmbH

wird dieser vom Tonmodell abgenommen. Dieses erleidet infolgedessen häufig einen Schaden, wodurch zumeist lediglich Gipsabgüsse in Künstlernachlässen überliefert sind. Nun ist eine zweiteilige Negativform des Modells entstanden. Die beiden Hälften werden gesäubert und wieder zusammengefügt, um die Hohlform dann mit Gips auszugießen. Danach kann der fertige Abguss bildhauerisch überarbeitet werden. Durch Schleifen, Ritzen oder Kerben schließt sich eine subtraktive Bearbeitungsweise an. Die

Gipsabformung kann durch den Bildhauer selbst oder durch einen Kunstformer, etwa in einer Bronze gießerei oder Porzellanmanufaktur, vorgenommen werden.

Auch andere freischaffende Bildhauer – wie etwa August Gaul (1869–1921) und dessen Schüler Max Esser (1885–1945), Fritz Klimsch (1870–1960), Ernst Barlach (1870–1938) oder Gerhard Marcks (1889–1981) – ließen das gleiche Modell in unterschiedlichen Werkstoffen ausführen. (Abb. 8)



Abb. 9: Gerhard und Käte Schliepstein in der Handjerystr. 21 I in Berlin-Friedenau (1925–32)
© Nachlass Gerhard Schliepstein

Ikonen des Art déco

Gerhard Schliepsteins am 9. Juni 1921 geschlossene Ehe mit Kät(h)e Hedwig Klara Kokornaczyk (1900–1978) währte lebenslang. Als Trauzugunnen im Standesamt Berlin-Friedenau zugegen waren Franziska Röhl (geb. Nöcker) und Luise Schliepstein. Aus der Isoldestraße 2 (Atelier: Isoldestraße 5) zog das Ehepaar im Jahr 1925 in die Handjerystraße 21 I, bevor es am 5. Oktober 1932 in die Kaiserallee 156 (heute Bundesallee) in Berlin-Wilmersdorf übersiedelte (Atelier: Kaiserplatz 17). (Abb. 9) Der zeitweise ebenfalls in der Handjerystraße 21 I wohnhafte Dr. phil. Erwin Müller verfasste die bis dato einzige Monografie zum Werk Schliepsteins (publiziert 1930). Deren Schwerpunkt bildet die Betrachtung der Porzellanplastik, der unbestritten ein

herausragender Platz im Œuvre des Bildhauers zufällt. Dieser sei „[...] der geborene Porzellankünstler, der in und für Porzellan zu arbeiten imstande ist, für den es keine technischen Schwierigkeiten, keine unvorhergesehenen Wirkungen gibt [...]“¹⁸, so Müller.

Bevor die KPM Berlin unter kommissarischer Leitung von Dr. Max Schneider zwischen April und Juli 1924 sechs stark stilisierte Entwürfe Schliepsteins ankaufte, arbeitete der Bildhauer mit den Schwarzburger Werkstätten für Porzellan Kunst, Unterweißbach, den Porzellanfabriken Gebrüder Heubach, Lichte und Wilhelm Goebel, Oeslau sowie der Schierholz'schen Porzellanmanufaktur in Plau zusammen. Der Ankauf eines Modells war mit dem Bezug von Tantiemen für jede Weißausführung verbunden. Die Schliepstein'schen Porzellanplastiken folg-



Abb. 10: Figurengruppe mit werbendem Harlekin, um 1920. Porzellanfabrik Wilhelm Goebel, Oeslau. Hartporzellan, glasiert. Modellnummer 936. H. 36 cm. Privatsammlung Dr. Michael Ahlner, Leipzig, © Foto: Dr. Michael Ahlner

ten dabei weitgehend den klassischen Sujets: von der naturalistischen, autonomen Tierdarstellung – als deren Pionier August Gaul gilt – über Tier-Mensch-Verbindungen sowie Akt- und Genredarstellungen bis hin zu mythologisch-allegorischer und symbolistischer Motive. Da sich bis dato nicht alle Firmenarchive aufgearbeitet sehen, fördern Kunstmarkt und Privatsammlungen immer wieder unbekannte Plastiken zu Tage, wie etwa die um 1920 in das Repertoire der Porzellanfabrik Wilhelm Goebel aufgenommene Figurengruppe mit werbendem Harlekin, die sich noch einer realistischen Darstellungsweise verhaftet sieht. (Abb. 10) Jenes Berliner Art déco offenbart sich schließlich in der Figurengruppe *Fantasie* (Originaltitel), die einen sinnenden Damenakt auf dem Rücken eines Pferdes in Levade zeigt. Die Komposition ermöglicht einen



Abb. 11: *Fantasie*, 1924. KPM Berlin. Hartporzellan, glasiert. Modellnummer 11990. H. 36 cm © Quittenbaum Kunstauktionen, München

Guss aus wenigen Arbeitsformen, wobei sich die Reflexe der hochglänzenden Glasur durch den unstaffierten Scherben entfalten können.¹⁹ (Abb. 11)

Indes scheiterten Schliepsteins aktive Bemühungen um Aufnahme seiner Modelle in das Portfolio der Staatlichen Porzellan-Manufaktur Meißen im Oktober 1924. Ihre Entscheidung begründete die Direktion mit einem Verweis auf die Ausführung der Entwürfe in Berlin.²⁰

Max Schneider, der nach einem erfolglosen Privatisierungsversuch der KPM Berlin noch 1924 als Leiter der Kunstabteilung der Porzellanfabrik Philipp Rosenthal zu seinem ehemaligen Arbeitgeber nach Selb zurückkehrte, führte die Zusammenarbeit mit Schliepstein ebendort fort. Zwischen 1923 und 1938 lieferte dieser über 70 Modelle für die beiden Kunstabteilungen Ro-



Abb. 12: Prinz und Prinzessin, 1925/26. Porzellanfabrik Philipp Rosenthal, Kunstabteilung Selb Hartporzellan, glasiert. Modellnummer K 826 und 827. H. je 46 cm. © Quittenbaum Kunstaktionen, München

senthals. Ein dabei mit vehementem Nachdruck von dem Bildhauer eingeforderter Exklusivvertrag wurde am 26. Februar 1929 geschlossen und kann durchaus als Besonderheit in der Administration der Fabrik bezeichnet werden. Schliepsteins explizitem Wunsch nach Einflussnahme auf Bemalungen und Änderungen wurde dabei jedoch nicht entsprochen.²¹ Größte Bekanntheit erlangten die mitunter als Ikonen des Art déco bezeichneten Figurenpendants *Prinz*

und *Prinzessin* (1925), deren manieristisch gelungene Kontur und androgyn-stilisierte Körperlichkeit in einer dekorativen Präsenz kulminiert. In glasiertem Hartporzellan sowie von der Bildgießerei Hermann Noack Berlin in Bronze gegossen, funktionieren die Formentwürfe gleichermaßen. (Abb. 12) 1926 fanden die Porzellanausführungen Präsentation auf der Frühjahrsausstellung der Berliner Akademie sowie der Leipziger Frühjahrsmesse, als größter und wich-



Abb. 13: Zusammenbruch, um 1928. Bronze, dunkel patiniert. H. 33 cm
© Auktionshaus Kaupp GmbH. Foto: Oliver Edelbruch

tigster Messe des Deutschen Reichs mit internationaler Wirkung. Bis heute finden die Plastiken prominente Darstellung und Abbildung in einschlägigen Themenausstellungen und Kunstauktionen. „[...] wie weit Porzellan einer starken Stilisierung der Form in neuzeitlichem Sinne zugänglich ist [...]“²², zeigt sich beispielsweise ebenso in den Entwürfen von Thomas Andreas (Theo) Vos (1887–1948), Fritz Winkler (1894–1964), Well Habicht (1884–1966), Lothar Otto (1893–1970) oder Wilhelm Andreas (1882–1951).

Von den zahlreichen Berliner Bronzegießereien sind Ausführungen Schliepstein'scher Entwürfe neben den bereits genannten von Bräunlich & Langlotz (aktiv 1889–1938), Robert Sachs (aktiv 1910–1939), Wilhelm Nürn-

berg, Seiler, Max Sperlich und Wilhelm Füssel nachweisbar. Aufgrund der Absenz einer einheitlichen Herstellerkennzeichnung um 1900, blieben etliche Berliner Bronzegüsse jedoch ungemarkt.²³ So etwa auch ein Exemplar der Figur *Zusammenbruch* (Originaltitel), die als expressionistische Ausdrucksplastik einen androgyn anmutenden Männerakt in kauernder Haltung mit gelängten Gliedmaßen zeigt. Beide Hände in abwehrender Haltung erhebend, mit geschlossenen Augen in Verinnerlichung der Außenwelt abgekehrt. Die schwarze Patinierung, die oftmals auch im Bereich der Sepulkralkultur Verwendung fand, korrespondiert dabei mit der Titelgebung. Das seelische Ersterben und der Rückzug aus der weltlichen Sphäre transportieren ne-

ben einem individual-psychologisierenden Interpretationsansatz auch einen kollektiv-symbolistischen. Als Ausdruck der Zerrissenheit der Berliner Gesellschaft zwischen „Roaring Twenties“ und großer Armut der Zwischenkriegszeit, bevor 1929 mit der Weltwirtschaftskrise eine tiefe Zäsur erfolgte. Dabei verringerte sich in der größten, deutschen Industriestadt die Anzahl der Betriebe zwischen 1928 und 1932 um ein Viertel. (Abb. 13)

Arbeiten für den öffentlichen Raum Berlins

Auch im Berliner Stadtbild hinterließ Schliepstein seine Spuren. Mit dem Ende des Deutschen Kaiserreichs 1918 ebte auch die Denkmaleuphorie der wilhelminischen Ära ab. Den Entwurf für ein klassisches Gefallenendenkmal lieferte Schliepstein zusammen mit dem Bildhauer Oskar Gurth im Jahr 1923 für den Krieger- und Landwehr-Verein Friedenau.²⁴ Aus Muschelkalkstein gefertigt und etwa 4,0 Meter hoch, zeigt es ein klassisches, militärisches Stillleben – einen über Schwert und Lorbeerkrans ruhenden Stahlhelm – vor einem aufragenden Obelisken. Das von dem Steinmetzgeschäft Gebrüder Huth auf dem Berliner Maybachplatz (heute Perelsplatz) errichtete Denkmal, in seiner schlichten Symbolik mit mannigfaltigen Memorialen vergleichbar, befindet sich gegenüber dem Gymnasium.²⁵ Die festliche Einweihung, begleitet durch etliche Ansprachen von geistlichen und städtischen Würdenträgern und unter Anwesenheit zahlreicher Interessierter, fand am Mittag des 15. Juli 1923 statt.²⁶ (Abb. 14)

Unter der Leitung der renommierten Berliner Architekten Bruno Möhring (1863–1929) und Hans Ernst Spitzner (1888–1956) kam es zwischen Januar und November 1925 zum Bau des Giesensdorfer Gemeindehauses in Berlin-Lichterfelde. (Abb. 15) Ein



Abb. 14: Gefallenendenkmal des Krieger- und Landwehr-Vereins Friedenau, 2019. Perelsplatz (früher Maybachplatz). © Foto: Magnus Pettersson, Berlin

Bericht der Gemeindeversammlung wies dieses wenig später anerkennend als „[...] in seiner einfachen und zugleich künstlerischen Gestaltung nach Bauform und Raumeinteilung eine Zierde des südlichen Lichterfelde“²⁷ aus. Der symmetrisch angelegte Bau wird zentral über eine dreistufige Treppe betreten. Die Doppelflügeltüre, das darüber liegende Rundbogenfenster wie auch die Fensterstürze des ersten Obergeschosses werden durch die nach Entwürfen Schliepsteins in rotbraunem Steinzeug ausgeführten Einfassungen akzentuierend hervorgehoben. Die Portalgestaltung folgt dabei einem symmetrischen, geometrisch abstrahierten Aufbau. Die die Türe flankierenden Elemente evozieren den Vergleich mit einem stilisierten Palmenstamm, geziert von reliefierten Art-déco-Ornamen-



Abb. 15: Eingangsportal am Giesensdorfer Gemeindehaus in Berlin-Lichterfelde, 2019. Ostpreußen-
 Bendamm 64. © Foto: Andrea Müller-Fincker, Ditzingen

ten im Zickzackstil. Als bekrönendes Motiv fungiert ein sich über zwei Füllhörnern eröffnendes Sternornament im Oval. Für den Brand verantwortlich zeigten sich die Teichert-Werke in Meißen.

Keramik nahm als Werkstoff für Bauverkleidungen oder plastische Elemente vom Historismus bis in das erste Drittel des 20. Jahrhunderts, unter fortschreitender Fabrikationstechnik, einen prominenten Platz ein. Sowohl die Materialcharakteristika, wie Zweckmäßigkeit, Sachlichkeit, Wirtschaftlichkeit und Wetterbeständigkeit, als auch die Möglichkeit der materialgerechten Übersetzung moderner Stil Tendenzen unterstützten die Ansprüche des modernen Bauens im beginnenden 20. Jahrhundert.²⁸ Auch die Portalgestaltung für das Staatliche Kaiser-Wilhelm-Gymnasium in Berlin-Neukölln (heute Kepler-Oberschule, Zwillingestraße 21) fand ihre Ausführung in rotbrauner, unglasierter Keramik, gebrannt in den Siegersdorfer Tonwerken vorm.

Friedrich Hoffmann AG (1870/71–1945)²⁹. (Abb. 16) Diese hebt sich deutlich von dem aus Förderstedter Kalk bestehenden Außenputz ab und dient somit augenfällig der Akzentuierung des Eingangs.³⁰ Der im Juli 1927 begonnene und Anfang 1929 fertiggestellte Bau entstand unter der Leitung des Berliner Architekten Conrad Beckmann, der in seiner Ausgestaltung den Idealen „Licht, Luft und Sonne“³¹ folgte.³² Das zweisäulige Eingangsportale schmücken abermals reliefierte Art-déco-Zierornamente. Die über diesem, auf schlichten Dreieckssockeln, platzierten Rundfiguren flankieren ein mit bekrönendem Puttenkopf baukeramisch hervorgehobenes Fenster. Die ornamentale Gewandung potenziert dabei die Abstraktion der Körperlichkeit der beiden stehenden, männlichen Figuren, in denen sich gotischer Formgeist und expressionistischer Ausdruck vereinen. Als Personifikation der Weisheit, mit erhobener Hand und Buch, charakterisiert die rechts des Portals platzierte Figur dabei den Schulbau als Hort des



Abb. 16: Staatliches Kaiser-Wilhelm-Gymnasium, Berlin-Neukölln, 1929. Heute Kepler-Oberschule, Zwillingestraße 21. © Nachlass Gerhard Schliepstein. Foto: Fritz Bettge, Berlin

Wissens. Die gelangte Darstellung stellte ein bei starker Untersicht beliebtes Stilmittel dar. Die Figurengruppe im Schmuckhof des Gymnasiums ging auf einen Entwurf Josef Thoraks (1889–1952) zurück.³³ Das Schulgebäude erlitt im März 1943 einen Fliegerschaden und diente 1945/46 als Hilfskrankenhaus.³⁴ Für den zwischen 1927 und 1929 nach Entwürfen Fritz Bräunings (1879–1951) als Gymnasium und Volksschule auf dem Tempelhofer Feld geschaffenen Bau (heute Hugo-Gaudig-Schule, Boelckestraße 58–60), ersann Schliepstein eine Relieffriehe mit allegorischen Darstellungen von Lehrfächern sowie einen Goethe- und Schillerkopf. Fernerhin fanden auch niederschlesische Bauvorhaben Umsetzung durch Berliner Akteure. So stattete der Bildhauer u.a. das Stadttheater in Grünberg (heute Teatr Lubuski, Zielona Góra, entstanden unter der Leitung des Architekten Oskar

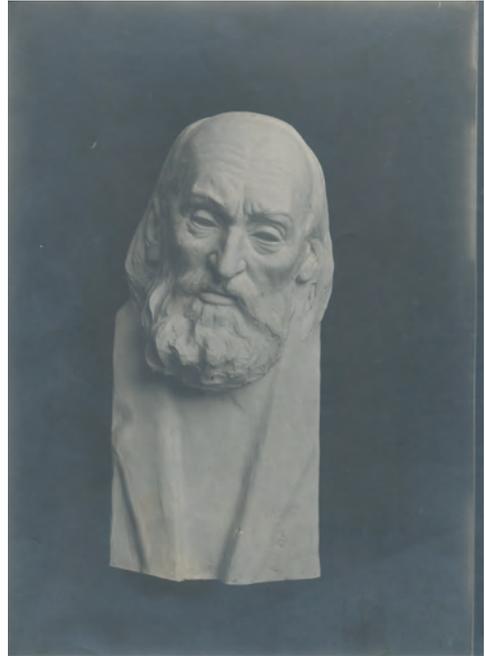


Abb. 17: Brustbildnis Max Bruch, um 1918/19. Gips. © Nachlass Gerhard Schliepstein

Kaufmann (1873–1956), Bauzeit 1927–1931) ebenso bauplastisch aus wie den Neubau des Reformrealgymnasiums in Militsch (heute I Liceum Ogólnokształcące im. Armii Krajowej w Miliczu, leitender Architekt Hans Ernst Spitzner, Bauzeit 1928–1929).³⁵

Gerhard Schliepstein als Porträtplastiker

Neben der Kunst am Bau im öffentlichen Raum schuf Schliepstein auch Porträts mehrerer Persönlichkeiten des kulturellen Berliner Lebens, mitunter hochgeachteten Musikern und Schauspielern. Das um 1918/19 entstandene Brustbildnis des Komponisten und Dirigenten Max Bruch (1838–1920) weist in seiner Frontalansicht naturalistisch-impressionistische Tendenzen auf. Der leicht nach rechts geneigte



Abb. 18: Herrenkopf, um 1931. Bronze
© Nachlass Gerhard Schliepstein

Kopf zeigt dabei physiognomische Charakteristika wie Stirnfalten, Tränensäcke, hochgezogene Nasenflügel und Vollbart. Hohle Augen gestalten eine zeitentrückte Leere, die der Darstellung einen beinahe maskenhaften Ausdruck verleihen. Den armlosen Oberkörper begrenzt ein angedeuteter, stilisierter Jackettkragen. (Abb. 17) Bruch lebte mit seiner Familie zwischen 1890 und 1920 in Berlin-Friedenau. Von 1891 bis 1911 hatte er die Leitung der Meisterklasse für Komposition an der Königlichen Akademie der Künste Berlin inne. Im Jahr 1918 verlieh die Universität Berlin ihm die Würde eines Dr. h.c. Auch im hohen Alter blieb der Musiker betriebsam. „Nur die Kunst tröstet mich in allen Finsternissen dieser Zeit und hält mich über Wasser. Ich arbeite viel und noch immer mit gutem Erfolg“³⁶, schrieb Bruch 1919. Wie die werkzeitliche Kunstbetrachtung konstatierte, erfuhr die Gipsbüste von



Abb. 19: Porträtbüste Geheimrat Heißmann, um 1931/32. Bronze. © Nachlass Gerhard Schliepstein

Freunden und Verwandten des Komponisten eine unterschiedliche Beurteilung.³⁷ Aus den 1920er-Jahren sind u.a. Bildnisse der Theater- und Filmschauspieler Eduard von Winterstein (geboren als Eduard von Wangenheim, 1871–1961) und Alfred Abel (1879–1937) bekannt. Die Darstellungen folgen einer flächigeren Formauffassung mit geglätteten, abstrahierten Gesichtszügen und leeren Augen. Wintersteins Bühnengestalten galten als „[...] Verkörperung der fest in sich ruhenden Rechtlichkeit, der menschlichen Gradheit [...]“³⁸ In der Porträtplastik der 1930er-Jahre zeigt sich schließlich eine moderne Formauffassung mit Verzicht auf Schulter- und Armansatz sowie einer Reduktion des Halsansatzes. Es erfolgt eine Konzentration auf die Kopfform und Physiognomie der Dargestellten. Ein bis dato nicht zuordenbarer Herrenkopf charakterisiert in seiner



Abb. 20: Porträtbüste Ruth Schliepstein, um 1940. Tonmodell. © Nachlass Gerhard Schliepstein

Bronzeausführung die kontrastreiche Oberflächengestaltung mit herausgehobenen Individualcharakteristika, wie Stirnfalten und ausgeprägten Tränensäcken, die eine naturalistische Wiedergabe bei zeitentrücktem Blick vermitteln. (Abb. 18) Auch die Bronzebüste des Geheimrats Heißmann folgt dem soeben beschriebenen, formalen Aufbau. Die hochgezogenen Augenbrauen transportieren eine skeptisch-grüblerische Geisteshaltung, während der nach rechts gewandte Blick den direkten Dialog mit dem Betrachter verhindert. Durch den hohen Ansatz im Nacken kommt das Kopfvolumen besonders zur Geltung. (Abb. 19) In der formalen Gestaltung mit reduziertem Halsansatz, zur Seite gewandtem Blick und naturalistischer Wiedergabe als auch in Plastizität und Volumenverständnis zeigt sich die Heißmann-Büste vergleichbar mit dem Bronze-Bildnis des Industriellen Carl

Duisberg von Fritz Klimsch aus dem Jahr 1932.³⁹

Es ist anzunehmen, dass sich die Bronzeausführungen diverser Schliepstein'scher Entwürfe bis heute in unbekanntem Privatsammlungen befinden. Alleine in der Modellliste der Bildgießerei Hermann Noack, in der der Bildhauer ab 1925 die meisten seiner Bronzen gießen ließ, verweisen etwa ein Drittel der Aufträge bis 1938 auf PorträtDarstellungen.

Auch Schliepsteins einziges Kind Ruth (1927-1996), die Bekanntheit als Mannequin erlangte, diente dem Künstler mehrfach als Modell. Für das um 1940 entstandene Brustbildnis seiner Tochter lässt sich eine zeitstiltypische Formauffassung konstatieren: affektlose Frontalansicht, ebemäßige Physiognomie mit leeren Augen und stilisierter, nackenlanger Lockenfrisur. (Abb. 20) Unter monumental-klassizisti-

schen Tendenzen mit heroischem Aspekt strahlt die Büste Unnahbarkeit und Kühle aus. Fernerhin bekannt sind Darstellungen des einzigen Enkelkindes Lutz, geboren 1946 als Sohn von Ruth und deren Ehemann Karl-Heinz Bretschneider. Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass Schliepstein weitestgehend auf die Darstellung von mimischen Affekten verzichtete, wodurch den meisten seiner Bildnisse eine merkliche Distanziertheit innewohnt. In seinem letzten bildhauerischen Werk stellte der Künstler jedoch einen Kinderkopf mit stark Affekt fokussierter Mimik bei weit geöffnetem Mund und geschlossenen Augen dar. *Schreiender Felix* (Originaltitel) entstand um 1960 als Arbeit nach dem Modell eines Kindes aus der Zeitschrift Hörzu. (Abb. 21)

NS-Zeit und späte Schaffensphase

Unter dem nationalsozialistischen Regime fielen dem Bildhauer diverse Aufträge für den öffentlichen Bereich zu. Schliepstein, der nachweislich kein Mitglied der NSDAP, SS oder SA war, agierte jedoch wohl passiver im Umgang mit Ausschreibungen. Gleichwohl war für einen Künstler eine ökonomisch einträgliche Tätigkeit lediglich durch den Eintritt in die Reichskammer der bildenden Künste oder die Reichskulturkammer möglich. Abseits dessen stellen die Aufarbeitung einer deutschen Biografie sowie deren Quellenauswertung vor eben diesem zeitgeschichtlichen Hintergrund heute ein sensibles Unterfangen dar. Am 30. Januar 1939 berichtete der Landesleiter für bildende Künste, Lederer, an die Bezirksausgleichsstelle für öffentliche Aufträge in Berlin: „Der Bildhauer Gerhard Schliepstein hat eine Reihe von Aufträgen für öffentliche Stellen bereits ausgeführt und dabei stets die Anerkennung seiner Auftraggeber gefunden. Er ist als handwerklich gut geschulter und gestalterisch sehr sicherer Bildhauer



Abb. 21 Kinderkopf Schreiender Felix, um 1960. Bronze, Wilhelm Füssel, Berlin. H. 24,5 cm (gesamt). © Kunstauktionshaus Schloss Ahlden GmbH

bekannt, sodass ihm unbedenklich Aufgaben übertragen werden können, die keine allzu hohen eigenschöpferischen Fähigkeiten voraussetzen.“⁴⁰ Für die 1936 errichtete Heeres- und Luftwaffennachrichtenschule in Halle (heute Helmholtz-Zentrum für Umweltforschung) fertigte Schliepstein u.a. das Modell für ein Hochrelief des *Heiligen Georg als Drachentöter* (Ausführung in grau-grün geschlämmtem Zementguss). Das Marinelazarett Stralsund (heute Helios Hansekl. Klinikum, Bauzeit 1936–1938) stattete er mit der Großplastik einer flügel-schlagenden Möwe aus eloxiertem Aluminiumguss sowie einem nach Kriegsende entfernten Hoheitszeichen und einer Führerbüste – wohl ausgeführt 1937 von der Bildgießerei



Abb. 22: Flügelschlagende Möwe für das Marinelazarett Stralsund, 1937/38. Gipsabguss. © Nachlass Gerhard Schliepstein. Foto: ATLANTIC, Pressebilderdienst u. Verlagsgesellschaft mbH

Hermann Noack in Berlin (Auftragsnummer 1937/3968)⁴¹ – aus. (Abb. 22) Überdies lieferte Schliepstein u.a. für den Militärflughafen Berlin-Staaken ein Hoheitszeichen und für die Hohenloher Artillerie-Kaserne Potsdam-Nedlitz eine über einem Bogensegment platzierte Frauenfigur.⁴² Die auf gekreuzten Kanonenrohren Stehende, mit ihrer rechten Hand ein Schwert vor die Brust haltend, zeigte sich in ihrer Physiognomie zeittypisch entindividualisiert und affektlos. Wohl für die Militär-Schwimmanstalt Güstrow gestaltete der Bildhauer die Großplastik eines Schwimmers, die eine idealisierte, heroisch überhöhte Körperlichkeit zeigte. Seine Teilnahme an der Wettbewerbsausschreibung zum Königlichen Platz in München mit Gipsmodellen und Bleistiftskizzen blieb 1939 erfolglos.⁴³

Während des Zweiten Weltkrieges verlegte Schliepstein den Hauptwohnsitz der Familie in das Sommerhaus im Seebad Bansin, Seestraße 47. Krankheitsbedingt schwand indes die bildhauerische Schaffenskraft. Das Atelier am Kaiserplatz 17 in Wilmersdorf fiel der Kriegszerstörung anheim. Wo genau sich die Werkstatt Räume befanden, die sich Schliepstein ab 1926 mit dem Bildhauer Fritz Bernuth (1904–1979) in Berlin geteilt haben soll, bleibt gegenwärtig noch ungeklärt. Im fotodokumentarischen Nachlass des Künstlers befinden sich diverse Aufnahmen von Modellen Bernuths.

Im Juni 1947 kehrte die Familie zurück in die Kaiserallee 156. Fortan widmete sich der Künstler vermehrt der Malerei, schuf nur noch wenige kleinplastische Arbeiten und trat am 17. Juni 1952 in den Berufsverband Bildender Künstler Berlin ein.

1950/51 kam es zu gerichtlichen Forderungen gegenüber Schliepstein, der im Jahr 1942 Bargeld von jüdischen Mitbürgern zur Verwahrung entgegennahm. Die Rückerstattung nach Kriegsende verlief schleppend, wohl auch aufgrund der allgemeinen Kontensperrung.⁴⁴ Für Schutz- und Hilfsbemühungen um Arthur I. Happ, den der Bildhauer im Februar 1943 durch Unterbringung in seinen Atelierräumen vor einer Zwangsdeportation bewahrte, wurde dem Ehepaar Schliepstein im Rahmen der 1960 vom Entschädigungsamt Berlin initiierten Aktion *Unbesungene Helden* eine Ehrenunterstützung in Form einer monatlichen Rente zugesprochen.⁴⁵

Am 3. September 1963 verstarb Gerhard Schliepstein in Folge eines Lungenkrebsleidens im Kreis seiner Familie in seiner Wohnung in Berlin-Wilmersdorf. Die Urnenbeisetzung fand auf dem Friedhof Schöneberg III (Stubenrauchstraße 43–46) statt. Das Grab ist nicht erhalten.

Dauerhafte Anerkennung erhielten vor allem Schliepsteins stilisierte Porzellanarbeiten, die sich heute in den Sammlungen renommierter Kunstgewerbemuseen, wie etwa dem Bröhan-Museum, Landesmuseum für Jugendstil, Art Deco und Funktionalismus, Berlin oder dem Keramikmuseum im Schloss Ludwigsburg (Landesmuseum Württemberg) sowie in zahlreichen Privatsammlungen befinden. Der Bildhauer beschickte nur wenige große Kunstausstellungen, wurde weder von einem Galeristen vertreten noch hatte er eine Lehrtätigkeit inne. Seine Vita zeichnet sich exemplarisch für jene vieler Zeitgenossen, die durch aktives Anbieten ihrer Modelle eine ökonomisch einträgliche, bildhauerische Tätigkeit forcierten und deren Gesamtwerk stilistische, politische und ökonomische Umbruchphasen spiegelte.⁴⁶

Anmerkungen

- 1 Ergebnisse genealogischer Recherchen durch Otto-Wilhelm Bertelsmann, Bielefeld, Nachlass Gerhard Schliepstein.
- 2 Braunschweigische Landeszeitung vom 19. Mai 1903, No. 232, Niedersächsisches Landesarchiv-Staatsarchiv Wolfenbüttel, 2 Z Nr. 259.
- 3 Zeugnis, gez. Städtische Bauverwaltung, L. Winter Stadtbaurat, Braunschweig, den 3. April 1906, Nachlass Gerhard Schliepstein.
- 4 Heinemann, Walter, Erinnerungen eines Braunschweiger Juden nach 30 Jahren in der Fremde, in: Bilzer, Bert und Moderhack, Richard (Hrsg.), *Brunsvicensia Judaica. Gedenkbuch für die jüdischen Mitbürger der Stadt Braunschweig 1933–1945*, Braunschweiger Werkstücke, Band 35, Waisenhaus-Buchdruckerei und Verlag, Braunschweig, 1966, S. 122.
- 5 Braunschweigische Landeszeitung vom 8. November 1910, No. 516, Niedersächsisches Landesarchiv-Staatsarchiv Wolfenbüttel, 3 Z Nr. 27.
- 6 Auf schriftliche Anfrage bestätigte Frank Herweg, Geschäftsführer der Bronzegießerei Frank Herweg in Berlin-Kreuzberg, in deren Besitz sich ca. 240 Formmodelle der Aktiengesellschaft Gladenbeck befinden, die sehr wahrscheinliche Ausführung der Figurenentwürfe des Jüdel'schen Urnendenkmals bei Gladenbeck aus dem Gedächtnis. Firmenarchivalien sind absent.
- 7 Müller-Fincker, Andrea, Der Bildhauer Gerhard Schliepstein (1886–1963) und das Urnendenkmal Max Jüdel's, in: Bei der Wieden, Brage (Hrsg.), *Braunschweigisches Jahrbuch für*

Landesgeschichte, Braunschweigischer Geschichtsverein, Selbstverlag, Band 103, 2022, S. 191–205.

- 8 Zur Materialbewertung und materialästhetischen Debatte in der angewandten Kunst siehe u.a. Bandmann, Günter, Der Wandel der Materialbewertung in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts, in: Koopmann, Helmut/Schmoll, J. Adolf gen. Eisenwerth (Hrsg.), Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert, Frankfurt am Main 1971, S. 129–157; Schoenfeld, Helmut, Reformgrabmale des frühen 20. Jahrhunderts, in: Arbeitsgemeinschaft Friedhof und Denkmal/Museum für Sepulkralkultur, Kassel (Hrsg.), Grabkultur in Deutschland. Geschichte der Grabmäler, Reimer, Berlin 2009, S. 163–175; Wagner, Monika, „Materialgerechtigkeit.“ Debatten um Werkstoffe in der Architektur des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, in: Pursche, Jürgen (Hrsg.), Historische Architekturoberflächen. Kalk – Putz – Farbe, ICOMOS – Hefte des Deutschen Nationalkomitees, Bd. 39, 2003, S. 135–138.
- 9 Alphabetisches Namensverzeichnis der Studierenden WS 1902/1903 – SS 1909, UdK Berlin, Universitätsarchiv, Nr. 6/203; Acta betreffend Klassen-Listen vom Sommer-Semester 1905 bis Winter-Semester 1908/09, UdK Berlin, Universitätsarchiv, Nr. 6/42.
- 10 Acta betreffend Klassen-Listen vom Sommer-Semester 1905 bis Winter-Semester 1908/09, UdK Berlin, Universitätsarchiv, Nr. 6/42.
- 11 Recherchen im Stadtarchiv Braunschweig sowie im Universitätsarchiv der UdK Berlin ergaben keine Hinweise auf den Erhalt eines Stipendiums.
- 12 Empfehlungsschreiben vom 21. November 1907, Nachlass Gerhard Schliepstein.
- 13 Modellbucheintrag September 1911, Modellnummer 9896, Modell & Formen sind Eigentum des Bildhauers Schliepstein, Friedenau, Manufakturarchiv der KPM Königlichen Porzellan-Manufaktur Berlin GmbH.
- 14 Wagner, Hans-Theo, Verehrt – Verfemt – Vernichtet. Schicksale von Bewohnern der Gartenterrassenstadt Wilmersdorf zwischen Kaiserreich und Nationalsozialismus, Kultur und Barbarei, Wolfbach Verlag, Basel/Zürich/Roßdorf 2021, S. 263 ff.
- 15 Kühne, Fritz, Der Bildhauer Gerhard Schliepstein, in: Westermanns Monatshefte, 66. Jg., Band 132, Heft 792, 1922, S. 567 ff.
- 16 Handbuch des Kreises Melsungen, Bernecker Verlag, 1925.
- 17 Die Kunsthistorikerinnen Magdalena Bushart und Henrike Haug sprachen in diesem Zusammenhang von der künstlerischen Praxis der geteilten Arbeit und deren Mehrwert. „Tatsächlich jedoch sind Kunstwerke in ihrer sinnlich wahrnehmbaren Form nur in Ausnahmefällen das Werk eines einzelnen Menschen.“
Bushart, Magdalena/Haug, Henrike, Vom Mehrwert geteilter Arbeit, in: Bushart, Magdalena/Haug, Henrike (Hrsg.), Geteilte Arbeit. Praktiken künstlerischer Kooperationen, Interdependenzen. Die Künste und ihre Techniken, Band 5, Böhlau, Köln 2020, S. 7.
- 18 Müller, Erwin, Die Wiedergeburt des Porzellans, Eine kultur- und kunstpsychologische Einführung in die Porzellanplastik Gerhard Schliepsteins, Delphin-Verlag, München 1930, S. 33.
- 19 Otto Pelka kritisierte in einer Rezension zur Leipziger Herbstmesse 1926, dass die unbemalte Porzellanplastik bloß unfertige Ware sei, die aus ökonomisch-konjunkturellen Gründen erworben werde. Fernerhin stellte Pelka die Firma Rosenthal in die Kritik, die ihre unstaffierten Porzellane über Gebühr anpreise und damit lediglich ökonomische Strategien offenlege, die jedoch nicht mit einer stilistischen Genese oder materialgerechtem Schaffen verwechselt werden dürften. Dementgegen konstatierte C. F. Reinhold, dass der Scherben als Träger Priorität genieße und der Staffierung lediglich eine dienende Funktion obliege.

- Pelka, Otto, Weiße Wochen in der Porzellankunst, in: Sprechsaal. Zeitschrift für die Keramischen, Glas- und verwandten Industrien, Müller & Schmidt, Coburg 1926, 59. Jg., Nr. 42, S. 701-702; Reinhold, C. F., Neue Porzellane der Berliner Staatlichen Manufaktur, in: Die Kachel- und Töpferkunst. Monatshefte für die keramische Kunst, 1924, 3. Jg., Heft 2, S. 13-18.
- 20 Betriebsarchiv der Staatlichen Porzellan-Manufaktur Meissen, III K 18/65+66.
- 21 Vertragsentwurf, Firma Rosenthal Selb, Archiv der Rechtsabteilung.
- 22 Schneider, Max, Wege und Ziele der neuen Porzellankunst, in: Donath, Adolph (Hrsg.), Der Kunstwanderer, August 1925 - August 1926, 1/2. Juniheft 1926, 8. Jg., S. 411.
- 23 Berger, Ursel, Die Berliner Bronze gießereien im 19. und 20. Jahrhundert, in: Weltkunst, 54. Jg., Nr. 22, November 1984, S. S. 3403.
- 24 Ehrenndenkmal für die gefallenen Friedenauer, in: Schöneberg-Friedenauer Lokal-Anzeiger, 10. April 1922, Jg. 29 Nr. 86.
- 25 Bürkner, Alfred, Friedenau. Straßen, Häuser, Menschen, Stapp Verlag, Berlin 1996, S. 124.
- 26 Einweihung des Friedenauer Kriegerdenkmals, in: Vossische Zeitung, Nr. 332 (Abend-Ausgabe), Montag, 16. Juli 1923, Archiv Schul- und Stadtteilmuseum Friedenau.
- 27 Bericht über das innere Leben der Kirchengemeinde Lichterfelde, in der Gemeindeversammlung in der Pauluskirche am Sonntag, den 11. April 1926, ELAB 29/824.
- 28 Kowalski, Edith Margarete, Deutsche Baukeramik in der Architektur der Moderne, Diss. Universität zu Köln, 2016, S. 25.
- 29 Eine Aufnahme des Portals fungiert als Werbebeispiel in der Broschüre Baukeramik für Fenster und Türen der Siegersdorfer Werke aus dem Jahr 1929.
- 30 Zentralblatt der Bauverwaltung. Mit Nachrichten der Reichs- und Staatsbehörden. Herausgegeben im Preußischen Finanzministerium, Berlin, 11. September 1929, Nr. 37, 49. Jg., S. 603.
- 31 Flyer zur Neueröffnung der Kepler-Oberschule am 21.02.2003, Bezirksamt Berlin-Neukölln, Archiv Fachbereich Hochbau.
- 32 Zentralblatt der Bauverwaltung. Mit Nachrichten der Reichs- und Staatsbehörden. Herausgegeben im Preußischen Finanzministerium, Berlin, 11. September 1929, Nr. 37, 49. Jg., S. 603.
- 33 Ebenda, S. 599.
- 34 Staatliche Kaiser-Wilhelm-Oberschule in Berlin-Neukölln, Der Stadtpräsident Reichshauptstadt Berlin, Allgemeine Abteilung, Kriegsschäden, I 4, Akt. Z. III 97, Landesarchiv Berlin, A Rep. 005-07 Nr. 337.
- 35 Müller-Fincker, Andrea, Eine Einführung in das bauplastische Œuvre Gerhard Schliepsteins (1886-1963) – Kunst am Bau zwischen 1920 und 1940, in: Stralsunder Hefte für Geschichte, Kultur und Alltag, hrsg. von Stadtarchiv Stralsund, Kreisvolkshochschule Vorpommern-Rügen und Druck- und Verlagshaus Kruse, Septemerausgabe 2021, S. 58-67.
- 36 Zitiert nach: Fellerer, Karl Gustav, Max Bruch (1838-1920), in: Rheinische Lebensbilder, Bd. 5, Jg. 1973, 186.
- 37 „Es gibt auch eine Max-Bruch-Büste von Schliepstein, übrigens die einzige Bruch-Büste überhaupt – ein Werk, das von Freunden und Verwandten des 1919 verstorbenen Komponisten eine sehr verschiedene Beurteilung erfahren hat: das Schicksal aller auf Impression eingestellten Bildnisse.“
- Kühne, Fritz, Der Bildhauer Gerhard Schliepstein, in: Westermanns Monatshefte, 66. Jg., Band 132, Heft 792, 1922, S. 571.

- 38 Henseleit, Felix, Eduard von Winterstein. Zu seinem 70. Geburtstage, in: Film-Kurier, 1. August 1941, Nr. 178, S. 3.
- 39 Dietrich, Sophia/Großkinsky, Manfred/Museum Giersch, Frankfurt a.M. (Hrsg.), Die Bildhauer August Gaul und Fritz Klimsch, Michael Imhof Verlag, Petersberg 2010, S. 241.
- 40 Personenakte Gerhard Schliepstein, Reichskammer der bildenden Künste, Landesleitung Berlin, Landesarchiv Berlin, A Rep. 243-04 Nr. 8135.
- 41 Interne digitale Auftragsliste, Bildgießerei Hermann Noack Berlin, übermittelt durch Isabella Mannozi, Dezember 2018.
- 42 Die Bauplastik wurde spätestens während der Nutzungszeit durch die sowjetischen/russischen Truppen von 1945-1994 entfernt; vermutlich bereits während der NS-Zeit. 2003 wurde der gesamte Kasernenkomplex abgetragen. Schriftliche Auskunft Hannes Wittenberg, Stellvertretender Museumsdirektor Potsdam, E-Mail vom 16.09.2019.
- 43 Personenakte Gerhard Schliepstein, Reichskammer der bildenden Künste, Landesleitung Berlin, Landesarchiv Berlin A Rep 243-04 Nr. 8135.
- 44 Verfahren Gertrude-Betty Philippsborn, geb. Behrens, 9 Rue Vauvin, Paris 6 u.a. gegen Gerhard Schliepstein, Berlin-Wilmersdorf, Kaiserallee 156, III, Wiedergutmachungsämter Berlin, Landesarchiv Berlin, B Rep. 025-04 Nr. 16/50; Verfahren Artur, auch Albert, Happ, 6 Kent House, George Street, Randwick, NSW/Australien, gegen Gerhard Schliepstein, Wiedergutmachungsämter Berlin, Landesarchiv Berlin, B Rep. 025-01 Nr. 19/51.
- 45 Ehrung von Gerhard und Käte Schliepstein, Entschädigungsamt Berlin, Landesarchiv Berlin, B Rep. 078 Nr. 357.
- 46 Hinweise zu bis dato unbekanntem Figurenplastiken oder unidentifizierten Porträtbüsten nimmt die Autorin jederzeit gerne für das im Rahmen ihrer Dissertation an der Ludwig-Maximilians-Universität München, unter Betreuung von Prof. Dr. Aleksandra Lipińska, entstehende Werkverzeichnis entgegen. Überdies umfasst das laufende Forschungsvorhaben eine materialzentrierte und netzwerkbezogene Analyse des plastischen Gesamtwerks Gerhard Schliepsteins.