

Gerhard Schliepstein

Von Andrea Müller-Fincker

„Gerhard Schliepstein ist der geborene Porzellankünstler, der in und für Porzellan zu arbeiten imstande ist [...].“¹ Dass der Name Gerhard Schliepstein dem Fachpublikum und geneigten Sammler auch 90 Jahre nach Erscheinen der einzigen Monographie noch immer primär mit seinem Schaffen für eben diesen Werkstoff verbunden ist, erwächst zum einen fraglos aus der Vielzahl an Modellen, die durch Porzellanmanufakturen und -fabriken ausgeführt wurden, zum anderen jedoch ebenso aus einer Dominanz manufakturbezogener Fachpublikationen gegenüber einem Desiderat an umfassenden Werkverzeichnissen zu Entwerfern der angewandten Kunst. Dieser Artikel möchte einen ersten Blick auf das Œuvre Schliepsteins aus der Perspektive des freischaffenden Bildhauers wagen, dessen künstlerische Genese sich zwischen Formgedanke und Marktgebundenheit vollzieht.



„Allegorie der Industrie“ als figürliches Schreibzeug

© Kunst-Auktionshaus Wendl, Rudolstadt

Der als Heinrich Franz Gustav Adolf Gerhard am 21. Oktober 1886 in Braunschweig geborene Schliepstein besucht die hiesige Bürgerschule und verlässt anschließend die Städtische Oberrealschule am 28. August 1902 mit mäßigen Noten, doch außerordentlicher zeichnerischer Begabung. Seine 3,5-jährige praktische Lehre zum Bildhauer absolviert er im Atelier des Hofbildhauers Wilhelm Bayern (1849-1903) in Braunschweig, Bertramstraße 50, dessen Gehilfen Friedrichs und Riecke als Nachfolger die Geschicke der Werkstatt nach dem suizidalen Ableben des Meisters im Mai 1903 lenken. Dort wird nahezu ausschließlich in Stein gearbeitet, kaum in Holz. Zu den sakralen und profanen Bauwerken, an deren bildhauerischer Ausgestaltung Schliepstein als Lehrling Anteil trägt, zählen unter anderem die beiden Sandsteinfiguren in den Seitennischen der Baugewerkschule Holzminden, die im September 1903 aufgestellt werden, und die St. Pauli Kirche in Braunschweig. Der braunschweigische Stadtbaurat Ludwig Winter attestiert Schliepstein in einem Schreiben vom 3. April 1906 in Zusammenhang mit der Ausführung von Bildhauerarbeiten für eben

diese Kirche „[...] großes Streben und künstlerische Begabung [...]“.⁴² Auch das am 24. Mai 1906 ausgestellte Abschlusszeugnis verweist auf „[...] großen Fleiß und hervorragendes Talent [...]“⁴³ für Arbeiten in Ton und Stein, verbunden mit dem Wunsche, dass der Lehrling „[...] betreffend seiner weiteren Ausbildung bei bedeutenden Meistern Schule findet.“⁴⁴ Seine unmittelbar anschließende akademische Ausbildung erhält Schliepstein in drei Studiensemestern bis April 1908 an der königlichen akademischen Hochschule

für die bildenden Künste zu Berlin-Charlottenburg, bei Hans Virchow, Georg Galland, Ernst Hancke, Wilhelm Herwarth, Maximilian Schaefer und Conrad Boese, die etwa ebenfalls von dem später für Rosenthal tätigen Bildhauer Albert Caasman besucht wird. Auch hier zeichnet er sich durch Fleiß, Begabung und gute Fortschritte aus. Im Jahre 1907 unterstützt Anton von Werner als Hochschuldirektor das Ersuchen Schliepsteins um ein Stiftungsstipendium seiner Vaterstadt Braunschweig.⁵ Dieser verbunden bleibt



*Von links oben nach rechts unten:
Gerhard Schliepstein als Lehrling im Atelier Wilhelm Bayern Nachfolger Friedrichs und Riecke, um 1903, nicht ausgeführte Modellvariante eines Handwerkers für die Baugewerkschule Holzminden*
© Familienarchiv|Nachlass Schliepstein

Gerhard Schliepstein in seinem Atelier, 1909/10, hinten links die Bronzeplakette mit dem Konterfei Max Jüdels
© Familienarchiv|Nachlass Schliepstein

Monumentalurne Max Jüdels
© Stadt Braunschweig, Fachbereich Stadtgrün und Sport

Gerhard Schliepstein in seinem Atelier, links das Modell der Urne Jüdels, um 1909
© Familienarchiv|Nachlass Schliepstein



1 Müller, Erwin, Die Wiedergeburt des Porzellans. Eine kultur- und kunstpsychologische Einführung in die Porzellanplastik Gerhard Schliepsteins, Delphin-Verlag, München, 1930, S. 33

2 Familienarchiv Schliepstein

3 Familienarchiv Schliepstein, Hofbildhauer Wilh. Bayern Nachf. Inhaber: FRIEDRICH & RIECKE, Zeugnis 24. Mai 1906

4 Ebenda

5 Familienarchiv Schliepstein



der Bildhauer überdies durch die Präsentation von Büsten und Plaketten in den Schaufenstern der Dörbandtschen Kunsthandlung und des Hoflieferanten Julius Nehrkorn.⁶ Weiterhin betraut ihn sein Freund und Gönner, der Industrielle Dr. Ing. h.c. Max Jüdel (1845-1910), dessen Konterfei eine um 1909 geschaffene Bronzeplakette zeigt, mit der Gestaltung einer monumentalen Urne. Der mittlerweile kammerpflichtig freischaffend tätige Bildhauer in Berlin-Lichterfelde, später Friedenau und Wilmersdorf, stellt diese in enger Zusammenarbeit mit seinem Auftraggeber – jedoch bei völliger Freiheit in der künstlerischen Ausgestaltung – im Todesjahr Jüdels aus Bronze auf grünem Serpentin fertig. Das Objekt, heute befindlich in der Feierhalle 1 des Braunschweiger Krematoriums, bildet sicherlich eines der Hauptwerke im frühen Œuvre Schliepsteins. Für die Beschreibung der mehrfach in Tagespresse und Fachartikeln erwähnten und gewürdigten Arbeit sei hier jene in der Braunschweiger Landeszeitung vom 9. November 1910 zitiert: „An der Vorderseite des Unterbaues befindet sich auf hohem Piedestal die Büste Jüdels, die von einem Genius umkränzt wird. Neben der Büste steht als Symbol der Kunst, die der Verstorbene mit seinen rei-

chen Mitteln stets zu fördern bestrebt war, der mit dem Himation bekleidete Bildhauer [Anm. d. V. ein Selbstporträt Schliepsteins], in der Rechten einen Meißel haltend. [...] Auf der gegenüberliegenden Seite steht eine trauernde weibliche Gestalt, eine Witwe, mit dem jüngsten Sprößling auf dem Arme, während zwei ältere Kinder neben ihr stehen und sich an sie anschmiegen. [...] Auf den Stufen der einen Seitenfläche des Unterbaues befindet sich eine die Industrie verkörpernde Gruppe. Es ist eine sitzende männliche Figur, die über einer im Schoße haltenden Zeichnung nachsinnt, während daneben ein Arbeiter steht, in der Hand einen Hammer haltend. [...] Die gegenüberliegende Seite des Unterbaues zeigt eine stehende, traurig und verhärtet aussehende weibliche Gestalt, den Kopf mit einem Tuche verhüllt: die Armut, und vor ihr sitzt, den Kopf gebeugt, ein alter, betrübt dreinschauender Arbeiter.“⁷ Für die allegorische Figurengruppe der Industrie sind spätere Bronzeabgüsse bekannt, die teilweise in einen neuen Wirkzusammenhang, etwa als figurale Ausgestaltung eines Schreibzeugs, gesetzt werden. Ferner schafft Schliepstein wohl eine Modellvariante dieser Figurengruppe. Stilistisch lässt sich eine naturalistisch-realistische Formauffassung konstatieren. Der erste Berührungspunkt mit dem Werkstoff Porzellan erfolgt indes im Jahr 1911, in welchem die Jugendstil-Figurengruppe „Zwei lesende Frauen“ in den Modell-

„Arbeiter mit Bauplan“

© Manuela Lenz-Weidel, An- und Verkauf von Antiquitäten, Köln

„Allegorie der Industrie“ (Originaltitel), Variante, Gipsmodell

© Familienarchiv|Nachlass Schliepstein

Grabmal der Familien Kornagel und Voigtländer, Leipzig, Südfriedhof, 1918

© Stadt Leipzig, Amt für Stadtgrün und Gewässer, Abteilung Friedhöfe Archiv

⁶ Vgl. Niedersächsisches Landesarchiv-Staatsarchiv Wolfenbüttel, 3 Z Nr. 27

⁷ Niedersächsisches Landesarchiv-Staatsarchiv Wolfenbüttel, 3 Z Nr. 27: Braunschweiger Landeszeitung 09.11.1910, Nr. 525, 2. Blatt, morgens

büchern der KPM Berlin listet. Modell und Formen verbleiben als Eigentum beim Künstler, was keine Produktion in hoher Auflage vermuten lässt. Wie es zu diesem Erstkontakt mit der Manufaktur kommt, bleibt bis dato unklar, zu vermuten ist jedoch, dass Schliepstein sein Figurenmodell aktiv zum Ankauf empfiehlt.

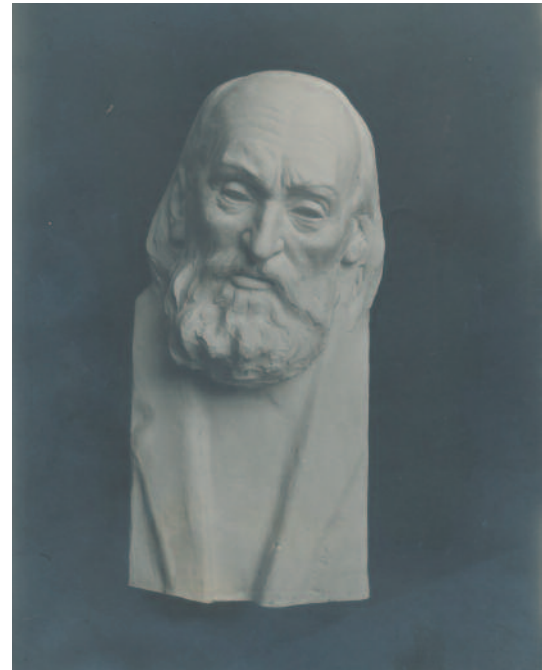
Eine erste Zäsur in der Künstlervita stellt der Einzug zum Militärdienst im Ersten Weltkrieg dar, der Schliepstein über Straßburg nach Verdun führt. Auch die noch im Jahre 1918 fertiggestellte und in Muschelkalkstein ausgeführte Plastik für das Grabmal der Familien Kornagel und Voigtländer auf dem Leipziger Südfriedhof, in Zusammenarbeit mit dem Architekten Karl Barth, zeigt sich noch einer naturalistisch-sinnlichen Körperlichkeit verhaftet und weist deutliche stilistische Parallelen zu jener von ruhender Harmonie geprägten „La Méditerranée“ (1902-05) Aristide Maillols auf. Zum zentralen Medium des Entwurfes wird das Material Gips, wobei Müller in seiner Monografie – die partiell eher wie eine Hommage an den Bildhauer und den Werkstoff Porzellan anmutet – eine „[...] meisterhafte Gipstechnik [...]“⁸ festhält. Diverse Bildnisbüsten bekannter Persönlichkeiten aus dem kulturellen Wirkbereich entstehen, denen in impressionistischer Manier das Wesensbetonende der Porträtierten vorsteht. Jene des Komponisten Max Bruch wird von Vertrauten des Dargestellten seinerzeit mit unterschiedlichen Jurierungen bedacht.⁹ Ebenfalls in Gips modelliert zeigen sich die beiden Varianten für die Großplastik „Wein, Weib und Gesang“, um 1920, von denen die zwei Meter hohe Zweite sowohl in Bronze als auch in Marmor (vorgestellt auf der Großen Berliner Kunstausstellung 1921) zur Ausführung gelangt. Der Werkstoff Stein ist im Œuvre

Schliepsteins unter anderem mit den Hessischen Kunstwerkstätten in Altmorschen bei Kassel – dem elterlichen Wohnort zwischen ca. 1905 und 1917 – verbunden, deren Tätigkeit in den Zeitraum 1919 bis 1932 zu datieren ist. In industriell-maschineller Fertigung werden Skulpturen in hessischem oder italienischem Castellina-Marmor sowie Konnefelder Alabaster gefertigt.¹⁰ Der Entwurf zur Mehrfigurengruppe „Die Verliebten“ erhält indes gleichfalls Übersetzung in verschiedene Materialien. Jene Ausführung in Birnbaumholz findet Öffentlichkeit im Rahmen der Großen Berliner Kunstausstellung im Jahre 1922, während die keramische Umsetzung ein Interieurfoto des Wohnsitzes in der Kaiserallee 156 zeigt. Wie Fritz Kühne in einem Aufsatz aus dem Jahre 1922 ausführt, werden die Musiker im „[...] Augenblick des Einstimmens ihrer Instrumente [...]“¹¹ dargestellt, wobei „[...] aus der ganzen Linienführung ein scharf betonter Rhythmus [...]“¹² klingt. Die Innenschau eines Augenblicks, die durch Intimität und Distanz eine enge Korrespondenz der Figuren zulässt und gleichzeitig eine bereits formalisierende Stilistik offenbart. Eine gänzlich veränderte Auffassung von Form und Körperlichkeit, die durch starke Stilisierung, scharfe Konturierung und flächige Gestaltung sowie manieristische Überlängung und eine Physiognomie mit mandelförmigen Augen geprägt ist, kann – mit wenigen Ausnahmen – für das Œuvre zwischen

Büste Max Bruch, 1920, Gips
© Familienarchiv|Nachlass Schliepstein

„Wein, Weib und Gesang“ (Originaltitel) Variante 1, Gipsmodell, um 1920
© Familienarchiv|Nachlass Schliepstein

„Die Verliebten“, Birnbaumholz
© Kunstauktionshaus Schloss Ahlden GmbH



8 Müller, 1930, S. 31

9 Vgl. Westermanns Monatshefte, Braunschweig, 66. Jg., 132. Band, 1922, S. 571

10 Vgl. Ausführungen Otto Wohlgenuth, Arbeitskreis Ortsgeschichte Morschen im Förderverein Kloster Haydau e.V.

11 Westermanns Monatshefte, Braunschweig, 66. Jg., 132. Band, 1922, S. 571

12 Ebenda



1924 und 1930 konstatiert werden. Diese wird vorwiegend in den Werkstoffen Porzellan und Bronze umgesetzt und fungiert darüber hinaus in ihrer Übersetzung für Bauplastiken in Berlin und Schlesien. Der kommissarische Leiter der KPM Berlin, Dr. Max Schneider, ist seinerzeit bestrebt „verheißungsvolle jüngere Bildhauer“¹³ heranzuziehen. Während seiner kurzen Amtsperiode listen zwischen April und Juli 1924 sieben Modellbucheintragungen nach Entwürfen Schliepsteins. Am 13. Oktober desselben Jahres bemüht sich der Bildhauer aktiv um Aufnahme seiner Modelle in das Portfolio der Staatlichen Porzellan-Manufaktur Meissen, wenige Tage später nimmt die Direktion in ihrer Erwiderung, mit Verweis auf die Ausführung seiner Entwürfe in Berlin, jedoch Abstand von einem Ankauf.¹⁴ Im beginnenden 20. Jahrhundert entsteht eine neue Form der Zusammenarbeit zwischen Porzellanmanufakturen/-fabriken und freischaffenden Bildhauern. Die herangezogenen Künstler erhalten Tantiemen für die jeweiligen Weißausführungen ihrer Modelle. Erstmals dürfen die Entwürfe signiert werden, was die skulptural-bildhaueri-

sche Dimension der Kleinplastiken unterstützt. Im manufakturierten Prozess kommt es zur Übertragung des Gipsmodells in Mutterformen aus Gips, die noch Gelegenheit zur Nachbearbeitung bieten, bevor schließlich die Arbeitsformen hergestellt werden. Eine etwaige Staffierung obliegt dabei der ausführenden Instanz. Art und Form der aufgelegten Objekte stehen dabei unter dem Einfluss von Produzent, Handel, Abnehmer und Rezipient. Bereits Gottfried Semper's Stilverständnis Mitte des 19. Jahrhunderts berücksichtigt den Zusammenhang zwischen Kunstwerk und auf dieses wirkenden Einflüssen – wie Material und politische Gegebenheiten sowie persönliche Umstände von Künstlern und Auftraggebern.¹⁵ Spezifiziert für das materialgerechte Arbeiten mit dem Werkstoff Porzellan proklamiert Max Adolf Pfeiffer – der ab 1909 den Schwarzburger Werkstätten für Porzellankunst in Unterweißbach vorsteht und später auch als Direktor der Porzellanmanufaktur Meissen – im Jahre 1912 Grundlegendes: „Geschlossene Komposition also ist die erste Forderung, die der Werkstoff stellt. [...] Größe der Auffassung und Form sowie das Vermeiden alles Ungewollten, damit die Fläche stets klar zu wirken vermag.“¹⁶ Die Malerei erscheint hier als dienende Kunst, der Scherben als Protagonist. Dabei bietet der Stellenwert der Bemalung

Interieur-Detail Kaiserallée 156, Berlin-Wilmersdorf

© Familienarchiv/Nachlass Schliepstein

„Prinz“ und „Prinzessin“ Noack, Berlin, Bronze patiniert

© Dorotheum, Wien, Auktionskatalog 26.11.2009

„Zusammenbruch“, Bronze, schwarz patiniert

© Auktionshaus Kaupp GmbH, Sulzburg
Fotografie Oliver Edelbruch

13 Die Kachel- und Töpferkunst, Monatshefte für keramische Kunst, Albert Lüdke Verlag, Berlin, Heft 2, 15. Februar 1924, Jahrgang 3, S. 14

14 Betriebsarchiv der Staatlichen Porzellan-Manufaktur Meissen, III K 18/65+66

15 Vgl. Hensel, Thomas/Schröter, Jens, Die Akteur-Netzwerk-Theorie als Herausforderung der Kunstwissenschaft, in: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, hrsg. von Josef Früchtl und Maria Moog-Grünwald, Heft 57/1, Jg. 2012, S. 13 f

16 Pfeiffer, Max Adolf zitiert nach: Woeckel, Gerhard P., Die Tierplastik der Nymphenburger Porzellan-Manufaktur, Bestandskatalog 1905-1920, Deutscher Kunstverlag, München Berlin 1978, S. 322

durchaus eine Kontroverse im fachlichen Diskurs der Zeit. Während u.a. Reinhold in einem Aufsatz aus dem Jahre 1924 festhält, dass der Scherben als Träger Priorität genieße und der Staffierung lediglich eine dienende Funktion obliege, konstatiert Pelka in einer Rezension zur Leipziger Herbstmesse 1926, dass die unbemalte Porzellanplastik bloß unfertige Ware sei, die aus ökonomisch-konjunkturellen Gründen angepriesen werde. Ferner stellt 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. Max Schneider, der nach seiner Tätigkeit in Berlin und einem erfolglosen Privatisierungsversuch der KPM zu eben dieser Porzellanfabrik nach Selb als Leiter der Kunstabteilung zurückkehrt, fordert die „be-seelte Materialform“. Schliepstein wird zwischen 1923 und 1938 über 70 Modelle für die beiden Kunstabteilungen Rosenthals liefern. Ein dabei mit vehementem Nachdruck von dem Bildhauer eingeforderter Exklusivvertrag wird 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 wird dabei jedoch nicht entsprochen.¹⁷ „[...] wie weit Porzellan einer starken Stilisierung der Form in neuzeitlichem

Sinne zugänglich ist [...]“¹⁸, zeigen die Pendants „Prinz“ und „Prinzessin“, deren Entwürfe in das Jahr 1925 zu datieren sind. „[...] wie einst die emporstrebenden, vertikalen gotischen Figuren in das Pflanzenhafte, Ranke, Biegsame, Hochgetriebene, Emporstrebende hinaufgezogen [...]“¹⁹, so beschreibt Müller eben jenes treffend, nach dem die Plastik der angewandten Kunst der Zwischenkriegsperiode strebt: „[...] Die Rückkehr zu den aller äußeren Lebendigkeit entkleideten Formen [...]“.²⁰ Umsetzung finden die Modelle in Porzellan

(Rosenthal, Selb) und Bronze (Noack, Berlin). Auch die Entwürfe von Bildhauern wie Thomas Andreas (Theo) Vos, Lothar Otto, Well Habicht oder Wilhelm Andreas für Hutschenreuther, Heubach, Roesler u.a., zeigen eine stark stilisierte, geschlossene Formgebung, die für den Porzellan-scherben und dessen glänzende Glasur arbeitet – materialgerecht per genannter Definition – und zugleich „[...] rücken diese figuralen Linienkompositionen weit ab in das Gebiet völlig abstrakter, fast gedanklicher Gebilde.“²¹ Ebendort, wo eine ekla-



Gerhard und Käthe Schliepstein, Interieur Handjerystr. 21 I, Berlin-Friedenau
© Familienarchiv|Nachlass Schliepstein

Giesensdorfer Gemeindehaus in Berlin-Lichterfelde, Portal, 2019
© Andrea Müller-Fincker, Ditzingen

¹⁷ Vgl. Firma Rosenthal Selb, Archiv der Rechtsabteilung, Vertragsentwurf

¹⁸ Donath, Adolph (Hrsg.), *Der Kunstwanderer*, August 1925 bis August 1926, 1/2. Juniheft 1926, 8. Jg., S. 411

¹⁹ Müller, 1930, S. 38 f

²⁰ Ebenda

²¹ Schertel, Wilhelm (1926) zitiert nach: Mey, Ellen, *Im Zeichen des Löwen*, Deutsches Porzellanmuseum, Hohenberg an der Eger, 2009, S. 238



tante Ähnlichkeit der Formentwürfe für einen marktgebundenen Werkstoff offenbar wird, fordert Pelka 1933 ein „Kollektiv der Porzellanplastiker“²². Obwohl der Produktionsprozess von Porzellan- und Bronzeplastiken ein durchaus vergleichbarer ist, erfolgreiche Figurenmodelle dabei so lange hergestellt werden, bis sie keinen Absatz mehr finden, haben aus materialikonologischer Sicht Monika Wagners „[...] Skulpturen aus weiß glasiertem Porzellan um 1900 besonders in der Kleinkunst ihren Ort; gegenüber Bildwerken aus Stein und Bronze stand Porzellan jedoch auf einer niedrigeren Rangstufe. Die Beziehung zum Gebrauchsgut hat es nie ganz abgelegt.“²³

Zu einem Charakteristikum Schliepstein'scher Entwürfe eben jener Periode wird die nach oben gewölbte Plinthe, die als Bühne für die manieristisch überlängten Figuren fungiert und dem zum Ornament geronnenen Formgeschehen schlichte Präsenz verleiht. Dass Schliepsteins Formgedanke nicht auf den keramischen Werkstoff beschränkt ist, verdeutlicht eine Stellungnahme des Kunsthistorikers und ehemaligen Kustos des Schlossmuseums in Ber-

lin Ludwig Schnorr von Carolsfeld, die im Rahmen eines Plagiatsdisputs zwischen Meißen, bezüglich der von Prof. Richard Langer ersonnenen „Madonna“ (1925) und Rosenthal, wo Schliepsteins „Verklärung“ (1928) aufgelegt wird, im Jahre 1929/30 erbeten wird: „[...] der Aufbau und vor allem die formale Durchbildung sind gänzlich verschieden. Die Schliepsteinsche Figur ist im Gegensatz zu der Langerschen Madonna ganz unkeramisch empfunden [...]“²⁴ Der Bildhauer selbst verweist sowohl auf die verinnerlichte Stimmung, die einem jeden seiner Entwürfe der zweiten Hälfte der 1920er-Jahre inhärent sei, als auch auf die „[...] Entwicklung aus einer Plinthe, welche Sie, in der Form eines Kugelabschnittes, bisher nur bei mir finden [...]“²⁵ Diese präsentiert die Figuren, gibt ihnen im Fertigungsprozess den nötigen Halt und scheint sie ohne jeglichen Zierrat in eine transzendentalere Ebene zu heben – jene der reinen Form. Auch die Titelgebung der Plastiken unterstützt deren beschriebene Charakterisierung. Ein Beispiel hierfür stellt der Entwurf „Zusammenbruch“, um 1928, dar, der in einer schwarz patinierten Bronzefassung bekannt ist. Neben der Bildgießerei Hermann Noack führen in Berlin etwa Bräunlich & Langlotz, Robert Sachs, H. Gladenbeck & Sohn, Seiler und W. Füssel sowie Pirner & Franz in Dresden Bronzen nach Modellen Schliepsteins aus. Ein Blick in den Salon des Wohnsitzes des Bildhauers in der Handjerystr. 21 I in Berlin-Friedenau, den er mit seiner im Juni 1921 angetrau-

Staatliches Kaiser-Wilhelm-Gymnasium, Berlin-Neukölln, 1929

© Familienarchiv|Nachlass Schliepstein

heute: Kepler-Schule, Berlin-Neukölln, 2020

© Magnus Pettersson, Berlin

Flügelschlagende Möwe, Gipsmodell, 1938, Entwurf für das Marinelazarett Stralsund

© Familienarchiv|Nachlass Schliepstein

22 Pelka, Otto, Das Kollektiv der Porzellanplastiker, in: Die Weltkunst, Jahrg. VII, Nr. 4 vom 22. Januar 1933, S. 2

23 Wagner, Monika, Das Material der Kunst Eine andere Geschichte der Moderne, C. H. Beck, München, 2013, S. 70

24 Betriebsarchiv der Staatlichen Porzellan-Manufaktur Meissen, I Bb 88 (313)

25 Betriebsarchiv der Staatlichen Porzellan-Manufaktur Meissen, I Bb 88 (300)

ten Ehefrau Käthe (geb. Kokornaczyk) und Tochter Ruth bewohnt, offenbart die Vielfalt der Materialien des bildhauerischen Schaffens. Zu sehen sind, neben einer Deckenkrone aus Bronze und einem Bücherschrank aus Eichenholz mit Art-déco-Elementen, diverse Skulpturen aus Gips, Porzellan, Bronze und Holz. Neben dem 1925 für das Giesensdorfer Gemeindehaus entstandenen Eingangsportal aus Steinzeug, gebrannt von Teichert in Meißen, welches der Synodalbericht der Kirchengemeinde Berlin-Lichterfelde „[...] in seiner einfachen und zugleich künstlerischen Gestaltung nach Bauform und Raumeinteilung eine Zierde des südlichen Lichterfelde“²⁶ nennt, entsteht die Portalgestaltung für das Staatliche Kaiser-Wilhelm-Gymnasium in Berlin-Neukölln (heute Kepler-Oberschule, Zwillingestr. 21, Berlin-Neukölln) aus rotbrauner Terrakotta. Die Bühne für die beiden flankierenden, schlank emporragenden Figuren stellt ein schlichter Dreieckssockel dar. Die stiltypische ornamentale Gewandung in harter Stilisierung potenziert die Abstraktion der Körperlichkeit. Das Anfang 1929 fertiggestellte Haus entsteht unter der Leitung des Architekten Conrad Beckmann, der in seiner Ausgestaltung den Idealen „Licht, Luft und Sonne“²⁷ folgt. Die Skulpturen und Ornamente sollen dabei eine „edle Schönheit“ zeigen. Die stark konturierte Linienführung der Figuren, von denen eine später Veränderungen erfahren hat, ist vergleichbar mit jener des Kleist-Lyzeum in Berlin-Moabit, errichtet 1927-29, schmückenden Bauplastik der „Penthesilea“ nach Entwurf Josef Thoraks – wenn gleich diese von einer augenscheinlich raumgreifenden Körperlichkeit geprägt ist – der auch für den Schmuckhof des Gymnasiums eine Figurengruppe liefert. Aus dem kleinstplastischen Bereich entlehnt, und

ähnlich des Portals in Berlin-Lichterfelde, gestalten reliefierte Ornamente im sog. Kaktus- oder Zickzackstil²⁸ die Säulen des Eingangs. Ferner entstehen um 1928/31 Entwürfe für Bauplastiken in Keramik und Kalkstein für öffentliche Gebäude im schlesischen Raum, als die Einheit von Kunst und Kunstgewerbe in Breslau an Prominenz gewinnt. Die Bauführung untersteht dabei renommierten Berliner Architekten, wie etwa Hans Spitzner oder Oskar Kaufmann.

Unter dem nationalsozialistischen Regime erhält Schliepstein weniger Aufträge für den öffentlichen Bereich, wobei der Antifaschist wohl auch passiver im Umgang mit Ausschreibungen agiert. Zu nennen wären Arbeiten für die Hohenloher Artilleriekaserne Potsdam Nedlitz, den Militärflughafen Staaken, die Göring-Kasernen Tegel, die Heeres- und Luftwaffennachrichtenschule in Halle (1936) und das Marinelazarett Stralsund (1938). Laut eines Vermerkes der Reichskammer der bildenden Künste sei er „[...] als handwerklich gut geschulter und gestalterisch sehr sicherer Bildhauer bekannt, sodass ihm unbedenklich Aufgaben übertragen werden können, die keine allzu hohen eigenschöpferischen Fähigkeiten voraussetzen.“²⁹ Es entstehen Großplastiken, wie etwa der „Schwimmer“ für die Schwimmhalle Güstrow, die die idealisierte, heroisch überhöhte Körperlichkeit der Jahre 1935 bis 1940 kennzeichnet. Während des Kriegsgeschehens, zwischen 1940 und 1945, verlegt Schliepstein den Familienwohnsitz in das Sommerhaus im Seebad Bansin, Seestr. 47. Krankheitsbedingt schwindet die bildhauerische Schaffenskraft. Die Mehrzahl jener Modelle, die sich in den ab dem Jahre 1926 am Kaiserplatz 17 in Berlin-Wilmersdorf zusammen mit Fritz Bernuth genutzten Atelierräumen befinden, fallen der



„Der Mann mit der Ratte“ (wie Schliepstein von Wegbegleitern genannt wurde)
© Familienarchiv/Nachlass Schliepstein

Zerstörung durch den Zweiten Weltkrieg zum Opfer. Da der Nachlass Schliepsteins mannigfaltiges Fotomaterial bezüglich Modellen Bernuths aufweist, könnte sich ein Forschungszusammenschluss zum Schaffen beider Berliner Bildhauer als fruchtbar erweisen. Die Faszination für die Tierwelt war beiden gemein. In seiner letzten Schaffensperiode widmet sich der Künstler, auch aufgrund körperlicher Dispositionen, vermehrt der Malerei – im Juni 1952 Eintritt in den Berufsverband Bildender Künstler Berlin und im August Beschickung der Juryfreien Kunstausstellung Berlin mit drei Ölgemälden – sowie kleinstplastischen Arbeiten, wie etwa der Formgestaltung von Marzipanfiguren für die Marzipan- und Schokoladenwarenfabrik Koren in Berlin-Moabit. Gerhard Schliepstein verstirbt am 3. September 1963 in Folge eines Lungenkrebsleidens in seiner Wohnung in Berlin-Wilmersdorf.

Andrea Müller-Fincker M.A., Ditzingen, Kunsthistorikerin und freiberufliche Fachexpertin für europäisches Porzellan, Dissertation an der LMU München unter dem Arbeitstitel „Eine materialästhetische Analyse des Œuvres Gerhard Schliepsteins (1886-1963) mit Werkverzeichnis“

26 Evangelisches Landeskirchliches Archiv Berlin (ELAB) 29/824

27 Vgl. Archiv Bezirksamt Berlin-Neukölln, Fachbereich Hochbau, Flyer zur Neueröffnung der Kepler-Oberschule am 21.02.2003

28 Vgl. Gronert, Tim D., Porzellan der KPM Berlin 1918-1988, Deutscher Kunstverlag, Berlin München 2020, Band I 1918-1943, S. 98

29 Landesarchiv Berlin, A Rep. 243-04 Nr. 8135