

Inhalt

Raphael Gross: Vorwort. Die „Gottbegnadeten“ und unsere visuelle Welt	10
Grußwort der Kulturstiftung des Bundes	12
Wolfgang Brauneis: Die Liste der „Gottbegnadeten“	
Künstler des Nationalsozialismus in der Bundesrepublik	14
Irith Dublon-Knebel: Eine Doppelexistenz	
Nationalsozialistische Maler und Bildhauer nach 1945	24
1 Die „Gottbegnadeten“ im NS-Kunstbetrieb	34
Willy Meller	46
Fritz Behn	48
Josef Wackerle	50
Adolf Wamper	52
2 Auftragskunst und Netzwerke	54
Hans Breker	66
Rudolf Hermann Eisenmenger	68
Hermann Kaspar	70
Joseph Enseling	72
3 Ausstellungen und Reaktionen	74
Arno Breker	86
Werner Peiner	88
Paul Mathias Padua	90
Richard Scheibe	92
4 Die Karte der „Gottbegnadeten“	94
Vom <i>Gorilla Bobby</i> bis zum <i>Großen Stürzenden</i>	97
Standorte in Berlin, Brandenburg, Niedersachsen, Thüringen, Sachsen, Schleswig-Holstein und Mecklenburg-Vorpommern	
Vom <i>Eisenhüttenmann</i> bis zum <i>Flammenengel</i>	117
Standorte in Nordrhein-Westfalen und Hessen	
Vom <i>Ring der Statuen</i> bis zur <i>Frau Musica</i>	145
Standorte in Hessen, Rheinland-Pfalz, Baden-Württemberg und Bayern	
Vom <i>Paracelsus</i> bis zur <i>Fruchtträgerin</i>	165
Standorte in Bayern und Österreich	
Anhang	
Literaturverzeichnis	188
Objektverzeichnis	191
Archivschlüssel und Bildnachweis	209
Leihgeberverzeichnis und Dank	210
Autorinnen und Autoren	211
Personenverzeichnis	212
Impressum	214



Die Liste der „Gottbegnadeten“

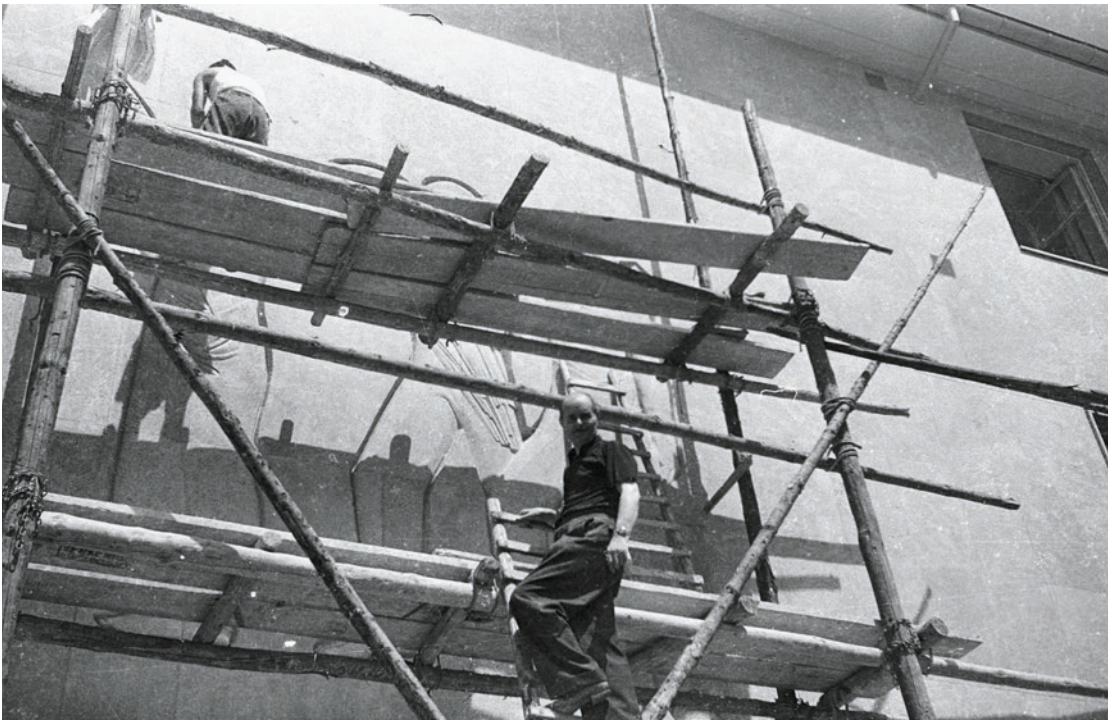
Künstler des Nationalsozialismus in der Bundesrepublik

„Von der Kunst her gesehen gab es 1945 kein Jahr Null. [...] Was zerbrach oder vielmehr als Nichts im Nichts verpuffte, war die Nazikunst. Sie verschwand über Nacht, und zwar spurlos, weil sie – gesehen vom Zeitausdruck und der Qualität von Kunst – eigentlich nie vorhanden war und nur dem Leerraum der trostlos unkünstlerischen Phantasie ihres Führers zur Dekoration gedient hatte. Mit dessen endlichem Tod starb auch sie – lautlos.“¹ Werner Haftmann

„Der Wiederaufbau eines Staates bedarf nicht nur der wirtschaftlichen Leistung eines Volkes, sondern auch der Rückbesinnung auf geistige und kulturelle Werte. Wenn das künstlerische Werk Arno Brekers alle politische Gunst und Missgunst überdauert hat, so auch deshalb, weil sein Fundament unerschütterlich ist.“² Ludwig Erhard

Die erste Ausstellung zur Geschichte der bildenden Kunst im Nationalsozialismus fand 1974 im Frankfurter Kunstverein statt. Die „Dokumente der Unterwerfung“ wurden von dem dortigen Kurator Georg Bussmann zusammengetragen und danach auf Wanderschaft durch mehrere bundesrepublikanische Kunstinstitutionen geschickt. An den einzelnen Stationen schlug die Schau derart hohe Wellen, dass nach Abschluss des Ganzen eine voluminöse Dokumentation der zahllosen Rezensionen veröffentlicht werden konnte.³ Dabei ist es frappierend, dass sich die Anzahl der Besprechungen, die auf die Karrieren einzelner Künstler nach 1945 hinweisen, buchstäblich an einer Hand abzählen lässt. Da im Rahmen dieser Ausstellung auch keiner der im nationalsozialistischen Kunstbetrieb erfolgreichen Bildhauer und Maler an Diskussionsveranstaltungen oder öffentlichen Debatten teilnahm, konnte sich das bis heute wirkmächtige Bild verfestigen, selbige hätten nach Kriegsende mehr oder minder kollektiv ihre hauptberufliche Tätigkeit als bildende Künstler aufgegeben oder sie zumindest in eine Art halb-öffentliche Sphäre verlagert.

Arno Breker im Atelier
mit einer Porträtbüste
von Ludwig Erhard, 1983



Adolf Wamper bei der
Gestaltung des Reliefs
Wappenfiguren an der
Außenfassade des
Rathauses in Euskirchen,
1952

KAT.-NR. 178

Zwar zeigten sich mehrere dieser Künstler in einer WDR-Fernseh-
dokumentation kurze Zeit später durchaus auskunftsfreudig, doch
diente *Die Kunst im Dritten Reich* (1975) ebenso wenig wie *Ein
deutscher Bilderbogen* (1969), eine SFB-Produktion über die Karrie-
ren von NS-Künstlern nach 1945, als Initialzündung für eine breitere
kunstwissenschaftliche Debatte. Dass Künstler wie Hermann Kas-
par, Werner Peiner und Arno Breker in den Filmbeiträgen auf be-
eindruckenden Anwesen und in geräumigen Ateliers zu sehen sind,
liefert schon einen Hinweis darauf, dass sie auch dreißig Jahre
nach Kriegsende so erfolglos nicht gewesen sein konnten. Was auf
den ersten Blick nur ein Detail zu sein scheint, impliziert doch rasch
eine ganze Reihe recht grundsätzlicher Fragen: Womit waren jene
Repräsentanten des nationalsozialistischen Kunstbetriebs in den
Nachkriegsjahrzehnten eigentlich derart erfolgreich – mit einer
ähnlich gelagerten künstlerischen Praxis oder, ganz im Gegenteil,
indem sie sich just davon abgrenzten? Vollzog sich die etwaige Ab-
grenzung oder zumindest die Anpassung an die veränderten Um-
stände auf primär formalästhetische, eventuell auch inhaltliche,
am Ende gar moralische Weise? Und von wem wurden all diese
Werke, auf denen der augenscheinliche Wohlstand und das ge-
sellschaftliche Standing der Künstler mutmaßlich gründeten, in
Auftrag gegeben, gesammelt, aus- und aufgestellt? Welche Moti-
vationen und Erwartungshaltungen, welches Kunstverständnis, ja
welches Milieu steckte dahinter? Von denjenigen Institutionen, die

sich in den Nachkriegsjahrzehnten der Rehabilitierung der im Nationalsozialismus verfeimten Moderne sowie der daran geknüpften Vermittlung und Verbreitung zeitgenössischer Kunst verschrieben hatten, war die Beantwortung dieser Fragen offenbar nicht zu erwarten. Auf der erstmals 1955 in Kassel organisierten *documenta*, die lange Zeit als regelrechtes Synonym dieser Rehabilitierung galt, fand eine explizite Auseinandersetzung mit der Kunstproduktion des Nationalsozialismus nicht statt.⁴ Zwar symbolisierte Wilhelm Lehmbrucks *Kniende*, die bereits in der Münchner Ausstellung „Entartete Kunst“ zu sehen gewesen war, eindrücklich die Bezugnahme auf die kunstpolitische Zäsur im Jahr 1937. Doch bekanntlich blieb im Zuge dieser Rückbesinnung sowohl das Schicksal der verfeimten jüdischen Künstlerinnen und Künstler als auch die immense ideologische Relevanz der ersten Ausgabe der „Großen Deutschen Kunstausstellung“ außen vor – von den inneren Widersprüchen des NS-Kunstsystems ganz zu schweigen.⁵

Diejenigen Künstler also, die vor nicht allzu langer Zeit noch zu den Stammgästen im Haus der Deutschen Kunst gezählt hatten, rückten beim Thema künstlerische Zeitgenossen des NS ebenso aus dem Fokus wie ihre Produktionen und Tätigkeiten nach 1945. Doch wäre schon 1955 bei diesen Künstlern so manches zu protokollieren gewesen. Zwei Monate vor der ersten *documenta* beispielsweise eröffnete Bundespräsident Theodor Heuss den Kongresssaal des Deutschen Museums in München, dessen monumentales Wandmosaik von Hermann Kaspar, dem Chefausstatter der Reichskanzlei, 1935 begonnen und 1955 nach kriegsbedingten Unterbrechungen vollendet worden war. Joseph Enseling, der das 1938 von Heinrich Himmler enthüllte NSDAP-Gauehrenmal *Blutzeugen der Bewegung* mitgestaltet hatte, konnte zu diesem Zeitpunkt schon Joseph Beuys zu seinen Studierenden an der Düsseldorfer Akademie zählen, während Adolf Wamper, dessen *Genius des Sieges* zu einer der ikonischen NS-Skulpturen gezählt werden kann, Leiter der Werkgruppe Plastik an der Essener Folkwangschule war und erste „Kunst am Bau“-Aufträge vorweisen konnte. Willy Meller, ehemals für das Bildprogramm der NS-Ordensburg Vogelsang verantwortlich, durfte 1952 den Adler für das Palais Schaumburg in Bonn gestalten; Werner Peiner, seinerzeit Leiter der Hermann-Göring-Meisterschule, war 1954 bei der Enthüllung seines Gemäldes für den Rathaussaal Hattingen zugegen; Arno Breker konnte kurz zuvor sein im Zuge von Albert Speers „Welthauptstadt Germania“ konzipiertes Relief *Rossebändiger* nun schließlich für die Demag in Duisburg realisieren – und vieles mehr. Die meisten dieser Künstler, die zudem ob ihrer herausragenden Bedeutung für das NS-Regime auf der sogenannten „Gottbegnadeten-Liste“ standen, sind heutzutage selbst historisch und kunsthistorisch Interessierten kein Begriff. In der eingangs

Das *Ehrenmal der Opfer des 20. Juli 1944* von Richard Scheibe wird im Hof des Bendlerblocks in Berlin aufgestellt, 1953

KAT.-NR. 227



zitierten Sequenz fasst der documenta-Mitbegründer Werner Haftmann auf prägnante Weise zusammen, warum Kunst und auch Künstler des Nationalsozialismus für die bundesrepublikanische Kunstgeschichte keine Rolle spielen konnten, sollten und durften: Ihre zwischen 1933 und 1945 entstandenen Werke wurden als „Nichtkunst“ per definitionem aus dem Zuständigkeitsbereich der Kunstgeschichte geschoben, ihre nach Kriegsende fortgesetzten Karrieren, wie die Feststellung des lautlosen Todes unterstreicht, vehement verdrängt.

Diese Definition führt zwangsläufig zu einer weiteren Reihe an Fragen: Wann genau kippt die Produktion dieser Künstler von „Kunst“ zu „Nichtkunst“ und welche Phase des Œuvres betrifft dies im Konkreten? Was ist mit deren Frühwerk vor 1933, auf das zumindest die in den 1880er Jahren geborenen Akteure zurückblicken konnten, was mit dem Haupt- und Spätwerk der Jüngeren aus den Nachkriegsjahrzehnten? Ist die Malerei von Werner Peiner, Paul Mathias Padua oder dem Wiener Künstler Rudolf Hermann Eisenmenger nach 1945 eigentlich Gegenwartskunst?⁶ Fällt Richard Scheibes *Luftwaffenbereitschaft* (1937) ebenso in die Kategorie „Nichtkunst“ wie Arno Brekers *Bereitschaft* (1939)? Wenn ja, warum ist es einerseits kaum denkbar, dass Letzterer Anfang der 1950er Jahre den Auftrag für das *Ehrenmal der Opfer des 20. Juli 1944* im Berliner Bendlerblock bekommen hätte, aber andererseits kein handfester

Skandal, dass ihn Ersterer erhielt? Und wenn nein, welche Kriterien liegen derartigen Differenzierungen eigentlich zugrunde? Sind es eher stilistische oder ideologische, gar persönlich motivierte? Wie war es möglich, dass Willy Meller Anfang der 1960er Jahre eine Monumentalskulptur vor dem hierzulande ersten NS-Dokumentationszentrum in Oberhausen gestalten konnte? Und warum konnten nahezu sämtliche Professoren, die bereits im Nationalsozialismus an den großen Akademien in München und Düsseldorf, auch anstelle ihrer als „entartet“ verfemten und entlassenen Kollegen, tätig waren, nach 1945 im Amt bleiben? Sind bei genauerer Betrachtung all dessen tatsächlich keine Spuren von NS-Kunst, weder im formalen und ikonografischen noch im personellen und gesellschaftspolitischen Sinne, zu erkennen? Und was hat es zu bedeuten, dass die einzige wissenschaftliche Arbeit zu diesem ganzen Themenkomplex auf Hebräisch verfasst wurde?⁷

Die meisten dieser Fragen sind bis heute nur unzureichend beantwortet – auch wenn es höchst verdienstvolle kunsthistorische Einzelanalysen hierzu gibt, wie sie beispielsweise von Martin Damus, Magdalena Bushart oder Christian Sabisch bereits in den 1970er und 1980er Jahren zu Scheibes Ehrenmal in Berlin, zur Rekontextualisierung und Überarbeitung einzelner Breker-Skulpturen nach 1945 oder zu dessen Wuppertaler *Pallas Athene* aus den späten 1950er Jahren, einem zentralen Exponat dieser Ausstellung, verfasst worden sind.⁸ Allerdings ist es an der Zeit, angesichts einer jahrzehntelang erprobten Verdrängungspraxis kunsthistorische und zeithistorische Forschung zu bündeln, um sich schließlich ganzen Bereichen jenseits des etablierten kunsthistorischen Kanons zu widmen. Letzteres gelang der Forschungsplattform GDK Research⁹, dank der es seit Anfang der 2010er Jahre möglich ist, die Kunstproduktion im Nationalsozialismus, wie sie in der alljährlichen Münchner Propagandaschau zu sehen war, in ihrer gesamten Bandbreite zu erfassen. Vor dem Hintergrund der immensen kulturpolitischen Bedeutung bildender Kunst sowohl im Nationalsozialismus als auch in der Bundesrepublik sollte diese Art von Feldforschung auf die Nachkriegsjahrzehnte ausgedehnt werden, um die ästhetischen, personellen und ideologischen Kontinuitäten nach 1945 und damit ein sehr spezifisches, gleichermaßen kunst-, sozial- und zeitgeschichtliches Thema untersuchen zu können. Den Nachkriegskarrieren sämtlicher Künstler nachzugehen, die in dem Zeitraum zwischen 1937 und 1944 an der „Großen Deutschen Kunstausstellung“ teilgenommen haben, wäre zwar ein äußerst lohnenswertes Unterfangen, würde aber den Rahmen dieser Ausstellung sprengen.

Auch aus diesem Grund markiert mit der „Gottbegnadeten-Liste“ eine vergleichsweise überschaubare und im wahrsten Sinne des



**Aufstellung der
Trauernden von Willy
Meller vor der Gedenk-
halle in Oberhausen,
1962**

KAT.-NR. 168

Wortes amtliche Übersicht den Ausgangspunkt der Ausstellung im Deutschen Historischen Museum. Auf dieser Liste, die im September 1944 zusammengestellt wurde, finden sich die Namen von 378 Künstlerinnen und Künstlern aus den Bereichen Literatur, Bildende Kunst, Musik und Theater wieder, die ob ihrer Bedeutung für den nationalsozialistischen Kulturbetrieb vom Arbeitseinsatz und Wehrdienst befreit wurden.¹⁰ Die meisten der dort berücksichtigten Maler und Bildhauer, 114 an der Zahl, waren vermutlich schon auf der 1939 kurz nach Kriegsbeginn kompilierten „Führerliste“ verzeichnet und galten seitdem als „unabkömmlich“ (UK).¹¹ Neben der „Gottbegnadeten-Liste“ und der antimodernen Kunstpolitik der Nationalsozialisten, auf der dieses Konzept des „Gottbegnadeten“ basiert, gilt die Aufmerksamkeit in dem ersten Kapitel der Ausstellung und des Katalogs dem nationalsozialistischen Kunstbetrieb. Dadurch wird der Rang einzelner Künstler innerhalb dieses – vom Layout der Zeitschriften bis zum Merchandising – durchaus modern organisierten Betriebs ebenso nachvollziehbar wie die Popularität und die Funktionalisierung ihrer Werke.

Nicht alle der als „gottbegnadet“ deklarierten Künstler spielten im NS derart exponierte Rollen wie die Bildhauer Arno Breker und Willy Meller oder die Maler Hermann Kaspar und Werner Peiner – und nicht alle waren in der Lage, ihre Karrieren nach 1945 derart erfolgreich fortzusetzen. Dennoch konnten die meisten dieser Künstler ihrer Tätigkeit in den Nachkriegsjahrzehnten weiterhin hauptberuf-

lich nachgehen.¹² Das dokumentieren auch ausgewählte Biografien, die sich buchstäblich und in Anlehnung an das Display der Ausstellung in die drei Kapitel des Katalogs einschleiben. Dabei wird das Thema der Entnazifizierung regelmäßig berücksichtigt. Die entsprechenden Verfahren erwiesen sich für die meisten der Künstler als relativ leicht zu nehmende Hürden. Selbst diejenigen, die im Nationalsozialismus zu den Spitzenverdienern gezählt hatten, an monumentalen Großprojekten beteiligt oder als Funktionäre tätig gewesen waren, wurden in der Regel lediglich als „Mitläufer“ eingestuft.

Die Kapitel 2 und 3 behandeln die Karrieren, die Werke und die Rezeption ehemals „gottbegnadeter“ Künstler in der Bundesrepublik und in Österreich. In Kapitel 2 „Auftragskunst und Netzwerke“ werden jene Milieus thematisiert, die die Produktion bisweilen monumentaler Arbeiten dieser Bildhauer und Maler nach 1945 ermöglichten. Dabei ergaben sich regelmäßig, sowohl an den Kunstakademien als auch im Rahmen von Wettbewerben, Berührungspunkte mit dem sogenannten offiziellen Kunstbetrieb. Auch wenn Letzterer die renommierten Protagonisten des NS-Kunstbetriebs in der Regel außen vor ließ oder auf ihre Rolle im Nationalsozialismus reduzierte, konnten die Künstler erfolgreich auf Netzwerke zurückgreifen, die ihnen eine Form der „Doppelexistenz“ ermöglichten – wie von Irith Dublon-Knebel in diesem Band beschrieben. Von besonderer Bedeutung waren in dem Zusammenhang vor allem Architekten, die bereits im NS erfolgreich waren. Anhand zentraler Exponate der Ausstellung, beispielsweise Hermann Kaspars Gobelin *Die Frau Musica* in Nürnberg oder Arno Brekers Skulptur *Pallas Athene* in Wuppertal, werden die Rahmenbedingungen der Entstehung und Rezeption von der Auftragsvergabe bis hin zu öffentlichen Reaktionen nachgezeichnet. Parallel dazu gilt es, solche



Protestkundgebung gegen eine Ausstellung von Arno Breker im Club d'Art in Berlin-Charlottenburg, 1981



Hermann Kaspar

1904–1986

Hermann Kaspar war Anfang 30, als er einen Wettbewerb für die Ausgestaltung des Kongresssaals im Deutschen Museum in München gewann. Der 1935 noch unbekannte Maler erregte die Aufmerksamkeit des Architekten German Bestelmeyer, Mitglied im Kampfbund für deutsche Kultur, dessen Arbeit und Meinung auch Adolf Hitler schätzte. Zahlreiche Staatsaufträge zur Ausstattung öffentlicher Gebäude folgten, darunter Mosaiken für die Neue Reichskanzlei in Berlin und das Haus der Deutschen Kunst in München. 1938 erhielt Kaspar einen Lehrstuhl an der Münchner Akademie der Bildenden Künste. Kurz zuvor war dort der als „entartet“ diffamierte Maler Karl Caspar entlassen worden. In den Jahren 1937 bis 1939 übertrug das NS-Regime Hermann Kaspar die gestalterische Leitung der ideologisch wichtigen Festaufmärsche zum „Tag der Deutschen Kunst“.

Nach 1945 wurde Kaspar für kurze Zeit aus dem Dienst entlassen, bald aber wieder

eingestellt. Hieran änderte auch die (Protest-)Ausstellung „Der Fall Hermann Kaspar“ nichts, die 1968 in der Aula der Akademie gezeigt wurde. Kaspar blieb Professor bis zu seiner Emeritierung 1972 und erhielt weiterhin zahlreiche prestigeträchtige kirchliche und staatliche Aufträge vor allem im süddeutschen Raum. Für den Freistaat Bayern entwarf er den Gobelin *Die Frau Musica* (1969), ein Geschenk an die Stadt Nürnberg, und einen Wandteppich mit bayerischem Staatswappen (1950), der noch bis 2004 im Senatssaal des bayerischen Landtags hing. Außerdem gestaltete er die Fassade des Kulturreferats München, die Deckengewölbe im Münchner Hofbräuhaus sowie die Fresken im Aschaffener Rathaus. |AF

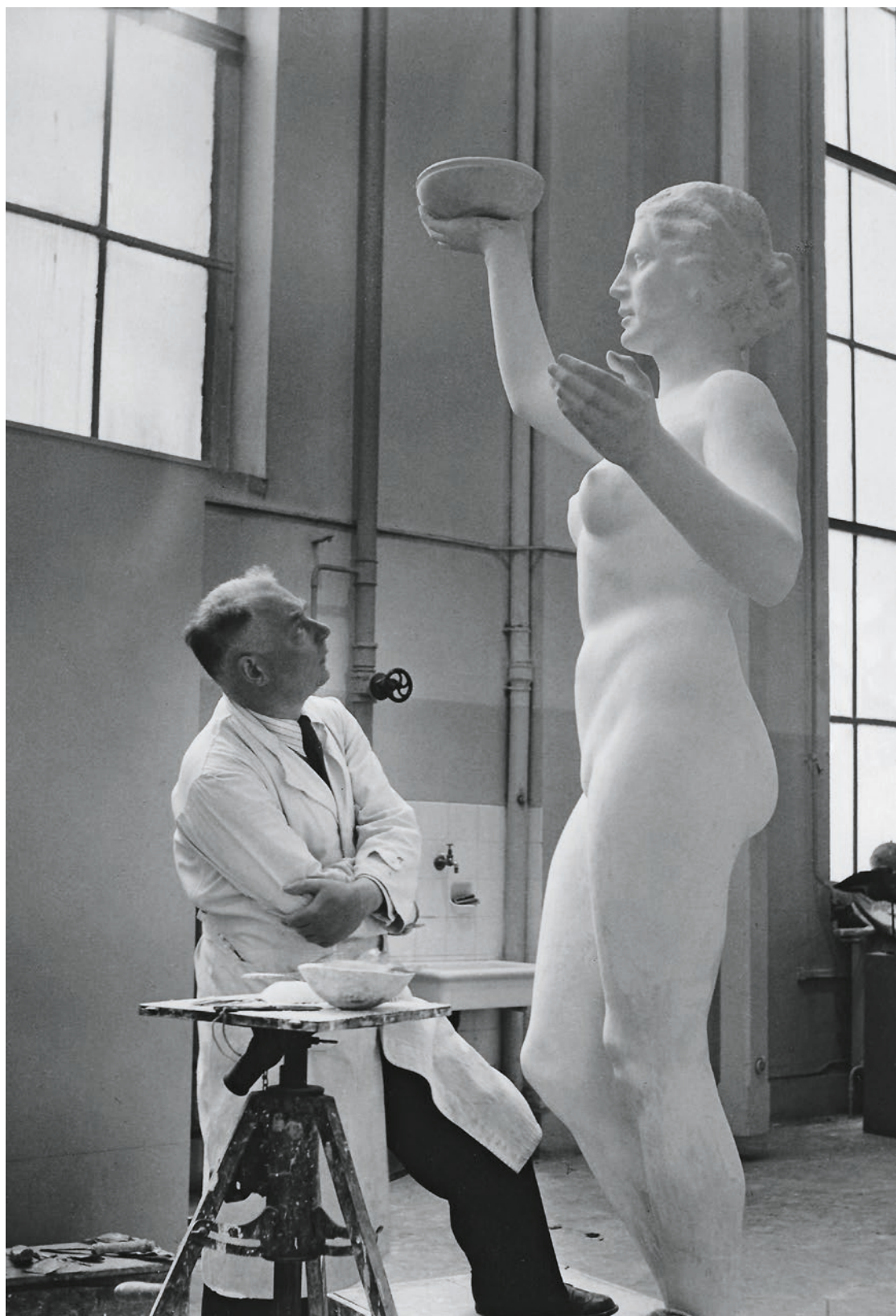
Hermann Kaspar (ganz rechts) auf der Ehrentribüne während des Umzugs zum „Tag der Deutschen Kunst“ in München, 16. Juli 1939

KAT.-NR. 37

Flugblatt des AStA (Allgemeiner Studentenausschuss) der Münchner Kunstakademie zur „Dokumentationsausstellung zum Fall Hermann Kaspar“, überarbeitet von der Klasse Kaspar, Juli 1968

KAT.-NR. 112





Joseph Enseling

1886–1957

Joseph Enseling unterrichtete ab 1913 an der Essener Kunstgewerbeschule. 1938 wurde er als Professor an die Kunstakademie Düsseldorf berufen, die von seinem Freund, dem „gottbegnadeten“ Architekten Emil Fahrenkamp, geleitet wurde. In der Zeit des Nationalsozialismus erhielt er mehrere Aufträge für Bauplastiken und Denkmäler. So arbeitete Enseling an dem Gauehrenmal der NSDAP in Essen mit, das Fahrenkamp 1938 entwarf. Das vom Unternehmer Gustav Krupp von Bohlen und Halbach gestiftete Ehrenmal sollte die „Blutzeugen der Bewegung“ ehren, die vor 1933 ums Leben gekommen waren. Entsprechend war es ideologisch stark aufgeladen. Darüber hinaus gestaltete Enseling mehrere Ehrenmäler zum Gedenken an die Toten des Ersten Weltkriegs.

Auch nach Kriegsende führte Enseling aufgrund seiner guten Vernetzung im Rheinland und im Ruhrgebiet zahlreiche Arbeiten im Auftrag großer Industrieunternehmen wie der Ruhrkohle AG aus. Insbesondere Bergarbeiterdenkmäler zählten zu seinem Werk, aber auch Bauplastiken, bei denen er eng mit Architekten wie Georg Metzendorf zusammenarbeitete. Der von Enseling in Bochum gestaltete *Knochen-Karl* von 1937, der an die Toten der Zeche Constantin im Ersten Weltkrieg erinnern sollte, wurde 1987 erneut aufgestellt, nachdem er bei Demontage der Zeche abgebaut worden war. Enseling konnte seine Tätigkeit als Professor an der Düsseldorfer Kunstakademie über die Zäsur von 1945 hinweg bis zu seiner Verabschiedung 1952 fortsetzen. Sein wohl bekanntester Schüler in diesen Jahren war Joseph Beuys. ISG

Für das Foyer des WDR-Funkhauses in Köln gestaltete Joseph Enseling drei Porträtmasken von Wegbereitern des deutschen Rundfunks: Heinrich Hertz, Hans Bredow und Ernst Hardt, 1953

KAT.-NR. 74

Joseph Enseling in seinem Düsseldorfer Atelier mit einem Modell der Skulptur *Allegorie der Kohleverflüssigung*, 1942

KAT.-NR. 77







**7 RICHARD
SCHEIBE**
***Ehrenmal der
Opfer des 20. Juli
1944, 1953***

Stauffenbergstraße
13–14, 10785 Berlin

Die überlebensgroße Bronzeplastik des Bildhauers Richard Scheibe erinnert an den Umsturzversuch vom 20. Juli 1944. Sie steht im Hof des Bendlerblocks in Berlin, in dem in der Nacht zum 21. Juli 1944 vier der am Attentatsversuch auf Adolf Hitler Beteiligten erschossen wurden, darunter Claus Schenk Graf von Stauffenberg. Der Berliner Senat beauftragte Richard Scheibe, einen Gedenkstein zu entwerfen, in dem „die tiefe Not des deutschen Volkes, aus der

heraus diese Männer gehandelt haben, ihren künstlerischen Ausdruck findet“. Das *Ehrenmal*, ein aufrecht stehender nackter Jüngling mit gefesselten Händen, wurde bei der Gedenkfeier am 19. Juli 1953 enthüllt. 2019/20 thematisierte die Gedenkstätte Deutscher Widerstand im Bendlerblock in einer Ausstellung die Entstehungsgeschichte des Denkmals und die Biografie Scheibes.

| SG



8 HERMANN SCHEURNSTUHL
Fackelträger, 1936/37

Maschsee (Nordseite), 30169 Hannover

Der *Fackelträger* (1936/37) von Hermann Scheuernstuhl überragt das Nordufer des Maschsees in Hannover. Er war Teil eines propagandistisch inszenierten Bauprogramms des NS-Staates.



9 HERMANN SCHEUERNSTUHL
Arzt und Kranker, 1957

Ricklinger Straße,
30449 Hannover

Hermann Scheuernstuhl entwarf das Bronzerelief *Arzt und Kranker* (1957) für die ehemalige Hautklinik Linden in Hannover. Der Künstler schuf zahlreiche Werke im öffentlichen Raum der Stadt, sowohl in der NS-Zeit als auch nach 1945.



10 JOSEPH ENSELING
Liegender Soldat, 1937

Stadtwald Herzberg, 31224 Peine

Das Ehrenmal *Liegender Soldat* (1937) von Joseph Enseling im Stadtwald Herzberg in Peine erinnert an die im Ersten Weltkrieg gefallenen Soldaten. Es ersetzte am selben Ort Enselings Skulptur *Hockender*, die 1934 vom Sockel gestürzt wurde, da die Pose nicht dem NS-Heldenpathos entsprach.



11 KURT EDZARD
Die Stehende – Liebe zum
Vollmond, 1950

Theaterpark, 38100 Braunschweig

Die Bronzeskulptur *Die Stehende – Liebe zum Vollmond* (1950) von Kurt Edzard war seit 1980 im Schlosspark in Braunschweig aufgestellt. Nach dem Schlossbau eingelagert, wurde sie erst 2010 mit Unterstützung des Lions Club im städtischen Theaterpark wieder aufgestellt. Edzard hatte nach Kriegsende in Braunschweig gewirkt und an der dortigen Technischen Hochschule gelehrt.