

Wolfe P

JUNGE KUNST

BAND 40

EDWIN SCHARFF



JUNGE KUNST.

Bisher erschienen die folgenden Bände:

- Bd. 1. Georg Biermann: Max Pechstein.
- Bd. 2. C. E. Uphoff: Paula Becker-Modersohn.
- Bd. 3. C. E. Uphoff: Bernhard Hoetger.
- Bd. 4. Lothar Brieger: Ludwig Meidner.
- Bd. 5. Theodor Daubler: César Klein.
- Bd. 6. Joachim Kirchner: Franz Heckendorf.
- Bd. 7. Wilhelm Hausenstein: Rudolf Großmann.
- Bd. 8. Karl Schwarz: Hugo Krayn.
- Bd. 9. Ernst Cohn-Wiener: Willy Jaeckel.
- Bd. 10. Kurt Pfister: Edwin Scharff.
- Bd. 11. Daniel Henry: Maurice de Vlaminck.
- Bd. 12. Will Frieg: Wilhelm Morgner.
- Bd. 13. H. v. Wedderkop: Paul Klee.
- Bd. 14. Leopold Zahn: Joseph Eberz.
- Bd. 15. Daniel Henry: André Derain.
- Bd. 16. Wilhelm Valentiner: Schmidt-Rottluff.

Alle Rechte sind vorbehalten / Einband nach einem Entwurf von
K. Schmidt-Rottluff / Druck von Julius Klinkhardt in Leipzig

Sächs.
Landes-
Bibl.



Strasse mit zwei Mädchen

.1919

JUNGE KUNST
BAND 10

EDWIN SCHARFF

VON

KURT PFISTER

MIT 4 TAFEL UND 52 ABBILDUNGEN

LEIPZIG, 1920
VERLAG VON KLINKHARDT & BIERMANN

Sächsische
Landesbibliothek
28. MRZ. 1967
Dresden

Das wesentliche Problem aller neuzeitlichen Kunsther-
vorbringung, die polare Spannung von Anschauung und Idee,
ist naturgemäß auch das Problem der Plastik dieser Zeit,
wenngleich hier, wo die manuelle Schwierigkeit der Material-
behandlung Tradition gewährleistet und theoretische Ex-
perimente unterbindet, in sehr viel schwächerer Ausbildung.
Immerhin: Gegensätze der Form, mehr noch der Weltan-
schauung bestehen. Die Kurve läuft von Rodin zu Maillol und
Hildebrand, wenn man will, auch zu Barlach und Lehmbruck.

Hinter den Begriffen steht der einzelne. Es ist unmöglich
(wie das Wölfflin einmal für den Ablauf von der Klassik
zum Barock gefordert hat) die Entwicklung der Kunst auf
die Entwicklung des Formproblems allein festzulegen. Der
einzelne lebt in der irgendwie formbildenden Atmosphäre
seiner Zeit; aber je stärker und reicher sein Wesen, desto
entschiedener sprengt er das klammernde, saugende Schema,
die bereitstehende Formel.

Es könnte reizen, darzustellen, wie sehr der Münchener
Bildhauer Edwin Scharff in der aus nervösem Fluidum zu
geballtem Kubus strebenden Struktur unserer Tage wurzelt;
darzustellen wie seine Art der Formanschauung im allge-
meinen und grundsätzlichen aus dem dunklen, oft mißver-
standenen Wort Cézannes wächst: alles in der Natur formt
sich nach Kugel, Konus und Zylinder.

Solcher Einblick gibt einen entscheidenden Ausgangs-
punkt. Nicht mehr, nicht weniger. Wichtiger ist die Er-

kenntnis des persönlichen Antriebs. Alles ist im Fluß. Trotzdem: in der einzelnen Welle, die sich aufbäumt und niederstürzt, reift und erschöpft sich Ausmaß und Richtung der gesamten Bewegung.

Man kann sagen, daß diesem Künstler die mathematische Proportion alles ist, und sie geläutert durch den steigenden, stürzenden Rhythmus. Es gibt Blätter von seiner Hand, Handzeichnungen, Radierungen, die wie Bemühung um geometrische Aufgabe, Plastiken, die als statuarische Übersetzung der erworbenen anatomischen Einsicht anmuten; wobei man freilich nicht übersehen darf, daß auch hier wie bei fast jeder intensiven plastischen Begabung die nebenher laufende Arbeit mit Stift, Nadel, Pinsel wie Vorbereitung erscheint; als liege in solchem mit anderem Material geschaffenen Werk schon die Idee der endgültigen bildhauerischen Konzeption. Und dann andere, deren wogender Auftrieb begnadeter Stunde der Erinnerung an die rhythmisch steigende Kathedralskulptur gedankt wird.

Kaum daß Entwicklung dieser mehr bewußt als instinktiv, mehr nervös denn sinnlich produzierenden Begabung kenntlich wäre. Trotz mancher ertragreichen Reise nach Frankreich, nach Italien, nach Spanien: die Anschauung der Dinge, der Aufbau der Form ist grundsätzlich der gleiche in der Plastik von 1913, in der Radierung, die 1919 entstand. Was anders wurde, was man beiläufig als Entwicklung bezeichnen könnte, ist die gesteigerte Logik des Formtriebes, die sich mehr und mehr nervös differenzierende Linie, die langsame bewußte Wendung von sinnlicher Rundung zum abstrakten Umriß. Jene frühe Stufe wird etwa in der kleinen Bronze einer liegenden Frau (von 1913) anschaulich, wo weiche flimmernde Schwellungen und Senkungen über die mathematische Kurve und Kante hinströmen; die spätere, durch den

Schreitenden Mann (von 1919), der mit konsequenter Energie den Rhythmus körperlicher Proportion verwirklicht.

Es wäre töricht, diesen, den Münchner Traditionen so ganz widerstrebenden Weg zur Abstraktion, der für manche Begabung zum tragischen Wendepunkt wurde, zu bedauern. Nicht nur, weil es der mit Unerbittlichkeit eines Schicksals nötigende Weg einer nicht geringen Anzahl der heute Schaffenden ist, und es zwecklos ist, (zumal vom Standpunkt des Betrachters aus) sich zwangsläufiger Bewegung entgegenzustemmen. Nicht nur, weil die Abstraktion hier immer noch das Gegenständliche, das Sinnliche, als feststehenden Ausgangspunkt nimmt, auch im radikalsten Umbildungsprozeß (in der Reiterradierung von 1919 etwa) noch kenntliche Form bleibt und sich nicht zum Linienrhythmus verflüchtigt. Vielmehr, weil diese Richtung zur Abstraktion hin (heute wenigstens) Erfüllung der schöpferischen Kräfte dieses Künstlers zu bedeuten scheint. Denn dies ist die merkwürdige Paradoxie: Scharff, dessen frühestes (und wie er versichert, eindrucklich bewegendes) Erlebnis der Anblick des steinernen Waldes der Münsterkirche zu Ulm, die behäbige Fülle des Rathhauses der alten Reichsstadt, der zierliche Schmuck des Syrlinschen Marktbrunnleins (alles das in dem Zustand vor der verstümmelnden Restaurierung) war, der in späteren Jahren ergriffen vor Greco- und Michelangelo stand, ist unmetaphysisch gestimmt. Seine Bemühung gilt nicht, wie die Barlachs oder Lehmbrucks, der Formung religiöser Gesichte, sondern einzig dem Problem der Form. Hier ist ein Gestalter, der hinter der Form natürlich auch seelisches oder doch geistiges sucht, aber dies jenseits von Gott. Wie in den sehr starken Bildnisplastiken im Spiel von kantiger Wölbung und scharfer Senkung, Fleisch und Nerv, die Diesseitigkeit dieses Mannes, dieses Weibes, dem Beschauer entgegenspringt, aber

nichts von jenem metaphysischen Hauch, der bisweilen auch an die Menschen dieser Tage rührt. Hierin gleicht er Adolf Hildebrand, dessen Formtrieb freilich so ganz polar gerichtet ist. Ein Kreis deutscher bildhauerischer Anstrengung scheint geschlossen, an dessen Anfang (bei Hildebrand) die Bemühung um die Schönheit der organischen Form, an dessen Ende ein Ringen um des organischen rhythmischen Willens steht.

Edwin Scharff über das künstlerische Schaffen.

Ist es möglich, über das künstlerische Schaffen etwas wirklich wesentlich Neues zu sagen — so verschiedenartig, daß es auch ausgesprochen wurde — war es nicht immer dasselbe?

Das Schaffen des Künstlers ist doch wohl nur eine Aussprache, eine Auseinandersetzung mit dem ursprünglich Sinnlichen, dem zwanghaft Irdenen. Vom Denkenden aus ist die Welt ein Symbol, ein Ausdruck.

Wirklichkeit wurde durch Lebenswillen, durch sichtbar-, greifbar-werden-wollen der Idee zum vegetativ Körperlichen. Mit dem Schöpfungswillen war auch der Künstler — aber seine Entwicklung ist mit seinem Sein noch nicht zu Ende. Es treibt ihn über sich hinaus wieder zur Schöpfung — aber jetzt ohne irdenen Zweck, ohne sinnliche Hinfälligkeit — nicht mehr vom Geist zur Materie. Er unterscheidet zwei Teile. Der erste Teil ist Sein, Leben. Der zweite Teil Erkennen, Schaffen. Was ihm das Leben in seinen Formen zu schauen gegeben, was er ihm abgerungen hat — durch Erfahrungen fühlbar — was ihm den Sinn seines Seins gedeutet und verständlich gemacht, — richtiges Erkennen der Idee der Irdenheit-Erhaltung und Errettung von Geist-Sein, Psyche-Sehnsucht, Mitteilung ist jetzt Zweck. Klärung

— Reinigung vom Unwesentlichen — Hinfälligen ist jetzt Aufgabe. Der physische Sinn des Seins gibt die Materie, die durch psychisches persönliches Leben Ausdruck wird — beides gibt die Form. Der erste Teil ist heillos-nutzlos. Erleben im zweiten Teil ist Menschwerdung. Darin schaffen in irgendeiner Art bedeutet Künstler sein.

Also — von der Stärke der Empfindung, der Weite, Höhe und Tiefe seines Himmels, von der Eigenart seiner Erlebnisse, von dem erkennenden, ordnenden, klärenden Sinn und dem, was die Natur dem Künstler sozusagen in die Hand gegeben, hängt der Wert seines Werkes ab.

Aus meinem Leben.

Am 21. März 1887 wurde ich in Neu-Ulm geboren. Mein Vater war dort Stadtsekretär.

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

Ulm, das links der Donau liegt — eigentlich gehören beide Städte zusammen — hat zwar auch viele Kasernen und schlechte Denkmäler aus großer Zeit; aber das Bild der ganzen Stadt beherrschen doch Werke freien hohen Geistes — der Gotik. Das Rathaus, schöne Bürgerhäuser, reizende Gassen, alte klotzige Türme und die herrliche Stadtmauer. Das Münster, wie ein Zelt die ganze Stadt beherrschend, mit der Spitze im Himmel. Oft habe ich als Kind durch die Dachlucke unseres Hauses dies wundersame Bild staunend geschaut.

Meine Mutter erzählt, daß, als ich noch nicht sprechen konnte, immer schon nach Ababi und Bei (Papier und Bleistift) verlangte. In der Schule lernte ich schlecht, war faul. Nur Rechnen, Geographie und Naturkunde machten mir Freude. Von der Schule nach Hause, die Bücher und Hefte blieben

unberührt, wurde nur gezeichnet und gemalt. Auf solche Art brachte ich es 1902 so weit, die Realschule verlassen und zur Kunstgewerbeschule in München gehen zu dürfen. Natürlich war mein Vater von Anfang an sehr dagegen. Meine Mutter aber, die sich allein um die Psyche ihrer Kinder sorgte, uns zu verstehen suchte, war immer auf meiner Seite, obwohl sie sich über die Tragweite des Entschlusses Sorgen machte. Sie hatte vom Vater deswegen manches auszustehen und hat im Stillen wohl oft für mein Gedeihen gebetet. Das merkte ich schon; so ungewiß auch die ganze Zukunft vor mir lag, ich konnte nicht nachgeben.

Ich war nun als ein kaum 15-Jähriger allein in München. In der Kunstgewerbeschule zeichnete ich in verschiedenen Klassen nach Gips, nach ausgestopften Vögeln und nach lebenden Modellen. Die Korrektur des Lehrers für Aktzeichnen bestand in wenig Reden und wenig Zeigen, aber um so mehr in Schnupfen. 1904 ging ich auf die Akademie, da wurde mit Kohle ordentlich herumgerußt, was man zeichnen nannte. In der Malschule in einer Art Schlangentechnik, von oben bis unten möglichst in einem Pinselzug, ein Akt heruntergemalt.

1906 machte ich den Versuch nach Italien zu gelangen. Mit einem Freund ging ich vom Züricher See aus zu Fuß, die ordentliche Straße war uns zu schön und zu breit, wir wollten quer über die Berge. In der Tödikette hatten wir uns verstiegen, was uns um ein Haar das Leben kostete. Über den Splügenpaß gingen wir den herrlichen Weg zum Comer-See hinunter. In Mailand fühlte ich mich wie ein Kreuzfahrer in Bethlehem, die Fresken von Luini gefielen mir besonders. Nach Florenz konnte ich nicht, das Geld war zu Ende, alle Bittbriefe und Telegramme an reiche Verwandte blieben unbeantwortet. Mit von meinem Freund

gepumptem Gelde fuhr ich zwei Tage im Bummelzug nach München zurück.

Unter allen Umständen wollte ich nach Rom. Zum Schein ging ich gewöhnlich an den Korrekturtagen, in die Akademie. Zu Hause malte ich Bilder — Kompositionen — wie man damals verächtlich alles nannte was nicht, wie der Zufall es gibt, nach der Natur abgemalt war. Mit Hilfe meines Lehrers Ludwig Herterich bekam ich dann 1907 ein großes Reise-stipendium.

Ich wollte nach Rom gehen, mein Lehrer war aber ganz entschieden für Madrid, um Velazquez zu studieren. Ich fuhr nach Paris, blieb aber dort einen Monat und sah da zum ersten-mal Bilder von Cézanne, Matisse und anderen Modernen.

In Madrid ging ich fleißig in den Prado, kam aber selten bis zu Velazquez, da die Bilder von Greco mich mehr fesselten. Die deutschen Maler in Madrid, die alle natürlich Velazquez abpinselten, lachten und erzählten, daß erst vor einigen Wochen ein gewisser Meier-Graefe dagewesen sei, der von dem Zeug auch ganz begeistert gewesen wäre. Nach zwei Monaten ging ich mit einem Herterich Schüler, der schon vor mir in Madrid war, nach Toledo und malte dort mehrere Landschaften. Später gingen wir nach Granada und dann wieder nach Madrid zurück. Ich kopierte einen Greco und zwei Velazquez, letzteres mußte ich machen um nicht ganz lumpig nach München zu kommen. 1908 Ende Februar fuhr ich endlich nach Rom, dort sperrte ich einen Monat lang in der sixtinischen Kapelle Maul und Augen auf. In Orvieto ging es mir mit Signorelli, in Florenz mit Michelangelo und Donatello ebenso, alles andere sah ich eigentlich gar nicht so recht. Ende Mai war ich wieder in München. Die Direktion der Akademie war mit meinen Skizzen und Zeichnungen nicht zufrieden. Man sagte mir, daß die 2400 Mark zum Fenster

hinausgeschmissen seien, und mit dem Resultat dieser Studienreise würde ich heute nicht einmal zur Aufnahmeprüfung zugelassen werden.

Ich war aber nicht mutlos, ich schickte einige der spanischen Landschaften in die Ausstellung der Sezession am Königsplatz, wo sie aufgenommen und gut gehängt wurden. Die staatliche Anerkennung meines Talentes in Form eines Reiestipendiums — von dem Fiasko schwieg ich wohlweislich — machte meine Verwandten freigiebiger. Ein Onkel in Karlsruhe gab mir eine größere Summe, so daß ich mit Sparsamkeit ein Jahr auskommen konnte. Ich arbeitete nun von früh morgens bis spät in die Nacht, das ganze Elend der Akademie vergessend. Jetzt war nur zu verlernen, was ich dort unfreiwillig gelernt. Ich machte einen Zyklus Radierungen, „Träume“, sowie einige größere Bilder, die alle in Tempera gemalt und als Fresko gedacht waren. Die künstlerische Not war fürchterlich, ich mußte fast alles früher oder später wieder zerstören. Auch zu modellieren fing ich wieder an. 1906 hatte ich schon einen Versuch gemacht, blieb aber dann doch bei der Malerei. 1909/10 und 11 waren arbeitsreiche, aber sonst böse Jahre. Allmählich hatte ich mich gefunden und die Bilder konnte ich sehen lassen. Verkauft habe ich damals gar nichts, seit einigen Jahren sind die Bilder jener Zeit sehr gesucht und jetzt fast alle in Privatbesitz.

Im Winter 1911/12 kam ich in eine kleine Gesellschaft, die lustig und fröhlich lebte. Einer aus diesem Kreis gründete eben eine Verlagsgesellschaft, die meine Radiermappen kaufte. Acht Tage später war ich in Paris.

Ich blieb dort von Frühjahr 1912 bis in den Hochsommer 1913, ich hatte wenig Bekannte, arbeitete viel. In der freien Zeit bummelte ich auf den Boulevards herum, in einigen Nächten machte der Maler Pascin den Führer. Den Sommer 1912 ver-

brachte ich mit einem Freund in der Bretagne und sah dort sehr schöne alte Bildhauerwerke. Den Winter 12/13 fing ich zu modellieren an. Nach den ersten Arbeiten, einem Relief „Bogensützen“, einer Maske, die meine Freunde später den „Mond“ getauft, und der großen männlichen Figur, kam ich nicht mehr zur Malerei zurück. Nur vereinzelt sind später noch Bilder entstanden. Heimweh nach Deutschland trieb mich wieder nach München. Caspari errichtete dort eben eine Kunsthandlung, die er mit einer Ausstellung meiner Pariser Arbeiten eröffnete. Gleichzeitig garantierte er mir für zwei Jahre Verkäufe.

Im Frühjahr 1914 überlegte ich eine Übersiedlung nach Berlin. Im Sommer brach der Krieg aus. 1915 wurde ich als Landsturmmann eingezogen und in Augsburg als Infanterist gedrillt; da ich gleich nach der Rekrutenzeit als Abrichter verwendet wurde, kam ich erst ein Jahr später ins Feld. Zuerst in die Vogesen, dann im Herbst wurden wir im Eiltempo nach Siebenbürgen gegen die Rumänen verfrachtet. In einem Gefecht auf einem der letzten Berge vor der Bukarester Ebene wurde ich im November durch einen Schuß durch Schulter, Hals und Mund schwer verwundet. Ich hatte das Glück sogleich in die Hände geschickter Ärzte zu gelangen, die meinen in zwei Teile zerschlagenen Unterkiefer so zusammenflickten, daß man heute kaum noch etwas von der Verwundung sieht. Ein Jahr war ich im Lazarett, davon 7 Monate in München. Durch die Liebenswürdigkeit meines Arztes bekam ich Heimpflege und konnte mich so in die Arbeit stürzen. Zuerst malte ich ein größeres Bild „Pferde an der Tränke“, das Dr. Hartlaub von der Staffelei weg mit nach Mannheim nahm und jetzt in der dortigen Galerie hängt. Dann folgten einige Büsten und die große weibliche Figur. Als der Krieg zu Ende ging, war ich froh, denn abgesehen davon, daß

der Versuch gemacht wurde, mich nochmals als Gefreiten der Infanterie hinaus zu transportieren, litt ich unter diesem Weltzustand fürchterlich.

Während der Revolution versuchte ich mit einigen Freunden innerhalb eines Künstlerrates die Münchener Akademie zu reformieren, was aber infolge der Hartnäckigkeit der dort maßgebenden Persönlichkeiten, die durch die ganzen Kitscher Münchens gestützt wurden, nicht gelang. 1919 verheiratete ich mich. Als Hauptarbeit dieses Jahres wäre der große schreitende Mann, den ich schon im Jahre vorher begonnen hatte, zu nennen.

EDWIN SCHARFF.

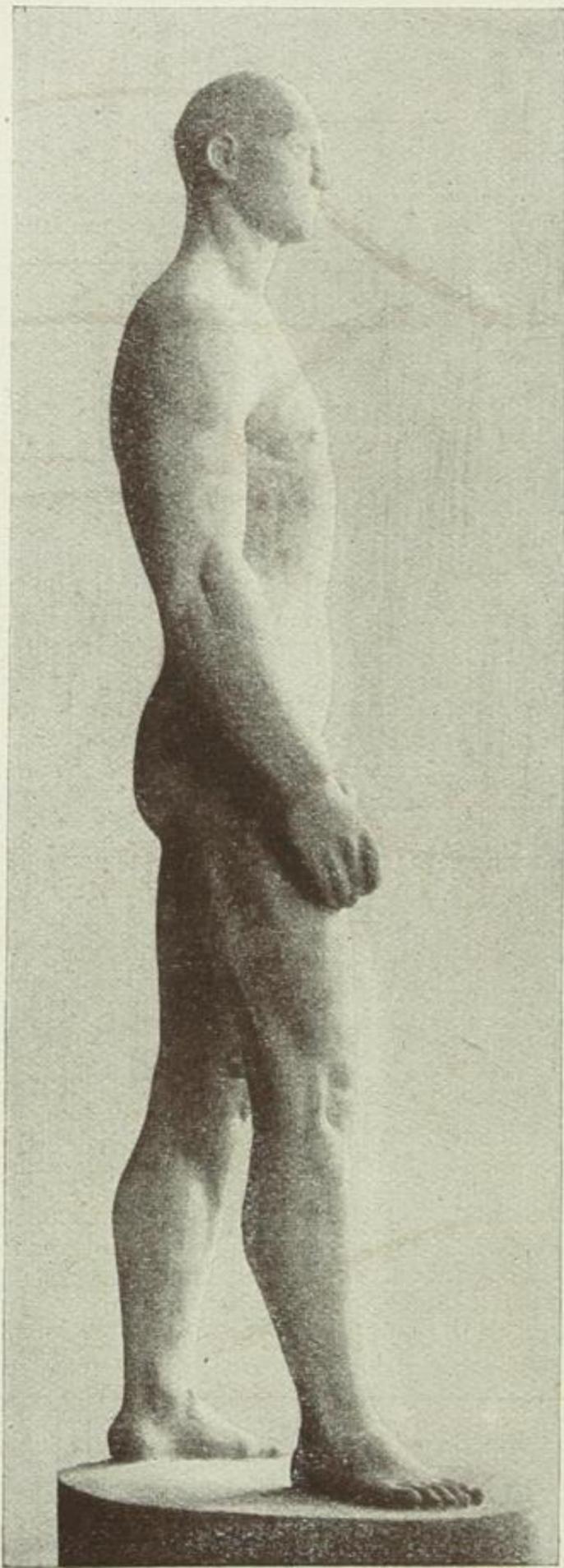


Maske

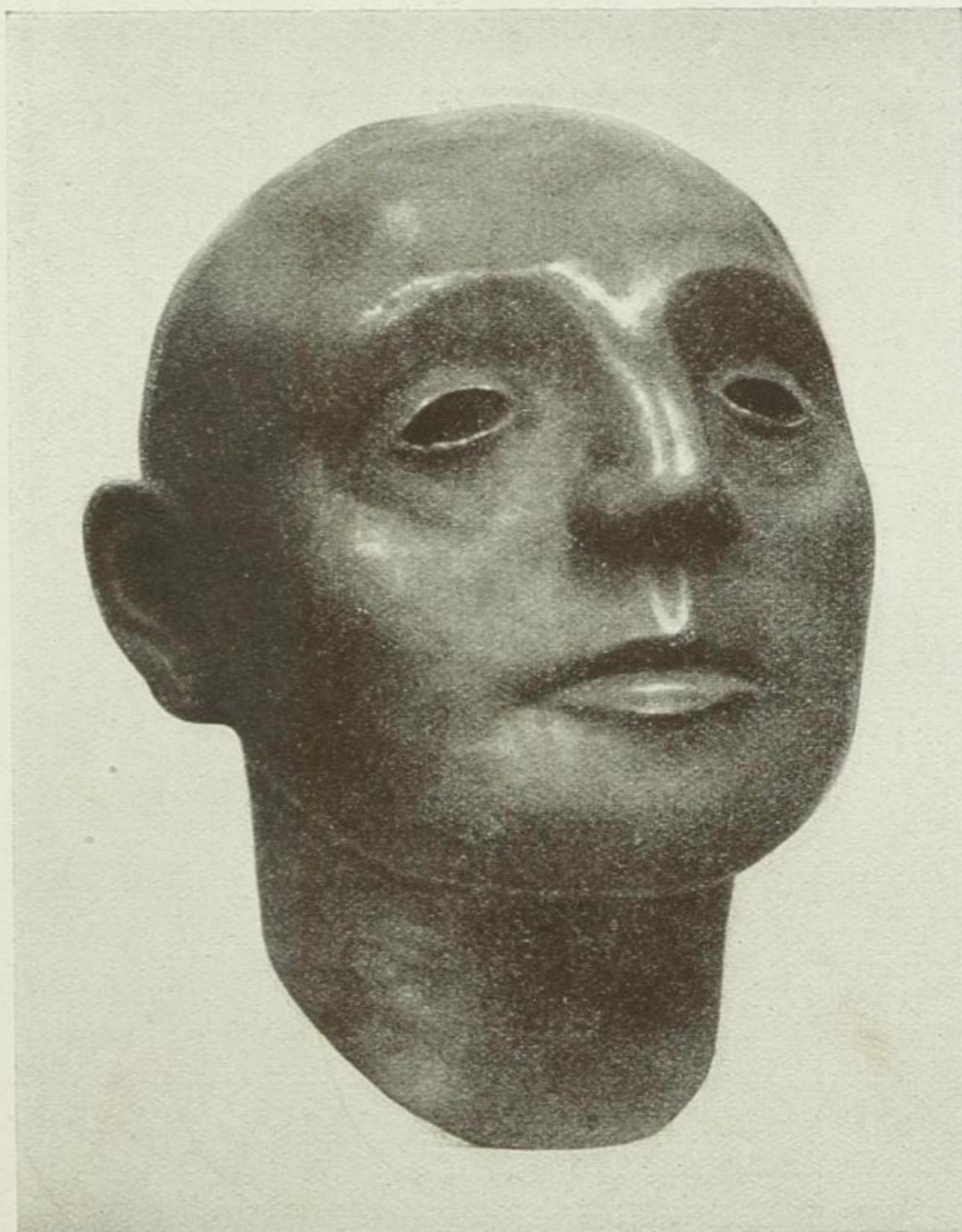
Terrakotta. 1912

Edwin Scharff

1



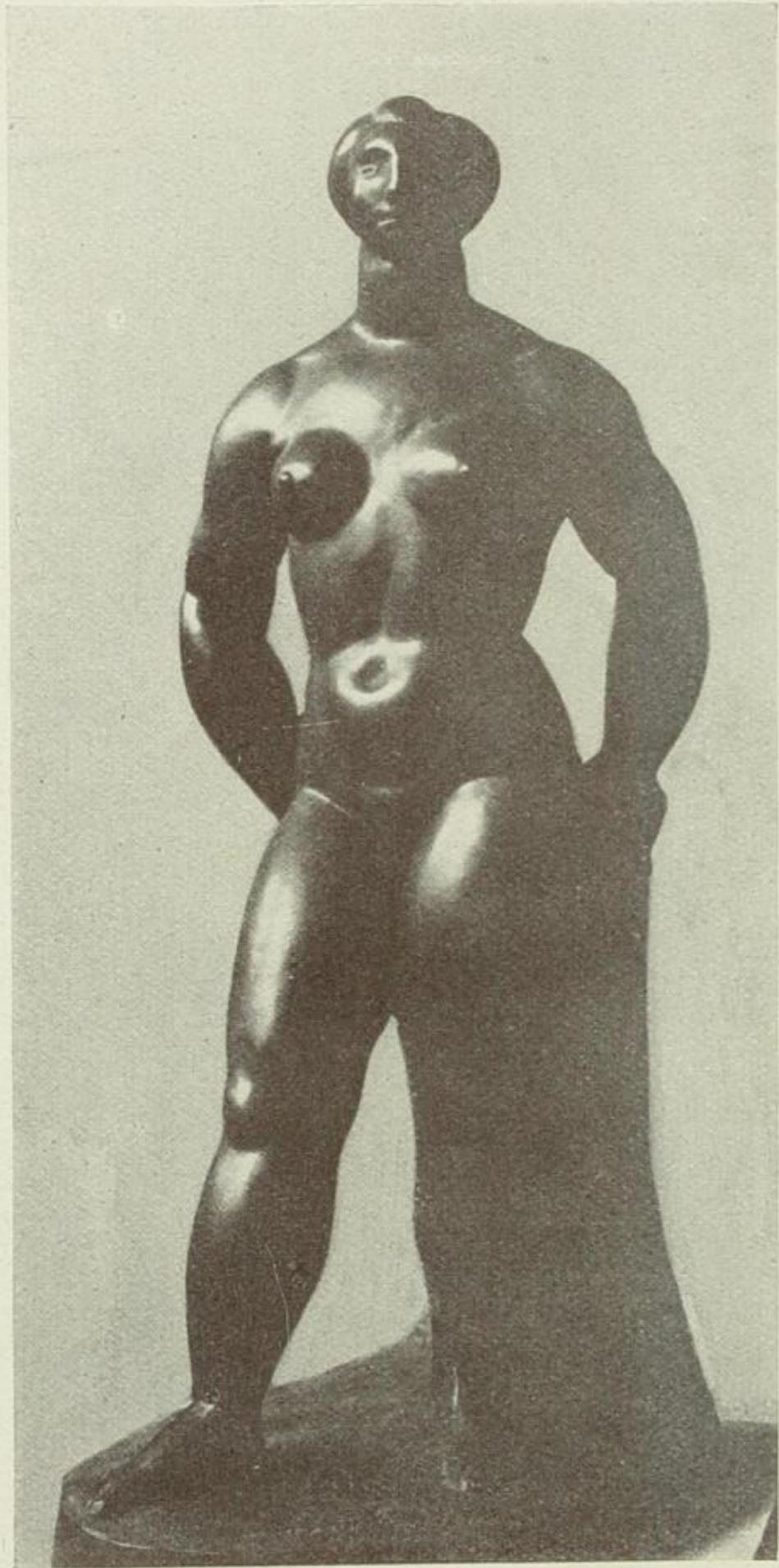
Große männliche Figur 1915
Kunsthalle Mannheim



Jünglingskopf

Bronze. 1915

2



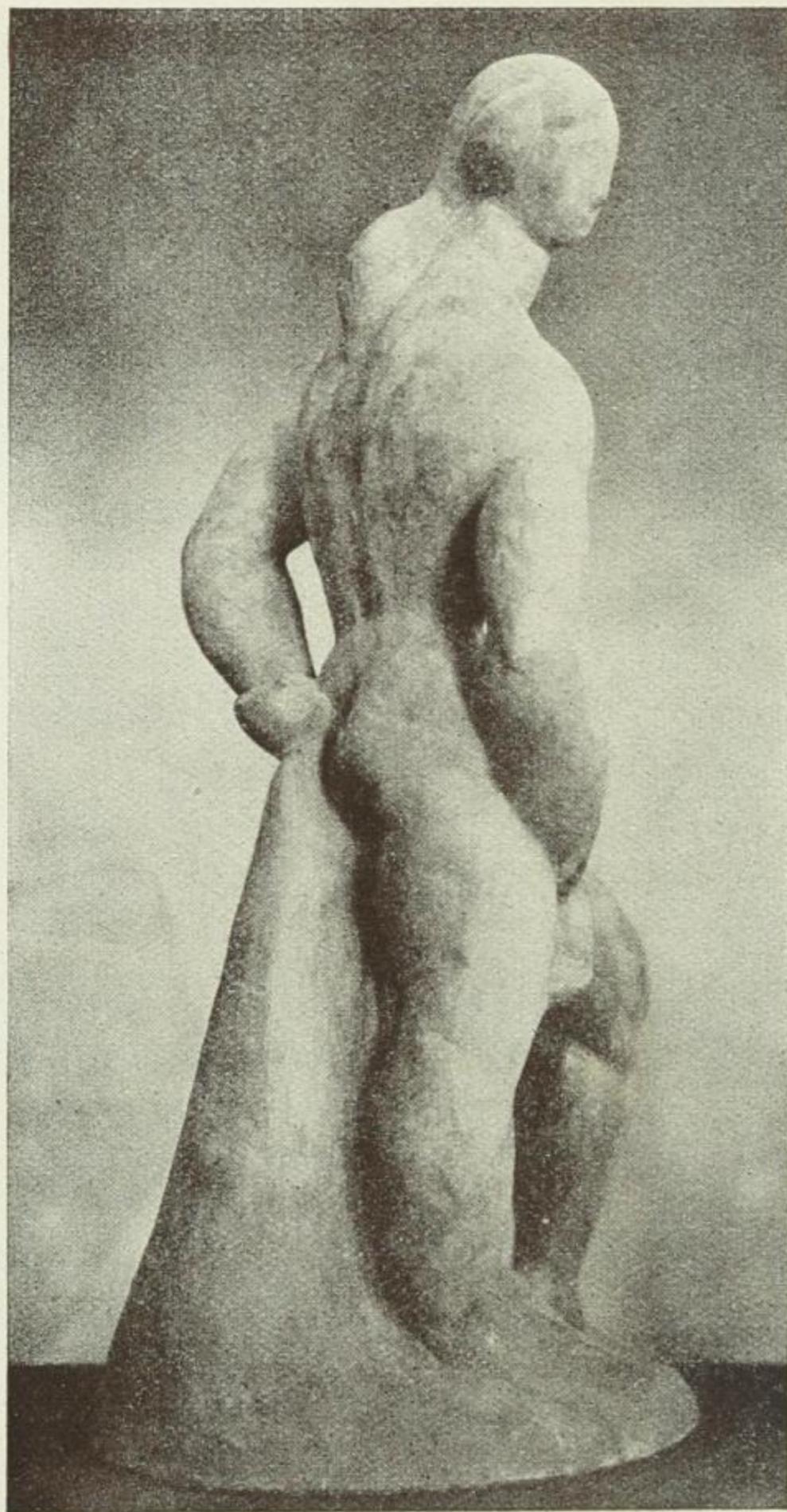
Stehende Frau

Bronze. 1915



Sitzende Frau

Terrakotta. 1915



Badende Frau

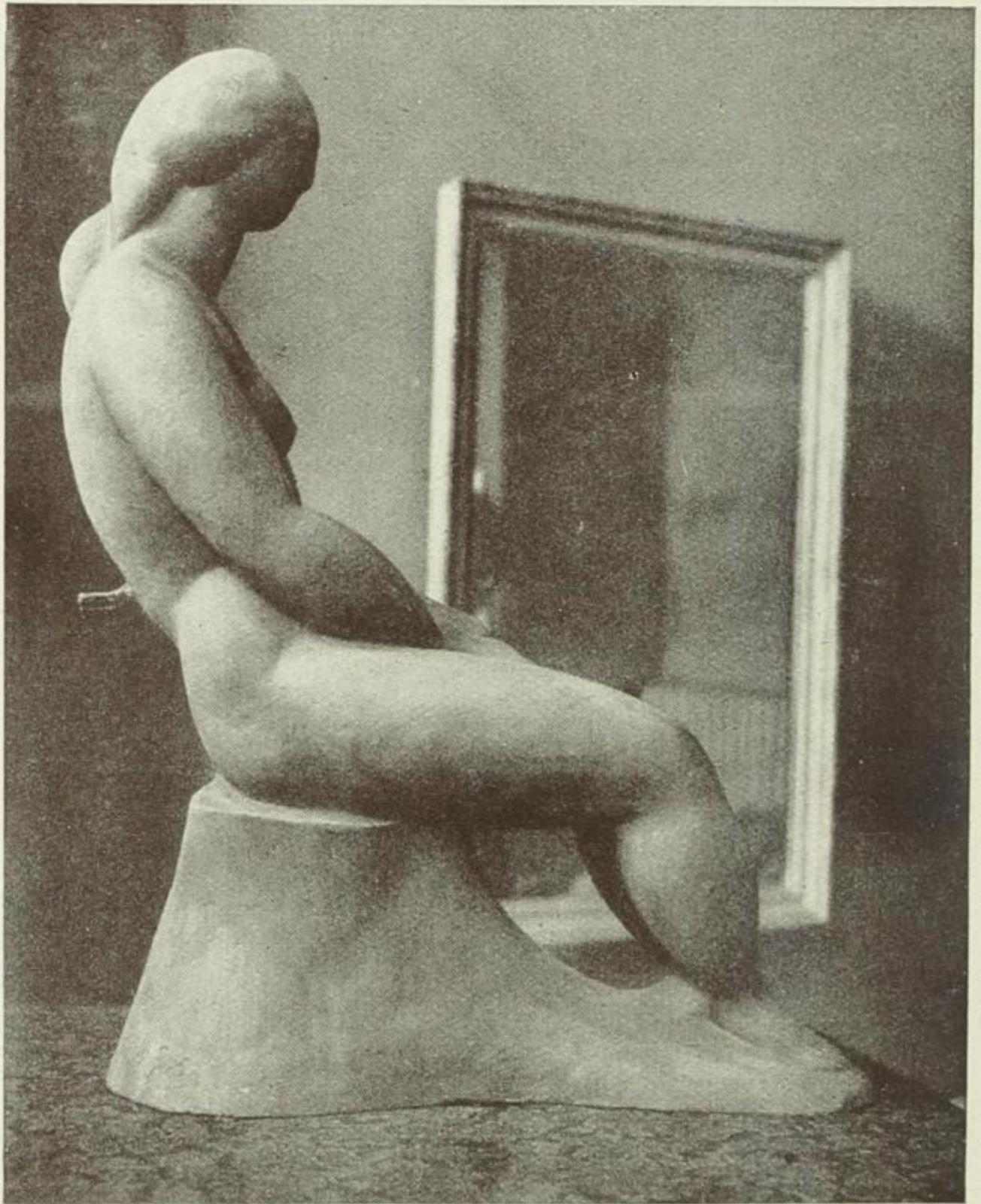
Terrakotta. 1915



Badende

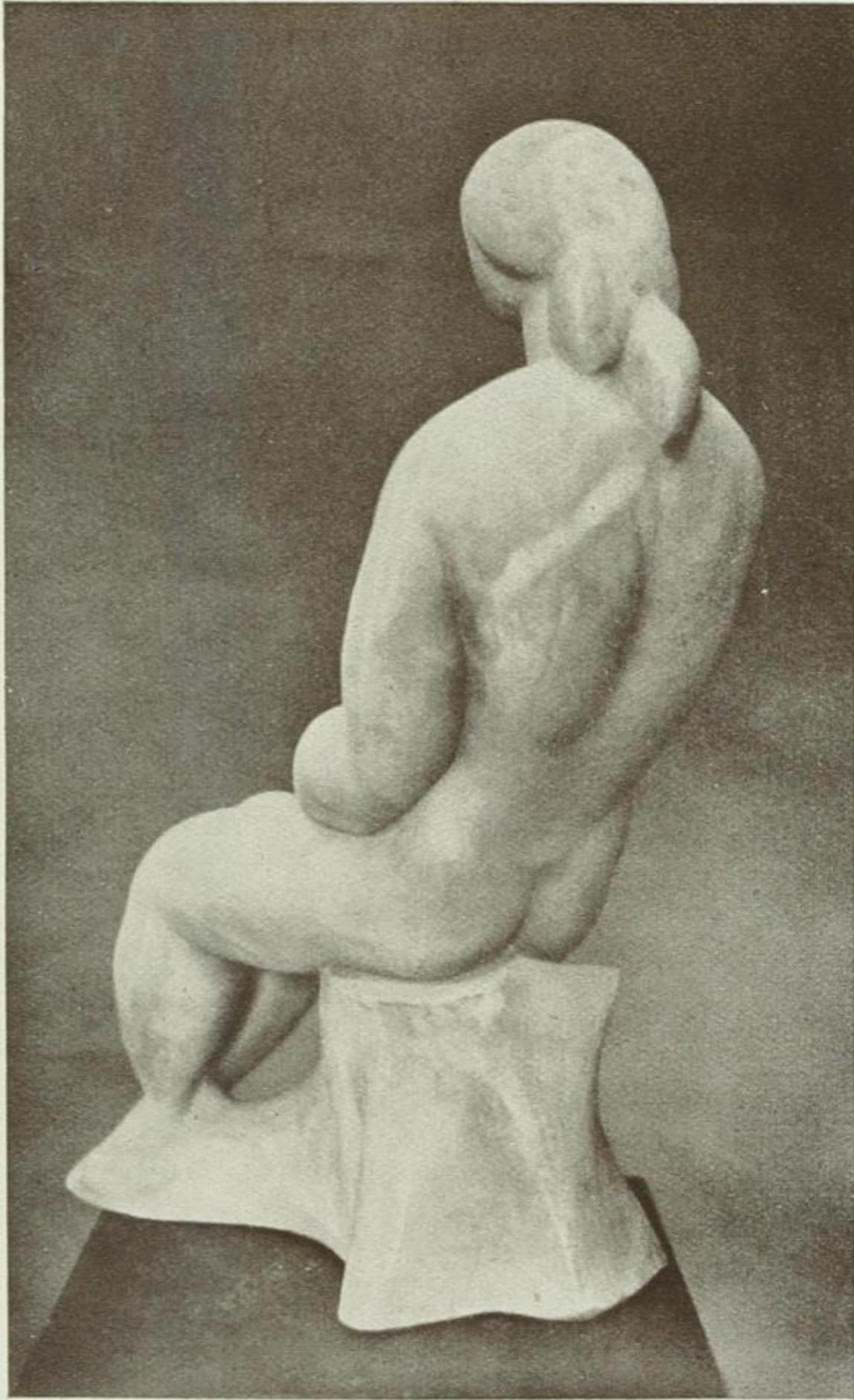
Terrakotta. 1915

4



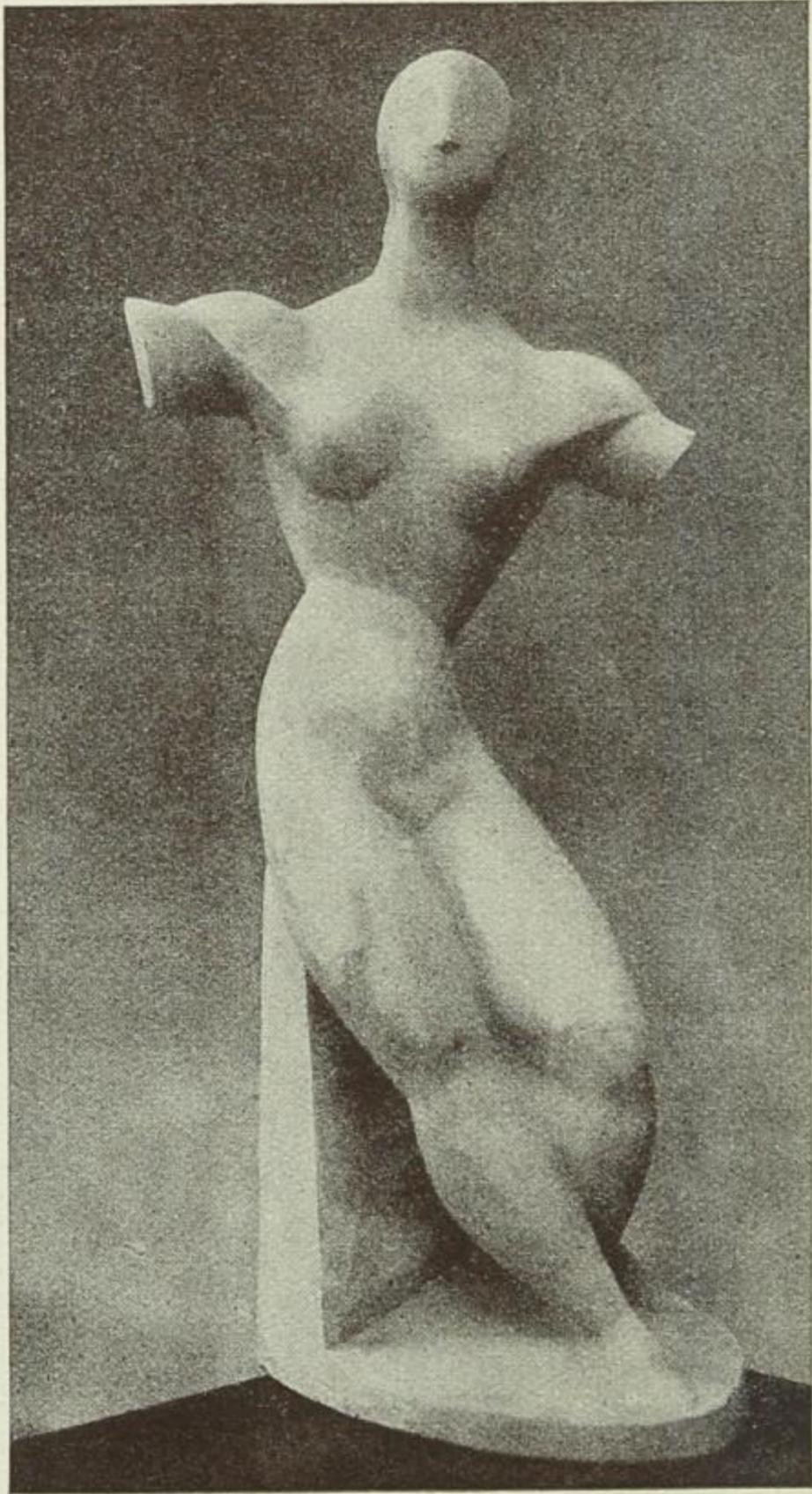
Sitzende Frau

Terrakotta. 1915



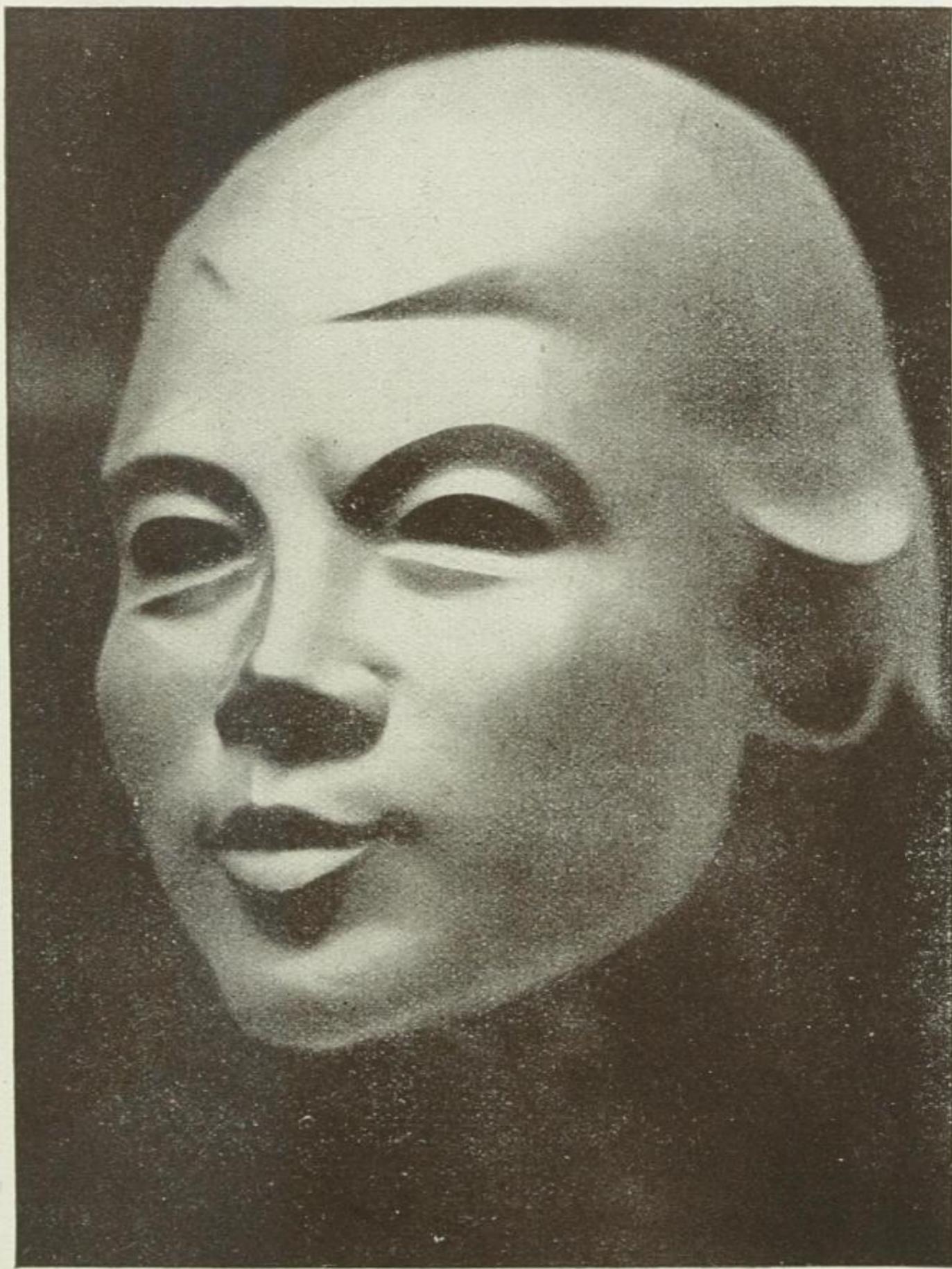
Sitzende Frau

Terrakotta. 1913



Weibliche Figur ohne Arme

Terrakotta. 1918



Weibliche Büste

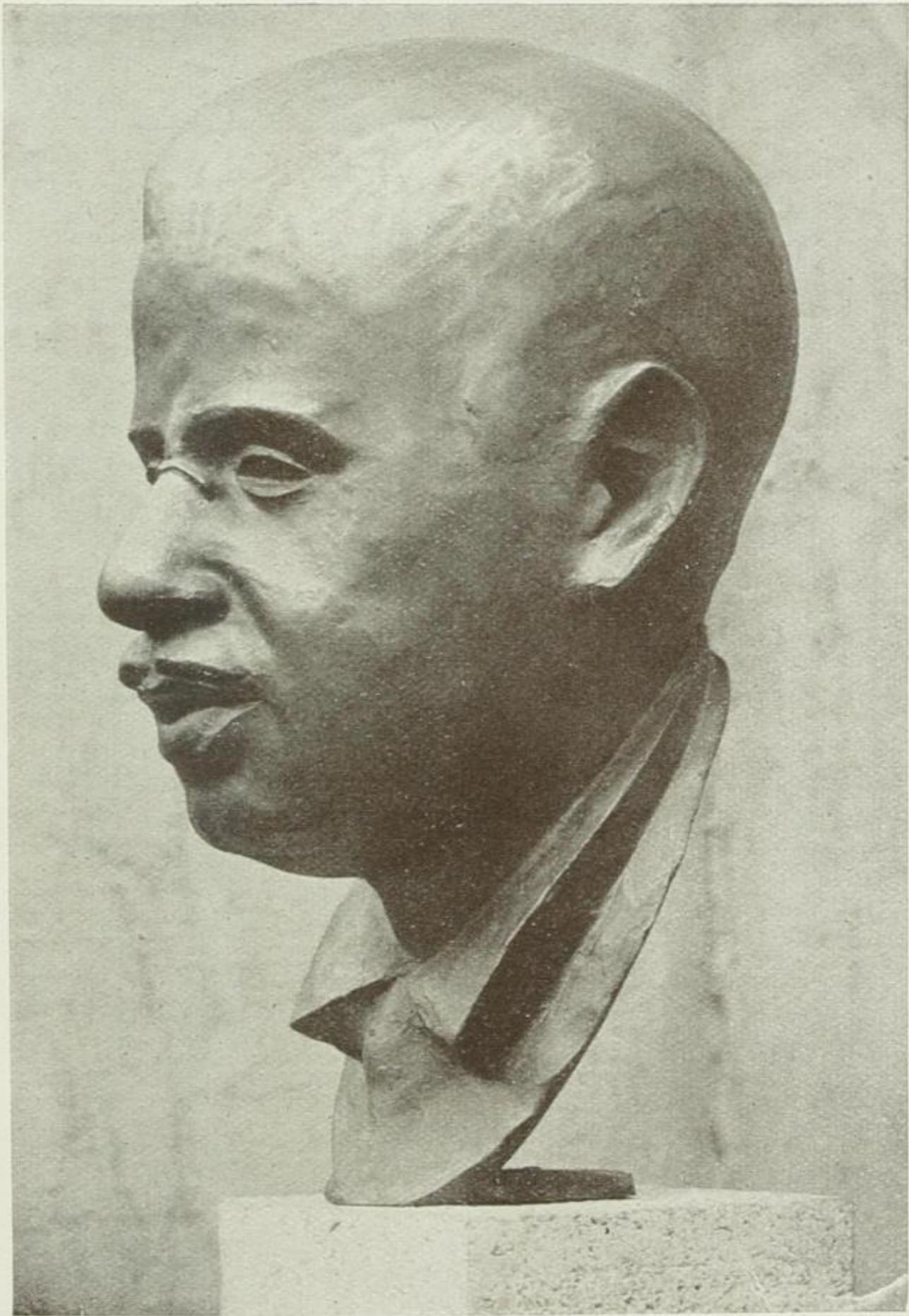
Bronze. 1917

Neue Staatsgalerie München und Kunsthalle Mannheim



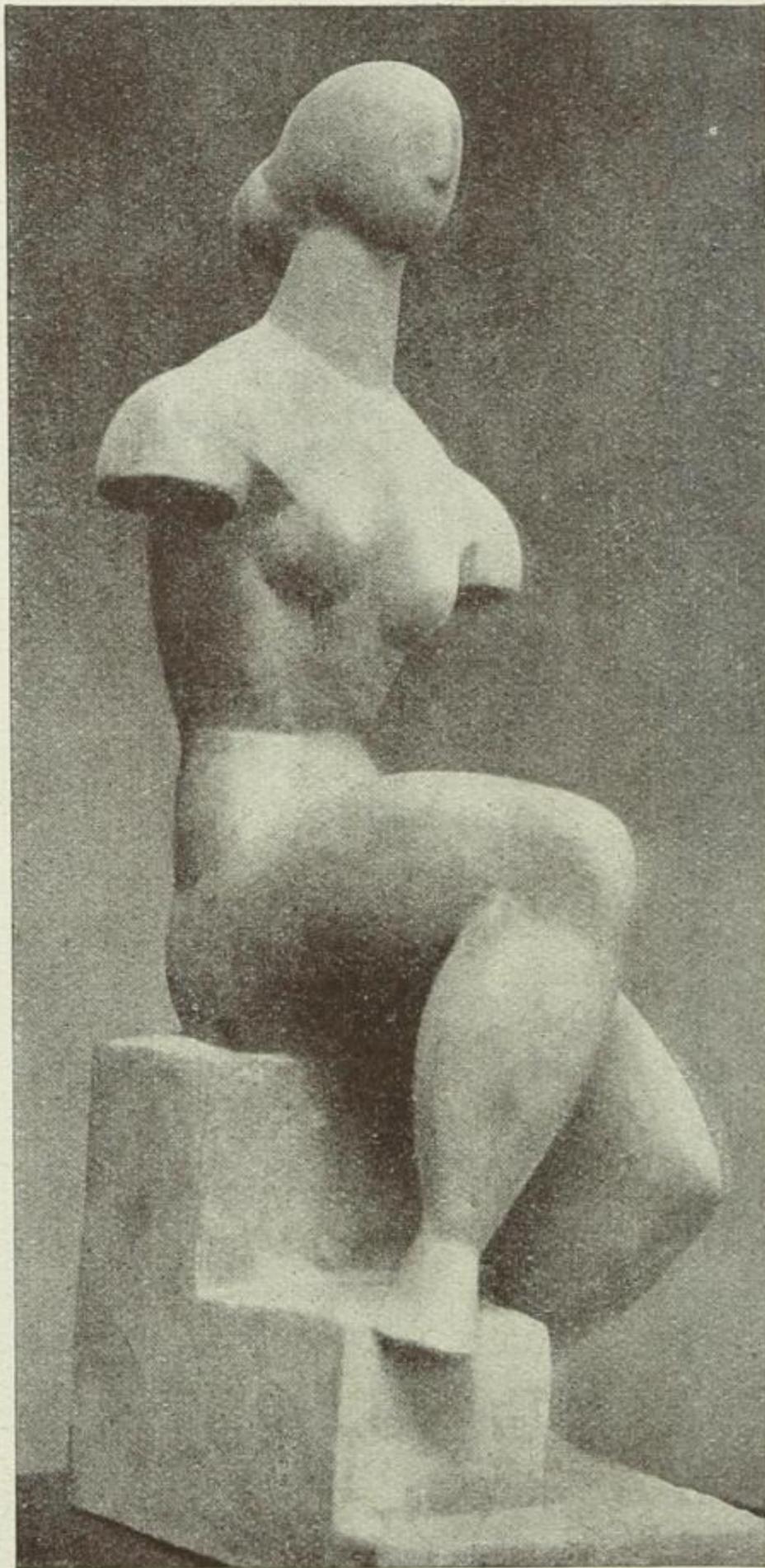
Büste Frau St.

Bronze 1918



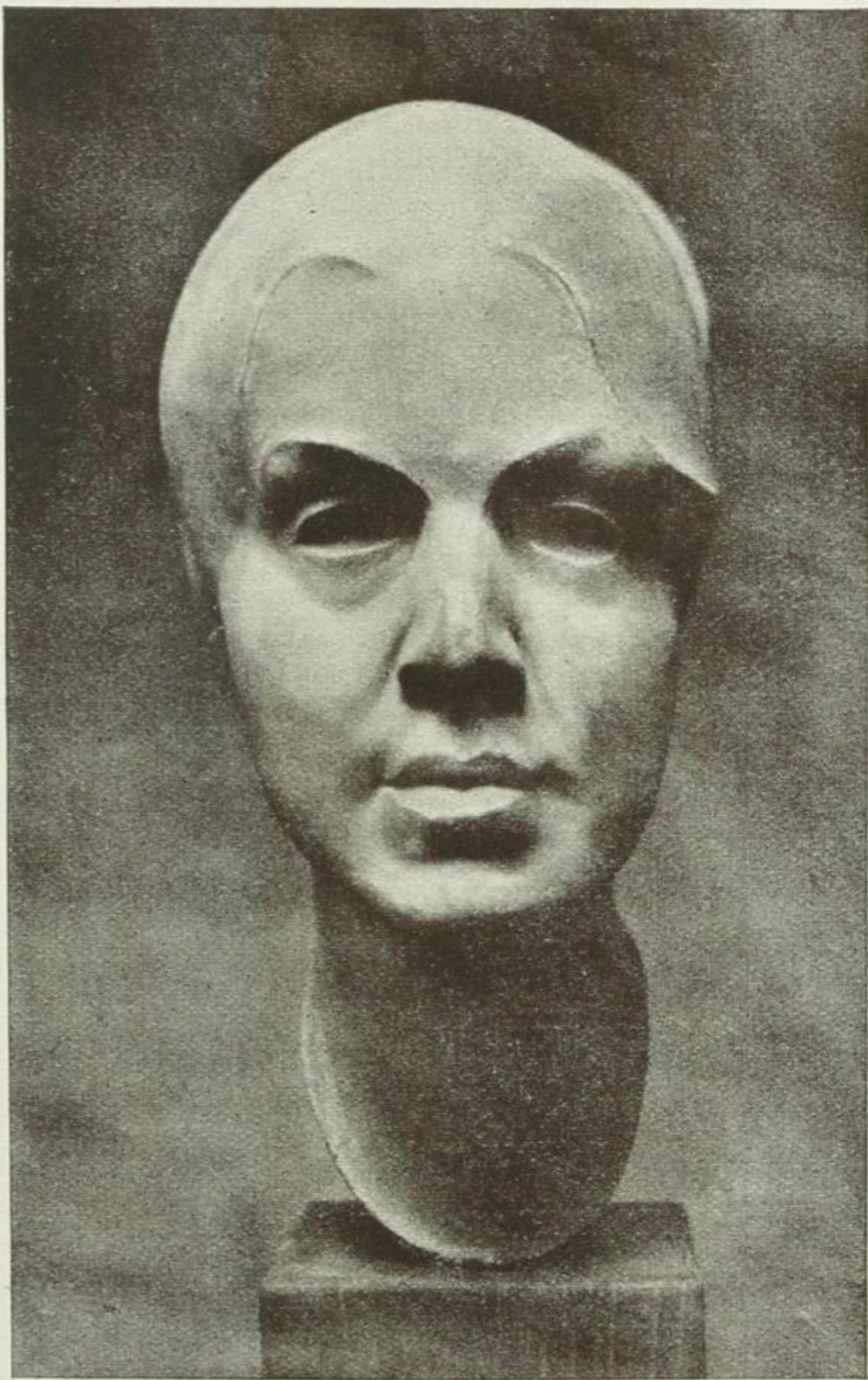
Büste A. L. Mayer

Eisen. 1917
Neue Staatsgalerie München



Sitzende Frau

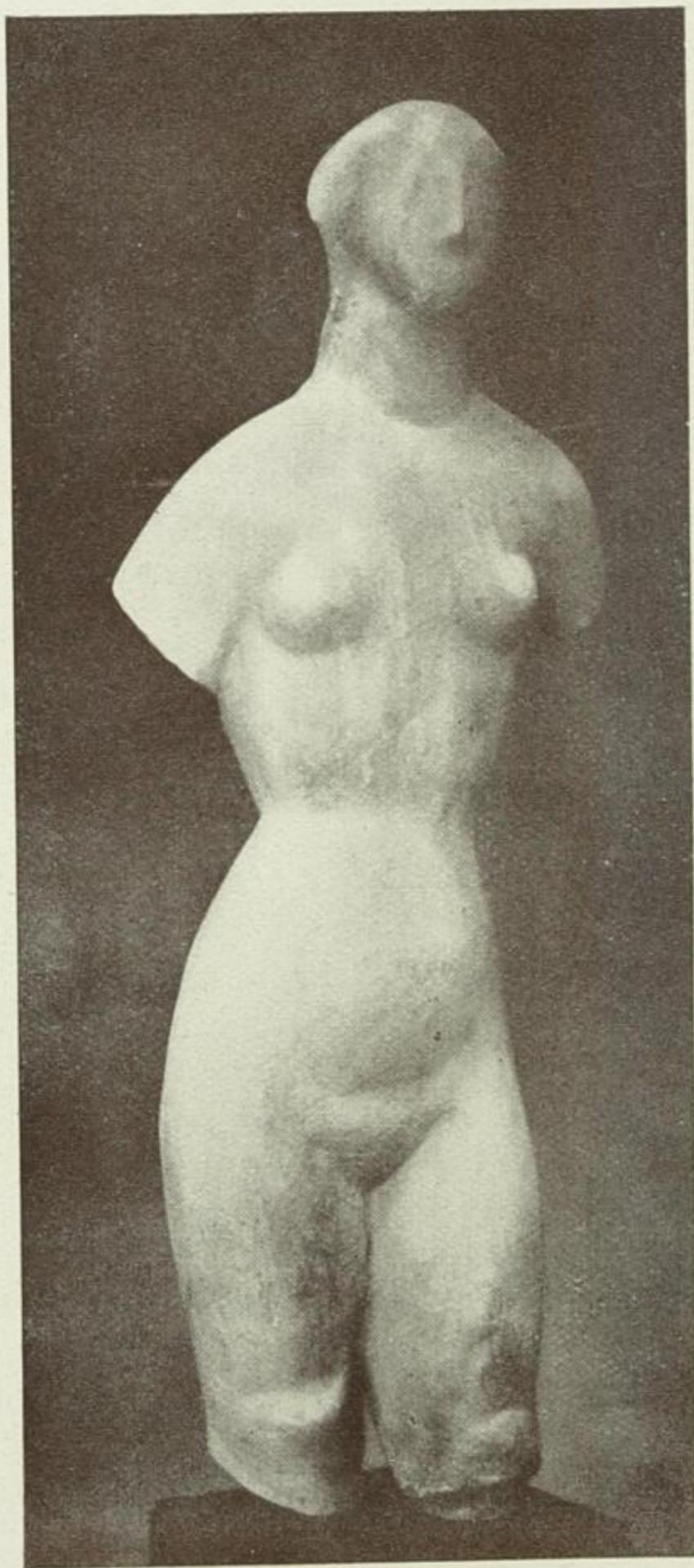
Terrakotta. 1919



Büste Frl. K

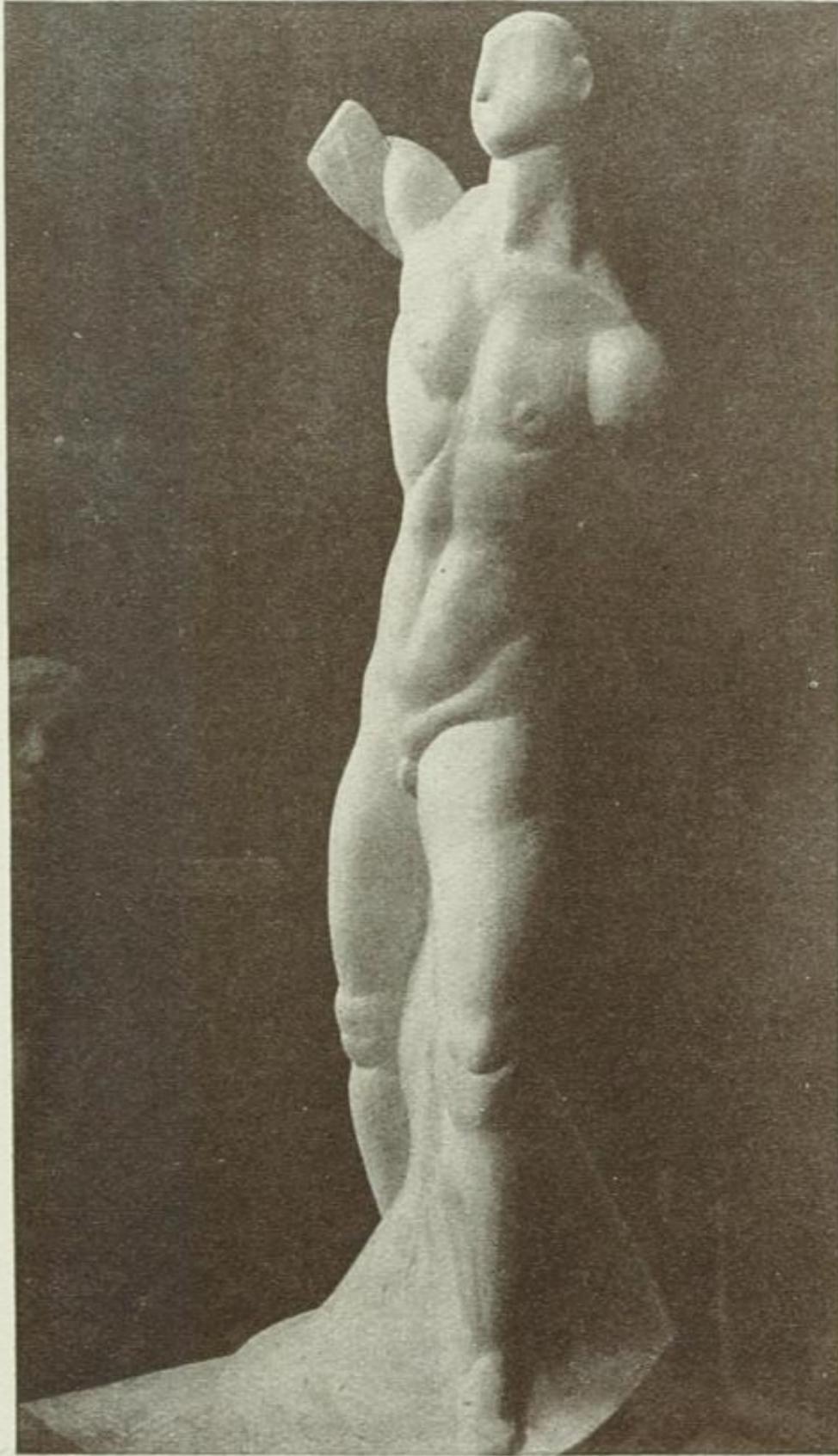
Terrakotta. 1918

8



Weiblicher Torso

Terrakotta. 1917



Schreitender Jüngling

Terrakotta. 1914

Edwin Scharff

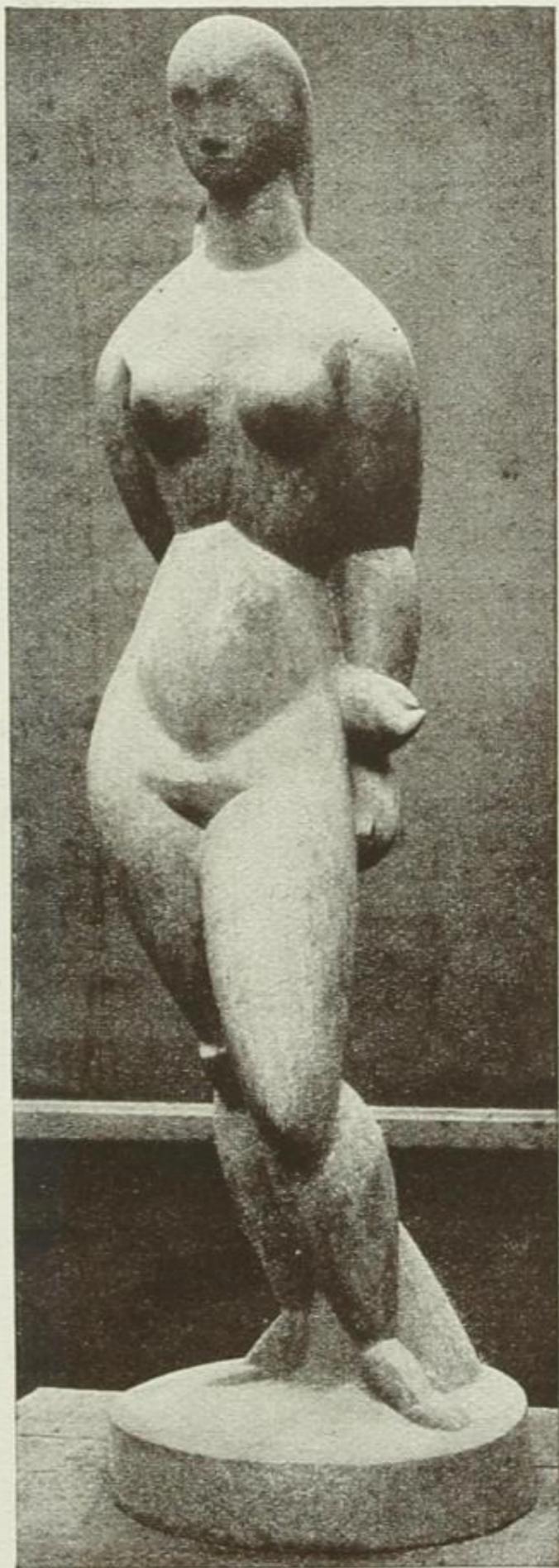
★★

9



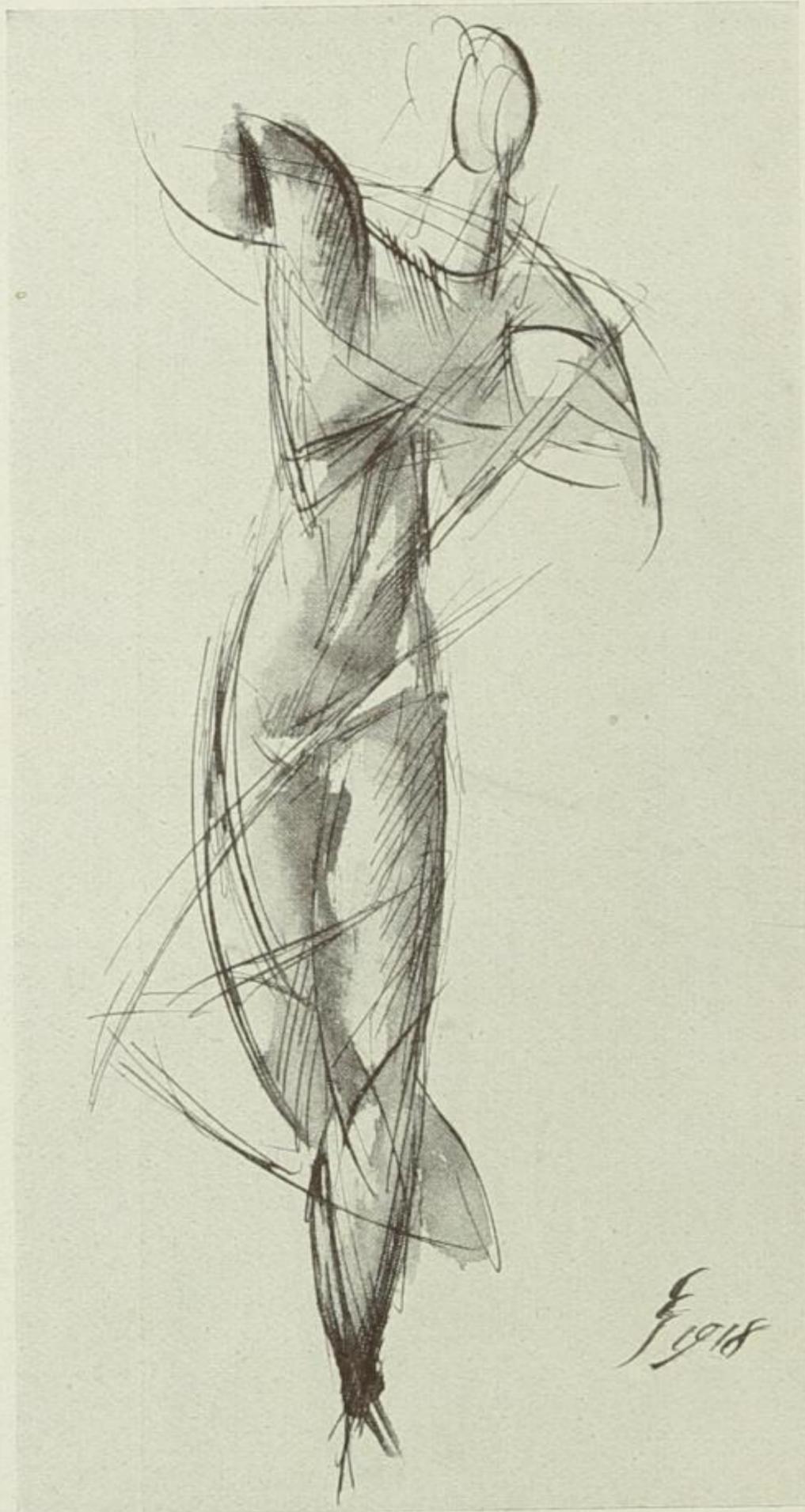
Büste der Mutter

Bronze, 1919



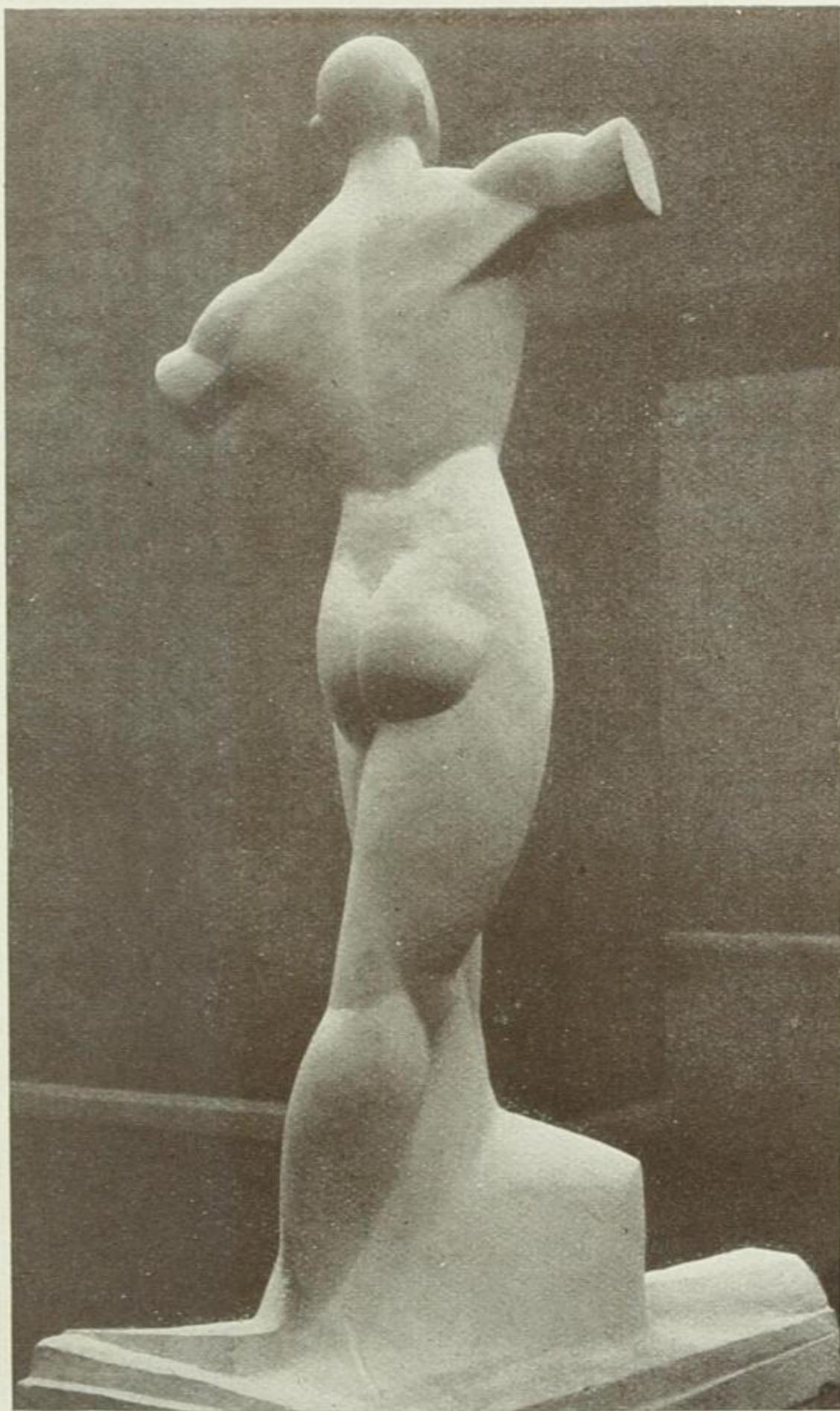
Große weibliche Figur Stein. 1918

18



E. 1918

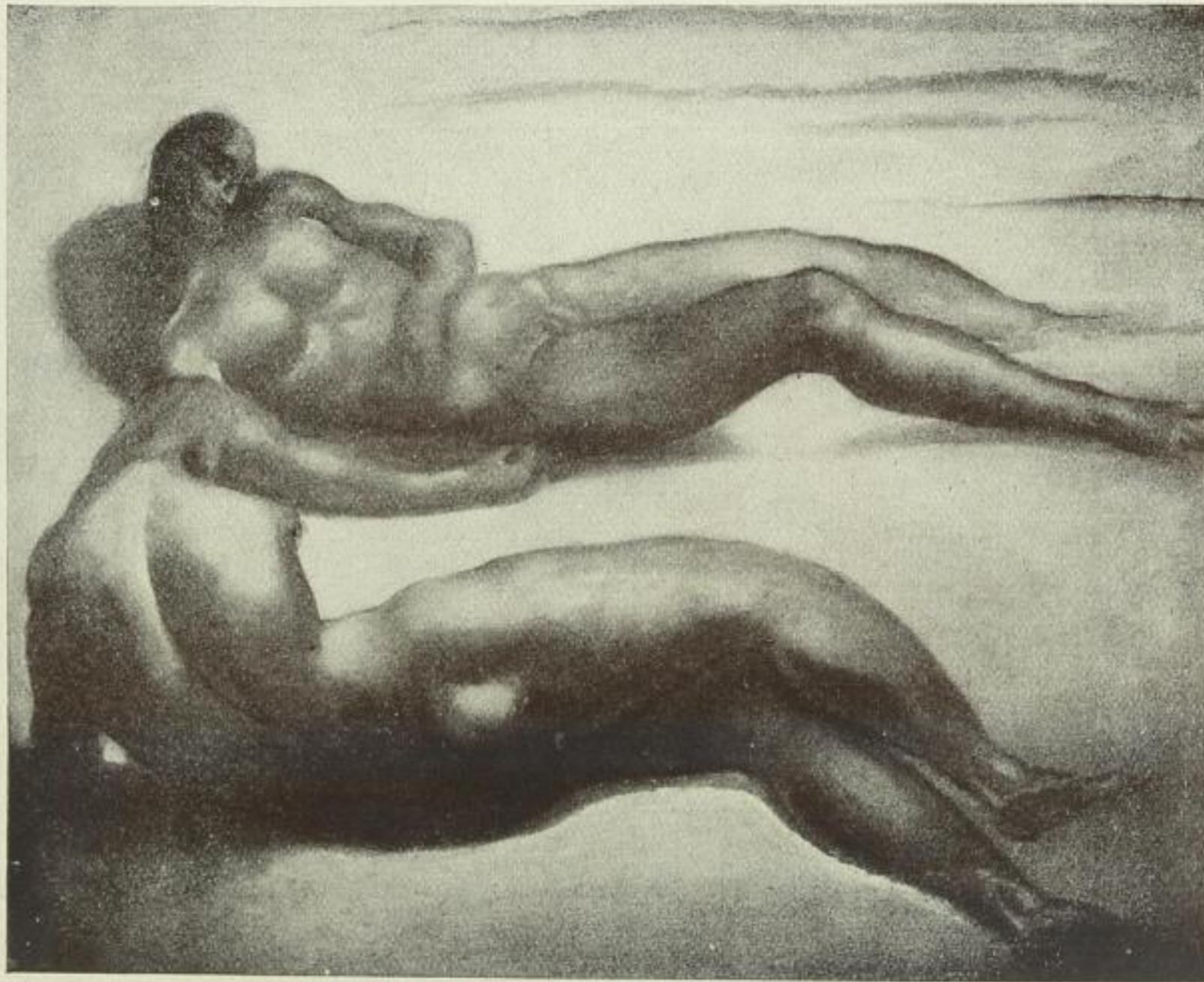
Zeichnung zum schreitenden Mann



Großer schreitender Mann

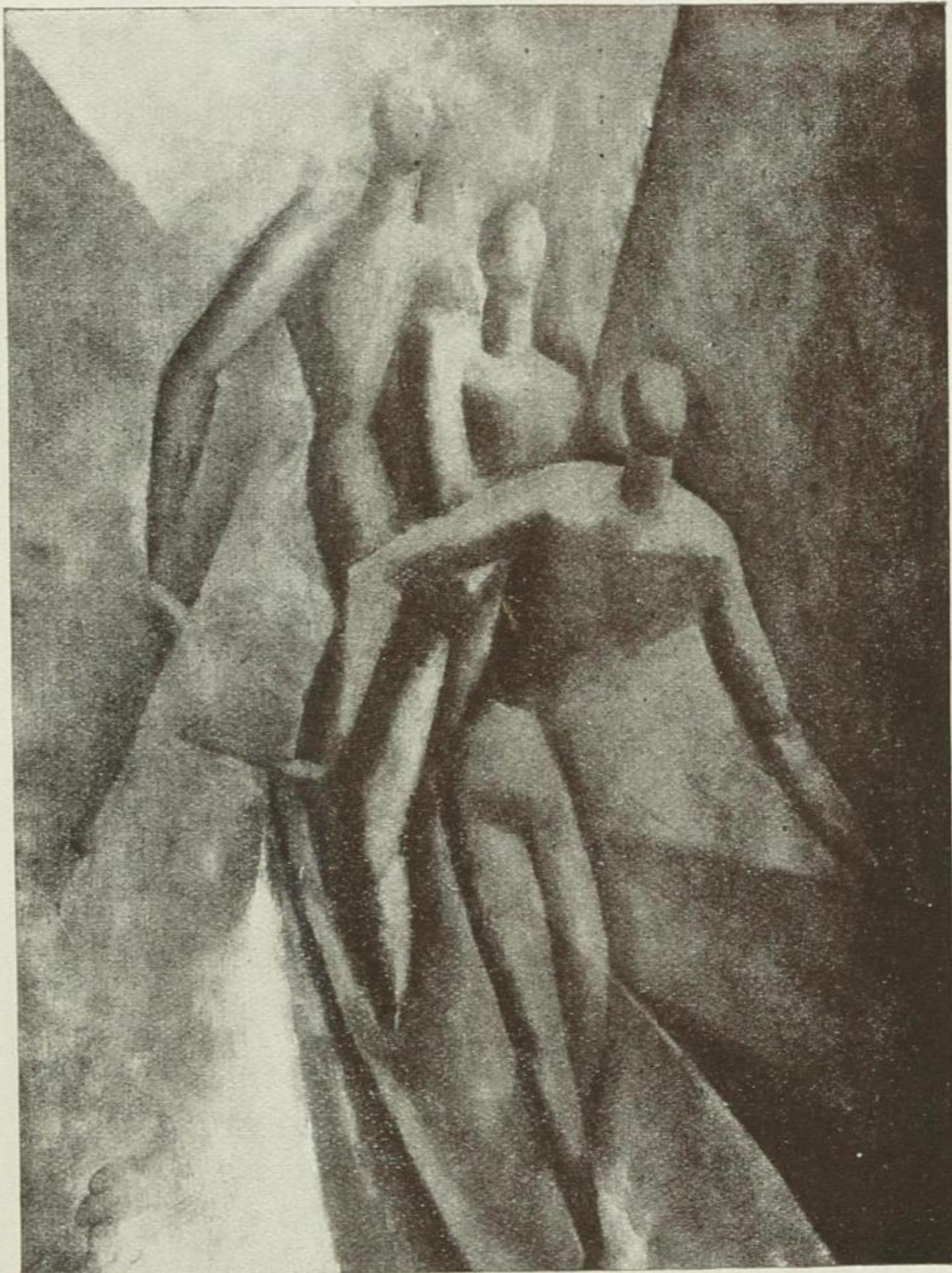
Stein, 1919

M



Die Geschwister

Gemälde, 1912



Männer im Boot

Gemälde. 1917

12

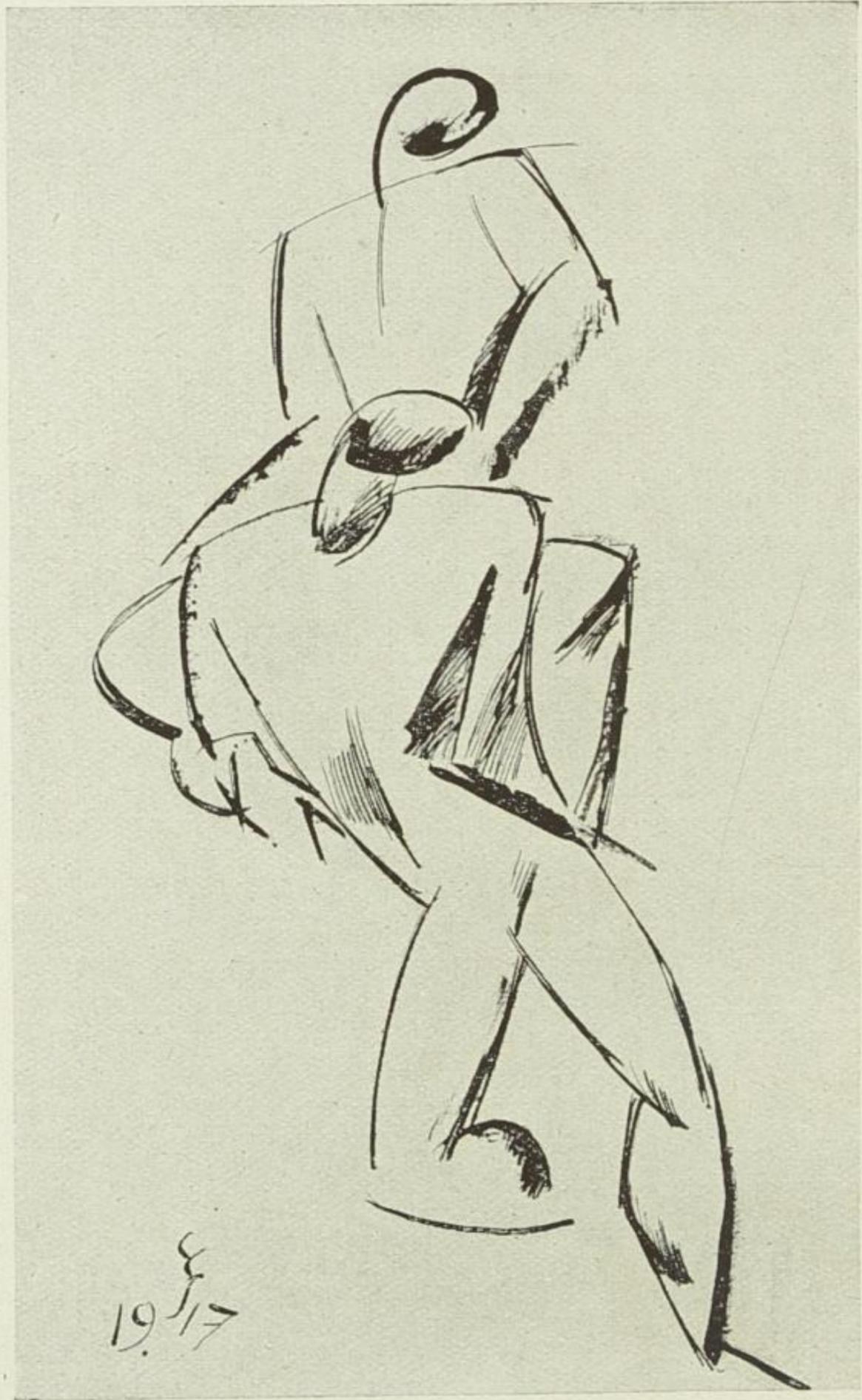


Liebespaar

Radierung. 1914



Zeichnung. 1914



Zeichnung. 1917



Sitzendes Paar

Radierung. 1919

14



1917

E

Zeichnung. 1917



Zeichnung. 1918

15.



Die Fischer

Radierung, 1919



Liebespaar

Radierung. 1919

16



Zeichnung. 1917

Hinweise Bd. 10 - Bd. 16
Taf. der Titelbl., 16 S., 16 Bl. Abb.

2. Reihe Bd 10-16

Signatur	40. 8° 9278	Stok	4
----------	-------------	------	---

RS

Bub

AK

film

Titelaufn.

AKB

Bibli

FK *Kunstgesch. Zei*
S. T.: Bd 10: 7 Plankt, 7 Plankt, 7 Plankt, 7 Plankt
Bd 11: 7 Plankt, 7 Plankt
Bd 12: 7 Plankt, 7 Plankt
Bd 13: 7 Plankt, 7 Plankt, 7 Plankt
Bd 14: 7 Plankt, 7 Plankt, 7 Plankt
Bd 15: 7 Plankt
Bd 16: 7 Plankt, 7 Plankt

Bio K

7 Zeichnung

Bild K

X

Scharff, Edwin
Klaminck, Maurice de
Morgner, Wilhelm
Klee, Paul

Ebertz, Josef
Berain, Andre
Schmidt-Rottluff,
Carl

SWK

Sonderstandort

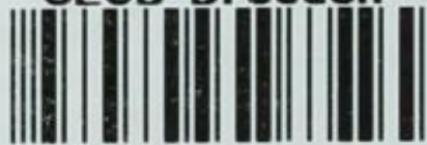
Signum

Ausleiher-
vermerk

III/9/280 Id-G 80/62

40. 8° 9278

SLUB Dresden



2 0436101