





Wolfgang Steguweit

# H I L D E B R O Ë R

Bildhauerin und Medailleurin

Leben und Werk

Gebr. Mann Verlag · Berlin 2004

*Gedruckt mit Unterstützung und Förderung durch:*

Staatliche Museen zu Berlin, Münzkabinett  
Kulturgemeinschaft Kressbronn  
Kunst- und Kulturstiftung des Bodenseekreises  
Museum Langenargen, Herr Eduard Hindelang  
Frau Susanne Wimmelmann, Hannover  
weitere anonyme Förderer

Das Buch erscheint gleichzeitig in der  
von der Deutschen Gesellschaft für Medaillenkunst e.V.  
herausgegebenen Reihe »Die Kunstmedaille in Deutschland«  
als Band 20.

Mitarbeit am Katalog: Gisa Steguweit

Abbildungen Umschlagseiten:

Vorderseite: Bergpredigt, 1969 (Kat.-Nr. 316)

Rückseite: Frau mit Kind, 1931 (Kat.-Nr. 11)

Gestaltung: Marlies und Sieghard Hawemann

Herstellung: Günther Langer

Lithographien: Satzinform

Druck und Verarbeitung: druckhaus köthen

Bibliographische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation  
in der Deutschen Nationalbibliographie;  
detaillierte bibliographische Daten sind im Internet  
über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Copyright © 2004 by Gebr. Mann Verlag ·Berlin

Alle Rechte, insbesondere das Recht der Vervielfältigung  
und Verbreitung sowie der Übersetzung, vorbehalten.  
Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form durch Fotokopie,  
Mikrofilm, CD-ROM usw. ohne schriftliche Genehmigung  
des Verlages reproduziert oder unter Verwendung  
elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder  
verbreitet werden. Bezüglich Fotokopien verweisen wir  
nachdrücklich auf §§ 53, 54 UrhG.

Gedruckt auf säurefreiem Papier, das die US-ANSI-Norm  
über Haltbarkeit erfüllt.

Printed in Germany · ISBN 3-7861-2490-6

# Inhalt

**Vorwort** 7

**Einleitung und Forschungsstand** 9

**Suche des künstlerischen Weges** 13

**Ausbildung und künstlerisches Schaffen in Berlin 1927 bis 1942** 15

Die Voraussetzungen – Ludwig Gies und das Lehrprogramm an den  
Vereinigten Staatsschulen für freie und angewandte Kunst Berlin 15

Themen und Inhalte 17

Materialien, Technik und Stil 19

Ausstellungen 21

Wettbewerbe 23

*Schülermedaillen der Vereinigten Staatsschulen* 23

*Wettbewerb Museum Folkwang Essen* 24

*Sonstige Wettbewerbe* 26

Auftragsarbeiten 26

**Das Ende in Berlin und der Neubeginn in Kressbronn am Bodensee im Jahre 1943** 29

**Tendenzen und Konflikte der Kunst nach dem Zweiten Weltkrieg** 33

Zur Frage der christlichen oder kirchlichen Kunst 33

Zur Entwicklung der Plastik 34

**Die Sezession Oberschwaben-Bodensee und ihre Ausstellungen** 37

**Hilde Broërs Schaffen nach dem Zweiten Weltkrieg** 39

Kirchliche Aufträge 40

*Glockenzier* 44

*Grabmal- und Ehrenmalgestaltungen* 45

Konzentration auf die Form des Kleinreliefs der Medaille 46

*Der Anteil Hilde Broërs am nationalen und internationalen Medaillenschaffen* 52

*Die Medaille im Spätwerk zwischen Ideal und Wirklichkeit* 55

**Zusammenfassung – Das Lebenswerk im Überblick** 59

**Kurzbiographie** 61

**Anhang** 65

Studenten von Ludwig Gies 1927 bis 1937 65

**Katalog** 69

Skulpturen 71

Medaillen, Reliefs 109

Gefäße 243

Hauszeichen 249

Glockenzier 259

Kirchenausstattung 267

Grabmäler und Ehrenmale 292

Brunnen und sonstige Arbeiten 296

**Samlungsnachweis** 306

**Bibliographie** 307

**Register** 316

**Abbildungsnachweis** 320

## Vorwort

Vor 100 Jahren wurde im westfälischen Witten Hilde Broër (1904–1987) geboren. Zunächst an den Kölner Werkschulen von 1924 bis 1927 in Keramik und Bildhauerkunst unterwiesen, studierte sie danach an den Vereinigten Staatsschulen für freie und angewandte Kunst Berlin von 1927 bis 1936. Dort wurde sie von Ludwig Gies zur Medailleurin und Bildhauerin ausgebildet, zuletzt als dessen Meisterschülerin. In einem 60 Jahre währenden Schaffensprozeß erlangte sie eine künstlerische Reife und gestalterische Vielseitigkeit, zu der der geringe »Nachruhm« nicht im Verhältnis steht. Zwar hat sie von 1955 bis 1985 auf den Biennalen der internationalen Medaillengesellschaft FIDEM (Fédération Internationale de la Médaille) die Bundesrepublik Deutschland mit ihren Kleinreliefs wie kein anderer Künstler kontinuierlich repräsentiert und als Medailleurin reüssiert; die Erinnerung an sie scheint jedoch heute im wesentlichen auf zwei kleine Museen der Bodenseeregion beschränkt zu sein, wo ihr skulpturales und reliefplastisches Werk in Teilen bewahrt wird und auch ausgestellt ist, in Kressbronn und Langenargen.

In den 90er Jahren als FIDEM-Delegierter Deutschlands und Vorsitzender der Deutschen Gesellschaft für Medaillenkunst auf das reliefplastische Schaffen Hilde Broërs aufmerksam geworden, hat der Autor im Jahre 2000 in einer Jahrhundertausstellung des Münzkabinetts der Staatlichen Museen zu Berlin ihre Bedeutung für die Medaillenkunst des 20. Jahrhunderts annonciert. Dabei wurde sichtbar, daß ihre plastische Ausdruckskraft sich nicht in der Medaille erschöpfte, nicht auf das Kleinrelief zu reduzieren ist. Eine Gesamterfassung des spezifischen bildhauerischen Beitrags Hilde Broërs

und eine Einordnung in die Kunst des vorigen Säkulums schien wünschenswert, ja notwendig zu sein.

Obwohl der Autor die Künstlerin aus Gründen der staatlichen Teilung Deutschlands zu Lebzeiten nicht an ihrer Wirkungsstätte in Kressbronn am Bodensee aufsuchen konnte, um ihr Werk in situ zu studieren, haben die Überlieferungen zu ihrer Persönlichkeit, die mittlerweile erworbene Kenntnis ihres Œuvres aus dem Nachlaß und letztlich die Erwerbung zahlreicher Medaillen und Kleinreliefs für die Medaillensammlung des Münzkabinetts in Berlin die Motivation gegeben, sich dieser Herausforderung zum 100. Geburtstag Hilde Broërs zu stellen.

Umfang und Aufwand »auf dem Weg zu Hilde Broër« waren zum Glück anfänglich nicht zu erahnen. Es hätte vermutlich den Elan gedämpft, das Projekt neben den dienstlichen Belangen unter Verwendung von Urlaub und Freizeit anzugehen.

Das nun vorliegende Ergebnis mit mehr als 600 erfaßten Arbeiten wird selbst Kenner überraschen, auch wenn sich die ursprüngliche Absicht, ein vollständiges Werkverzeichnis mit Standortangabe aller Exemplare vorzulegen, aus mancherlei Gründen nicht realisieren ließ. Durch großzügige, uneingeschränkte Unterstützung der öffentlichen Besitzer und das Entgegenkommen der Erben des Nachlasses und weiterer privater Eigentümer ist dennoch ein »Broërkompendium« entstanden, das die Werkgruppen Skulptur sowie Medaillen, Reliefs und Kunst im öffentlichen Raum nahezu vollständig vorzustellen vermag. Von jeder zumeist durch Guß vervielfältigten Arbeit wurde nach Möglichkeit wenigstens ein Exemplar nachgewiesen; vorzugsweise die in öf-

fentlichem Besitz befindlichen Werke sind auch mit ihrem Standort vermerkt. Dafür ist allen Besitzern, auch den ungenannt bleiben wollenden privaten Eigentümern sehr herzlich zu danken.

Vor allem das Frühwerk aus der Kölner und Berliner Zeit weist Überlieferungslücken und Verluste auf, kann aber durch fotografische Belege ausgeglichen werden. Es ist zu hoffen, daß das Aufspüren verloren geglaubter oder bislang unbekannter Werke durch die Publikation angeregt und erleichtert wird.

Bereitwillige Hilfe und Mitwirkung ist auch und gerade von dort gekommen, wo Hilde Broër in ihrer zweiten Lebenshälfte lebte und wirkte, aus Kressbronn. Der Bestand des Museums und Galerie in der Lände Kressbronn wurde mit Unterstützung von Peter Keller gesichtet und eingearbeitet. Er und Gerhard Schaugg betreuen die Sammlung und organisierten eine auf die Medaillenkunst Broërs konzentrierende Ausstellung eigens für das Jubiläumsjahr. Wichtige Medaillen von Gies und weiteren zeitgenössischen Künstlern konnten dafür aus dem Münzkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin beige-steuert werden. Sie erhellen das künstlerische Umfeld dieses Mediums.

Albert Zapf, ebenfalls Kressbronn, stellte uneigennützig und sehr entgegenkommend seine umfangreiche Fotodokumentation für den Katalog zur Verfügung. Frau Ingrid Schättin ergänzte die Bibliographie zu den Ausstellungen der Sezession Oberschwaben-Bodensee, an denen die Künstlerin mit wenigen Ausnahmen von 1947 bis 1985 beteiligt war und half mit weiteren Recherchen.

In Langenargen öffnete der verdiente ehrenamtliche Leiter des Museums, Eduard Hindelang, der im Jahre 2003 seinen 80. Geburtstag beging, großzügig Sammlung und Fotodokumentation und förderte darüber hinaus das Buchprojekt mit einer namhaften finanziellen Zuwendung.

Prof. Dr. Hubert Krins, ehemals Leiter der Außenstelle Tübingen des Landesdenkmalamtes Baden-Württemberg, gab Informationen zu Auftragsarbeiten für den öffentlichen Raum.

Frau Ingrid Fees teilte die vom Regierungspräsidium Tübingen zu Lebzeiten der Künstlerin erworbenen Arbeiten mit. Frau Franziska Weideler (Bad Buchau) werden Details und Fotos zum Bad Buchauer Glockengeläut und dem Wirken des ehemaligen Vorsitzenden des Kunstvereins der Diözese Rottenburg (-Stuttgart), Dr. Erich Endrich, verdankt. Das Münzkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin unter-

stützte das Vorhaben im Rahmen seiner kontinuierlichen Förderung der Medaillenkunst. Das Archiv der Universität der Künste Berlin gestattete die Anfertigung von Reproaufnahmen von Fotos früher Schülerarbeiten. Auch im Archiv des Vereins Berliner Künstlerinnen ließen sich Hinweise auf die Künstlerin erbringen.

Die namhafte Keramikerin Heidi Manthey gewährte den Einblick in Unterlagen der HB-Werkstätten von Hedwig Bollhagen in Marwitz mit einigen Belegen zum Frühwerk.

Frau Susanne Wimmelmann (Hannover) schenkte im Vorfeld dem Münzkabinett in Berlin Kleinkunstwerke ihres Mannes, des Architekten und Medaillenförderers Georg Wimmelmann (1906–1983), darunter nahezu 40 medaillenförmige Kleinreliefs Broërs aus den 50er bis 70er Jahren, und gewährte aus dem Erlös von Dubletten eine Zufinanzierung zur vorliegenden Publikation.

Prof. Dr. Joest Martinius (München), seit der Kindheit eng mit Hilde Broër verbunden, teilte seine Arbeiten mit und stellte eigene Aufnahmen zur Verfügung. Arbeiten in Karlsruher Privatbesitz ließ Dr. Martin, Badisches Landesmuseum, freundlicherweise aufnehmen. Dr. Hans Liepmann (Hannover) sowie einigen weiteren ungenannt bleiben wollenden Liebhabern Broërscher Kunst in Deutschland und in der Schweiz werden ebenfalls Hinweise und Zuarbeit verdankt. Auszüge biographischer Studien von Frau Erika Dillmann bringen dem Leser einfühlsam die Künstlerin Hilde Broër nahe, wie es nur persönliche Vertrautheit und menschliche Zuneigung vermögen.

Die größte Hilfe an der sich immer mehr ausweitenden Arbeit verdankt der Autor jedoch seiner Frau, die ihn auf der Spurensuche begleitete und engagiert mitwirkte, das vielteilige Mosaik eines reichen bildhauerischen Lebenswerks zusammenzusetzen, mit all seinen broërspezifischen Titelfindungen und Datierungstücken.

Alle Beteiligten haben die erstmalige oder das erneute Vertiefen in Leben und Werk Hilde Broërs, die als Bildhauerin Medaillen schuf und als Medailleurin plastisch fühlte und formte, als menschliche Bereicherung und künstlerischen Gewinn empfunden. Möge die nun vorliegende, von Kennern bereits lange erwartete Publikation eine begnadete Künstlerin einem noch größeren Kreis nahe bringen und damit auch der kunstgeschichtlichen wie medaillenkundlichen Forschung Nutzen geben.

Wolfgang Steguweit



## Einleitung und Forschungsstand

Hilde Broër zählt zu den Künstlerinnen in Deutschland<sup>1</sup>, die mit Erfolg eine vermeintliche Domäne der Männer eroberten: die Medaille. Sie war darin nicht die erste und nicht die einzige. Von den bereits in den ersten Jahrzehnten des vorigen Jahrhunderts bekannten Namen im Medaillenfach seien in Berlin Else Fürst (1873–1943, umgekommen in Theresienstadt) sowie in München Elisabeth von Esseö (1883–1954) und Lissy Eckart (1891–1974) genannt<sup>2</sup>. Etwas jünger als Broër ist Anita Blum-Paulmichl (1911–1981), die ebenfalls in Berlin studierte.

Gegenüber den meisten gleichgearteten Künstlerinnen und Künstlern ihrer Zeit hatte Hilde Broër stärker die Chance genutzt, den sogenannten »ewigen« Medaillenstil durch Aufnahme »moderner« reliefplastischer Tendenzen zu erneuern und dabei konsequent skulptural (nicht flächig dekorativ) zu arbeiten. Zwangsläufig durfte »Münzähnlichkeit« kein Kriterium sein, auch wenn sie später ihre kleinen Bronzegüsse liebevoll »Pfennige« nannte. Ihre Größe mag darin gesehen werden, auf kleinstem Raum Ideen und Themen aus der Bilderwelt christlicher Symbolik miteinander zu verspannen und der dazu gefundenen »passenden« Form eine vielfach verschlüsselte, geradezu kosmische Dimension zu geben.

Ihr bildnerisches Schaffen nahm in den 20er und 30er Jahren in der kulturellen und geistigen Metropole Berlin Gestalt an, beeinflusst und geprägt von der Persönlichkeit ihres Lehrers, des Medailleurs und Bildhauers Ludwig Gies (1887–1966).

Das Œuvre dieses für die ersten beiden Drittel des 20. Jahrhunderts markanten Meisters des Kleinreliefs kann seit den

verdienstvollen monographischen Arbeiten von B. ERNSTING<sup>3</sup> gut überblickt werden, läßt Vergleiche und Wertungen zu. Bis Mitte der 20er Jahre hatte Gies seinen individuellen Medaillenstil ausgebildet und grundlegende Erkenntnisse für die plastische Korrespondenz von Grund und Reliefebene gewonnen.

»Das erhabene wie das versenkte Relief, das positiv oder negativ geschnittene, das überhaupt geschnittene wie das modellierte, erprobte er auf und in allen nur denkbaren Variationen des Grundes, sei er eben oder stereometrisch gemuldet, sei er flach oder plastisch nuanciert, autonom oder integraler Bestandteil der Komposition.«<sup>4</sup>

Sein erstaunlich vielseitiges plastisches Repertoire gab er an die Schüler weiter. Seit seiner Berufung als Lehrer an die Unterrichtsanstalt des Staatlichen Kunstgewerbemuseums Berlin im Jahre 1918 (seit 1924 Vereinigte Staatsschulen für freie und angewandte Kunst) hat Gies bis 1937 zahlreiche junge Künstler sowohl in der Anwendung der formalen Mittel als auch in der Themenwahl und Bildfindung nachhaltig beeinflusst.

Man sucht und erwartet Schülernamen, die einerseits die starke Vorbildwirkung des Meisters belegen, andererseits

1 Vgl. den Katalog Halle 1992. Auf S. 37 werden vier Arbeiten von Broër mit einer Abb. aufgeführt.

2 Vgl. zur Medaillenkunst des 20. Jh. in Deutschland zuletzt Steguweit 2000. Von namhaften ausländischen, etwa gleichaltrigen Medailleurinnen sei die Finnin Gerda Quist (1883–1957) genannt.

3 Ernsting 1990 a und b; Ernsting 1995.

4 Ernsting 1995, S. 103.

deren Weg bei der Suche »ihres« Stils markieren und im Umkehrschluß das eigene Werk an dem des Lehrers messen lassen<sup>5</sup>. Ohne das Sichtbarmachen »konzentrischer Kreise« bliebe Gies trotz des eindrucksvollen eigenen Gesamtwerks wohl eher ein Solitär von ungewisser Ausstrahlung. Solche Nachweise finden sich in den bisherigen Giesmonographien nur vereinzelt. So ist für die Frühzeit (1918/20) lediglich eine Schülerin namhaft gemacht worden. Marie Elisabeth Fraenkel-Caputo (geb. 1891), wechselte offenbar gleich mit Aufnahme der Lehrtätigkeit im Mai 1918 von Joseph Wackerle (1880–1959) zu Gies, blieb bei ihm aber nur bis 1920<sup>6</sup>. Für die spätere Zeit hatte bereits FISCHER-DEFOY<sup>7</sup> auf den ehemaligen Meisterschüler Kurt Schumacher hingewiesen, der nach der Mitte der 30er Jahre in den Widerstand ging und 1942 hingerichtet wurde. In einer Fußnote nennt ERNSTING drei weitere Schüler<sup>8</sup>. Es sind Theo Bechteler<sup>9</sup>, Paul Wedepohl und Walter Schoneweg. Hilde Broër kommt nicht vor.

Wie nun unsere Arbeit (Anhang) belegen kann, haben allein von 1927 bis 1937 sechzig (!) Studenten und Studentinnen Ausbildung bei Ludwig Gies empfangen, davon 44 länger als ein Semester. Zu den Meisterschülern gehörte Hilde Broër, die mit 13 Semestern zugleich eine seiner Langzeitstudenten war.

Hilde Broër wird in der Literatur erstmals 1927 zusammen mit Greta Dircks, Christa von Lewinski und Charlotte Peters in einem Ausstellungskatalog als Schülerin von Gies genannt, danach in zahlreichen, wenn auch zumeist entlegenen Publikationen als dessen Schülerin bzw. Meisterschülerin hervorgehoben<sup>10</sup>. Eine Vielzahl von Beiträgen oder Erwähnungen ist in den folgenden Jahrzehnten in Ausstellungskatalogen, Zeitschriften und in der Tagespresse erschienen. Die Bibliographie dokumentiert das breite Spektrum der Veröffentlichungen.

Nachdem im Jahre 1981 ein Ausstellungskatalog der Länder Kressbronn<sup>11</sup> die Bildhauer Hilde Broër und Berthold Müller-Oerlinghausen sowie den Maler Leo Schobinger vorgestellt hatte, folgte zehn Jahre später eine monographisch konzipierte Broschüre der Kulturgemeinschaft Kressbronn<sup>12</sup>. Letztere ist die bislang einzige umfassendere Würdigung der Künstlerin. Sie enthält eine gelungene Auswahl ihrer Werke und eine menschlich berührende biographische Studie aus der Feder von E. DILLMANN<sup>13</sup>, die bereits 1987 über einen Atelierbesuch bei der Künstlerin berichtet hatte<sup>14</sup>.

1996 wurde die Beteiligung deutscher Künstler an allen FIDEM-Ausstellungen seit Madrid (1951) recherchiert, dabei kam die herausragende Beteiligung von Hilde Broër zwischen 1955 und 1985 zum Vorschein<sup>15</sup>. In die große Retrospektive in Den Haag 1998 zum 50jährigen FIDEM-Jubiläum seit der Gründung der Gesellschaft (1937) war unter 52 Arbeiten deutscher Künstler die »Bergpredigt« (Kat.-Nr. 316) als eine der herausragenden medaillenförmigen Reliefs einbezogen<sup>16</sup>.

In zwei Studien 1997 und 1999 ist die Rolle der sogenannten Berliner Schülermedaillen der Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums bzw. der Vereinigten Staatsschulen für freie und angewandte Kunst untersucht worden, an denen Hilde Broër von 1929 bis 1932 mitgewirkt hatte<sup>17</sup>.

Rückwirkend ist dennoch zu konstatieren: Trotz reger Ausstellungsbeteiligung, trotz zahlreicher öffentlicher Aufträge vor allem in den 50er und 60er Jahren ist der Bekanntheitsgrad Hilde Broërs heute außerhalb der speziellen Medaillenliteratur gering und nimmt in der Wahrnehmung ihres Wer-

5 In jüngster Zeit ist dies für Gustav Weidanz in Halle versucht worden: Dank der Burg. Medaillenkunst in Halle im 20. Jahrhundert (Die Kunstmedaille in Deutschland 17). Berlin 2002.

6 Ernsting 1995, S. 103 mit Anm. 719.

7 Fischer-Defoy 1988, S. 180–184, S. 301.

8 Ernsting 1990 b, S. 13 mit Anm. 72 und 75.

9 Über eine beachtliche »Schülermedaille« Bechtelers von 1929 siehe Steguweit 1997, S. 392.

10 Berlin 1927. Siehe des weiteren: Anno Sancto 1933/34, S. 171; Westfalens Beitrag zur Deutschen Kunst der Gegenwart 1937; Vollmer 1, S. 321; Heilige Kunst 1957/58, S. 86–87; Neue Bildhauerarbeiten 1962, S. 103. Auch die Kataloge zu den Hilzinger Kunstausstellungen und den Kunstausstellungen in der evangelischen Kirche Öflingen vermerken in den biographischen Angaben den Meisterschülerstatus (s. Literaturverzeichnis: Ausstellungskataloge mit Beteiligung von Hilde Broër).

11 Länder Kressbronn 1981.

12 Bilder und Sinnbilder 1991.

13 Dillmann, Erika: Unterwegs durch die Zeit. Versuch einer Biographie. In: Bilder und Sinnbilder 1991, S. 10–42. Aus dieser ebenso kenntnisreichen wie einfühlsamen biographischen Studie sind mit Erlaubnis der Verfasserin Auszüge in die jeweiligen Texte eingefügt. (siehe Literaturverzeichnis: Bilder und Sinnbilder 1991).

14 Leben am See 1987, S. 187–197.

15 Steguweit 1996, S. 30–37.

16 FIDEM Den Haag 1998, S. 120 und 130.

17 Steguweit 1997, S. 379–392; Steguweit 1999, S. 159–190, besonders S. 164–168.

kes ab, je weiter man sich von ihrer Wirkungsstätte Kressbronn am Bodensee entfernt.

Damit ist das Anliegen vorgegeben, ihr künstlerisches Schaffen in den »Kernbereichen« Skulptur, Medaille (Relief) und Kunst im öffentlichen Raum möglichst umfassend zusammenzustellen. Weitere Werkgruppen im Bereich der angewandten Kunst (Schmuck, Elfenbeinarbeiten, Mosaik, bemalte Hölzer) bleiben auf Beispiele beschränkt.

Einer präzisen Werkaufnahme durch Titel, Datierung, Beschreibung und Standortnachweise standen nicht unerhebliche Hindernisse im Wege. Ähnlich wie es Gies' Schaffen kennzeichnete, hatte Hilde Broër das Jahr der Entstehung vielfach nicht festgehalten; es war ihr nicht wichtig. Überdies gab sie oft auch keine Titel vor oder variierte sie. Besonders für die seit den 60er Jahren zunehmend abstrahierende Phase ihres Schaffens verbot sich daher eine »Beschreibung«, auf die letztlich zur Vermeidung von Fehlinterpretationen insgesamt verzichtet wurde. Die Beschränkung auf die technischen Parameter konzidiert, daß Hilde Broër die Empfindung und Deutung dem Betrachter anheimstellte und Umdeutungen als natürlich Folge von sich verändernden Sichtweisen voraussetzte, ganz im Sinne ihres sowohl auf Ganzheitlichkeit wie Veränderbarkeit orientierten transzendentalen, christlichen Weltbildes, das Anregungen von der Anthroposophie einschloß.

In ihren letzten Werken – bereits im neunten Lebensjahrzehnt stehend – öffnete sie sich dem See, den sie von ihrem über Kressbronn gelegenen Häuschen mit seinen wechselnden Stimmungen täglich sah. Freunde brachten ihr Schwemmhölzer von unten hinauf, die sie liebevoll und einfühlsam bemalte.

Ein Buch mit ihren Arbeiten hatte sie sich sehr gewünscht, zu Lebzeiten aber nicht erhalten.

Bearbeiter und Verlag legen nun das Ergebnis aus Anlaß des 100. Geburtstages vor. Es möchte zugleich ein Beitrag sein zur Kunst des durch Brüche und Katastrophen, aber auch hoffnungsvolle Neuanfänge geprägten 20. Jahrhunderts. In diesem Jahrhundert fand Hilde Broër wie viele Künstler »ihre« Themen und den individuellen künstlerischen Ausdruck.

Das vielleicht stärkste ideelle Vermächtnis der Bildhauermedailleurin ist die Gestaltung der Glockenzier für das aus vier Glocken bestehende Geläut der im Jahre 1952 eingeweihten Friedenskirche in Hiroshima, der Stadt, die sieben Jahre zuvor durch die Atombombe neben Nagasaki nahezu ausgelöscht worden war. Der einem höheren Anliegen dienende, unsichtbare Schmuck zum mahnenden Klang der Glocke »Regina pacis« mag als Metapher für die Lebenssumme Hilde Broërs im Dienste der Kunst stehen. Sie schuf »Klänge«, die vergehen, aber in Raum und Zeit erhalten bleiben.



Abb. 1  
Glockenzier für die Weltfriedens-  
kirche Hiroshima, 1950–1952  
(Kat.-Nr. 544 a und d)



Abb. 2  
Arbeit am Modell für die »Sinnende«, 1935  
(Kat.-Nr. 27)

## Suche des künstlerischen Weges

Am 2. Januar 1904 in Witten an der Ruhr geboren, wuchs Hilde Broër<sup>18</sup> als zweites von vier Kindern des Arztes Dr. Franz Broër auf. Überlieferungen aus der frühen Zeit sind spärlich erhalten. 1914 wechselte sie in das Lyceum, die höhere Schule der Stadt. Der Krieg überschattete ihre Jugendjahre. 1919 starb der Vater, der ältere Bruder Franz stand vor dem Abitur, auch die beiden jüngeren Geschwister gingen noch zur Schule. Auf ihrer Mutter, Änne Broër, lag die schwere Last, die Familie über die Not der Nachkriegszeit und Inflation zu bringen.

»... Viel Verständnis hatte ihr Onkel, (der Architekt Ernst Knoblauch), der ein Kunstliebhaber und Bildersammler war, vor allem für die Nichte Hilde, die Kunst studieren wollte und dem Onkel in einem bitteren Brief ihre ausweglose Lage schilderte. Sie hatte nach der mittleren Reife 1921 Arbeit in einem Büro annehmen müssen, der Hunger zehrte an ihrer an sich schwachen Gesundheit. Hilde Broër hat in ihrem letzten Jahrzehnt, in jenem Alter, in dem die frühen Erinnerungen wach werden, dankbar erzählt, daß der Onkel sie damals gelegentlich in seinem Haus in Essen aufnahm... Hier in Essen dürfte auch die Entscheidung gefallen sein, daß Hilde Broër 1924 das Studium an den Kölner Werkschulen aufnehmen konnte...«<sup>19</sup>

Als die 20jährige zum künstlerischen Ausbildung nach Köln kam, hieß die dortige kunstgewerbliche Ausbildungsstätte noch »Kunst- und Handwerkerschule«. Sie war 1901 aus der 1879 gegründeten »Gewerblichen Fachschule der Stadt Köln« unter dem neuen Namen ausgekoppelt worden, den sie wiederum 1926 in »Kölner Werkschulen« änderte<sup>20</sup>. Als Bildhauerlehrer wirkte dort Wolfgang Wallner (geb. 1884).

Leiterin der Keramikklasse mit den Ausbildungsschwerpunkten Töpferei, Baukeramik und Gartenplastik war von 1924 bis 1929 Dorkas Reinacher-Härlin (1885–1968)<sup>21</sup>. Bei beiden begann die junge Hilde Broër ihre Ausbildung. Aus jener Zeit ist ein Foto zweier auf der Scheibe gedrehter Arbeiten erhalten. Es zeigt eine Schale und eine Vase mit großstrukturiertem ornamentalem Dekor im Stil der Art déco, bemalt und glasiert (Kat.-Nr. 489, 490). Eine weitere Abbildung, stärker an der sachlich-kantigen Formensprache des Bauhauses orientiert, ist als Urne bezeichnet (Kat.-Nr. 492). »... Daß ihr der Weg einer künstlerischen Ausbildung vom Schicksal vorgezeichnet war, daran hat sie von Anfang an nie gezweifelt. Während der Schulzeit standen, wie das so üblich war, Zeichnen und Malen im Vordergrund, gefördert durch die Wittener Malerin Elisabeth Schmitz, die Zeichenlehrerin am Lyceum war. Im Innersten freilich drängte es Hilde Broër, mit den Händen zu formen, ihren Bildern plastische Gestalt zu geben. Deshalb wurde sie in Köln in die Bildhauerklasse von Professor Wallner aufgenommen. In ihrer Erinnerung beherrschte dann aber das Töpfeln, vor allem

<sup>18</sup> Der Abstammungsnachweis nennt als Vornamen Hildegard Henriette. Bundesarchiv, RKK-Akte 2401/0033/21.

<sup>19</sup> Zitiert nach Bilder und Sinnbilder 1991.

<sup>20</sup> Zu den Kölner Werkschulen u. a.: 75 Jahre Kölner Werkschulen. Eine Chronik. 1879–1954. Köln 1954; 100 Jahre Kölner Werkschulen. Köln 1979.

<sup>21</sup> Ein kurzer Zeitungsartikel im Kölner Stadt-Anzeiger vom 17. März 1928 stellt die Klasse Reinacher vor. Unter den Abbildungen befindet sich die Urne von Broër.



auf der Scheibe, bei Frau Dorkas-Reinacher (sic!) die Kölner Zeit, und das konnte sie nicht auf Dauer befriedigen...«<sup>22</sup>

Der Wechsel nach Berlin schien der Überlieferung nach beschlossene Sache gewesen zu sein, als sie Abbildungen von »Plaketten« entdeckte, die von Ludwig Gies stammten und die sie begeisterten<sup>23</sup>. Wie die frühen Gefäßdarstellungen der Berliner Zeit zeigen werden, lag der angehenden Bildhauerin reliefplastisches Gestalten näher als flächiges Dekorieren mittels Farbauftrag, wie ihn die bemalten und glasierten Kölner Gefäße noch aufweisen.

»...Irgendwann 1927 bot sich die Gelegenheit, ganz ,leise, – wie sie die Heimlichkeit des Tuns später umschrieb – den entscheidenden Schritt zu wagen. Sie schloß sich einer Freundin an, die nach Berlin wollte, sie konnte sich so bei den ›Vereinigten Staatsschulen für freie und angewandte Kunst, vorstellen‹ sie bestand die Aufnahmeprüfung; dies offenbar so gut, daß ihr eine Freistelle angeboten wurde, und sogar ein freier Mittagstisch. So war es leichter, der Fa-

milie in Witten den großen, nach damaligen Vorstellungen ungewöhnlichen Entschluß mitzuteilen...«<sup>24</sup>

Die mit Broër befreundete, zwei Jahre ältere Keramikerin Gretel Schulte-Hostedde (1902–1973) hatte bereits seit 1919 bei Wallner studiert. In ihr wird man die Gefährtin des Wechsels nach Berlin zu sehen haben, von der in Erinnerungen die Rede ist. Schulte-Hostedde unterhielt in den ersten beiden Jahren in Berlin ein Atelier, ehe sie sich 1929 ebenfalls bei Gies einschrieb<sup>25</sup>.

22 Zitiert nach Bilder und Sinnbilder 1991.

23 Nach Bilder und Sinnbilder 1991, S. 15 hatte Broër in einer »Kunstzeitschrift« Plaketten von Gies gesehen. Diese Vorlage ist nicht zweifelsfrei zu verifizieren, vgl. das nach Erscheinungsjahren gegliederte Schrifttumsverzeichnis bei Ernsting 1995.

24 Zitiert nach Bilder und Sinnbilder 1991.

25 Zu Schulte-Hostedde siehe: Haupt, Otto: Die Keramikerin Gretel Schulte-Hostedde. In: Werkkunst 25, 1963, Heft 1.



Abb. 3 Schale und Vase aus der Kölner Zeit, um 1926 (Kat.-Nr. 489, 490)

## Ausbildung und künstlerisches Schaffen in Berlin 1927 bis 1942

### Die Voraussetzungen – Ludwig Gies und das Lehrprogramm an den Vereinigten Staatsschulen für freie und angewandte Kunst Berlin

Vom Beginn des Jahrhunderts bis in die 30er Jahre kam den Werkkunst- bzw. Kunstgewerbeschulen für die Vermittlung von Werkstatttraditionen eine nicht zu unterschätzende Bedeutung zu. Für viele namhafte Künstler waren sie die praktische Ausgangssituation gewesen. Durch eine gediegene, vielseitige handwerkliche Ausbildung suchten sich auch die angehenden Bildhauer auf ihren späteren Beruf vorzubereiten<sup>26</sup>. Breslau, Dresden, Essen (Joseph Enseling), Halle (Gustav Weidanz, Gerhard Marcks), Hamburg (Richard Luksch), Kassel (Alfred Vocke), Köln (Hans Wissel), Mainz, München (Heinrich Waderé), Saarbrücken (Christoph Voll) sind einige der ersten Adressen mit klangvollen Bildhauernamen.

Die maßgeblichen Ausbildungsinstitutionen der bildenden Kunst in Berlin waren die Hochschule für Bildende Künste (1875 aus der Akademie der Künste hervorgegangen) und für den angewandten Bereich (Kunstgewerbe und angewandte Kunst) die 1867 mit dem Kunstgewerbemuseum gegründete Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums, die seit 1907 der namhafte Architekt und Kunstgewerbler Bruno Paul leitete<sup>27</sup>. Als Mitbegründer des Deutschen Werkbundes zielte sein Konzept auf die Verbindung von Kunst und Handwerk. Für dessen Umsetzung gewann er ab 1. Mai 1918 den zunächst an der Königlichen Kunstgewerbeschule München bei Waderé und danach an der dortigen Akademie bei Balthasar Schmitt ausgebildeten Ludwig Gies als

Lehrer. Die Unterrichtsfächer waren »Stempelschneiden und Modellieren für Goldschmiede und Ziseleure«. Gies, Mitglied des Werkbunds seit 1913, hatte um 1910 erste Medaillen geschaffen und in den Jahren des Ersten Weltkriegs bereits ein erstaunlich umfangreiches und qualitativvolles Werk vorzuweisen. Neben Gies wirkten in der Folgezeit als Lehrer auch die namhaften Bildhauer Edwin Scharff, Walter Reger und Wilhelm Gerstel.

1924 wurden die beiden Ausbildungsstätten zu den Vereinigten Staatsschulen für freie und angewandte Kunst (VSS) zusammengefaßt, um – im Sinne einer Gesamtschule – getrennte Kunstsparten zu integrieren und eine freie und angewandte Kunstausbildung besser zu koordinieren. Die Schulmethoden wurden vor 1933 überwiegend positiv beurteilt. Sie ermöglichten eine avantgardistische Haltung, offen für künstlerische Experimente und Neuerungen und zielten zugleich auf Praxisorientierung. Über die Unterrichtsmethoden an der VSS und speziell zu Ludwig Gies heißt es in einer zeitgenössischen Publikation:

»...eine Grundlage, die sich ganz eng mit den mittelalterlichen Methoden der künstlerischen Erziehung berührt. Gerade die Werkstätten für Holzplastik, die von den Professoren Otto Hitzberger und Ludwig Gies geleitet werden, sind in diesem Sinne mustergültig. Sie sind nicht im akademischen Sinne Lehrer einer Fachklasse, sondern im mittelalterlichen Sinne Meister einer Werkstatt, und so ist für sie

<sup>26</sup> Deutsche Kunst 1979, S. 240–252.

<sup>27</sup> Fischer-Defoy 1988; Rothkirch-Trach 1984.

der künstlerische Unterricht kein rein pädagogisches Ziel, sondern eine gemeinsame Werkaufgabe...

Mit allem in unserer Zeit nur möglichen Eifer sucht Gies in seinen Arbeiten die symbolhaften Vorgänge der Religion in der künstlerischen Sphäre aufzuhellen und anschaulich zu verdeutlichen. Dabei ist ihm die ungewöhnliche Kraft und Eindringlichkeit seiner Technik eine außerordentliche Hilfe ...Andererseits ist seine Begabung so ungewöhnlich und sein Gefühl für die Qualität so stark und gesichert, daß man ihn nicht nur in Berlin, sondern überall in Deutschland als einen führenden deutschen Bildhauer ansieht und anerkennt.«<sup>28</sup>

Die 23jährige Hilde Broër kam 1927 nicht in eine beliebige Großstadt, sie hatte es nach Berlin, in die kosmopolitische Metropole des sozialen, geistigen und künstlerischen Aufbruchs gezogen. Nachdem sie sich vom 25. bis 30. April 1927 einer Aufnahmeprüfung an den Vereinigten Staatsschulen unterzogen hatte<sup>29</sup>, wurde sie zum Wintersemester 1927/28 in die Fachklasse »Dekorative Plastik« von Ludwig Gies aufgenommen<sup>30</sup>. Wohnung bezog sie in Charlottenburg in der Platanenallee 4–6<sup>31</sup>.

Das Schaffen von Gies und das Experimentieren mit den verschiedensten bildnerischen Techniken und Materialien faszinierte auch Broër und wurde ihr zum Maß schöpferischen und freien Arbeitens. Nach ERNSTING<sup>32</sup> genoß die Klasse Gies »...den Ruf einer ganz auf ihren Lehrer fixierten Haltung, persönliche Loyalität, daneben aber auch die Assimilation des künstlerischen Ausdrucks zeichneten sie aus.« So ist es nicht verwunderlich, daß Gies einen großen Schülerkreis hatte, für den Zeitraum von 1927 bis 1937 kann er erstmals publiziert werden<sup>33</sup>.

Einiges erfährt man über Hilde Broërs Freunde und Bekannte aus dem studentischen Umkreis, mit denen sie geistige Interessen teilte. Die Schriftstellerin U. BINDER-HAGELSTANGE gehörte dazu und die Malerinnen und Grafikerinnen Hanna Nagel (1907–1975), Erica Meister (Martinius) sowie die bereits genannte Keramikerin Gretel Schulte-Hostedde.

U. BINDER-HAGELSTANGE hat in einem persönlichen »Albumblatt« Erinnerungen an die frühen Berliner Jahre festgehalten<sup>34</sup>:

»Unterdessen ging das Berliner Leben weiter mit Kontakten zu vielen Menschen, besonders auch zu der Grafikerin Hanna Nagel, und mit Aufnahmebereitschaft für geistige Anregungen, die oft von Randgruppen ausgingen. Man traf sich

irgendwo am Lützowufer, wo ein Anthroposoph namens Otto Julius Hartmann den Symbolgehalt früher Kulturen deutete. Oder man nahm teil an einer Weihehandlung der Christengemeinschaft, lauschte der Ansprache eines Bischofs... Aber auch Feste gehörten zum Berliner Leben, Musik und Tanz. Es ist wohl kein Zufall, daß Gies das Motiv des Harlekins so oft gestaltet hat, daß die verschiedensten Musikinstrumente eine große Rolle in seinem Werk spielen, wobei er nicht nur musizierende Engel geschaffen hat, sondern – gerade in jenen Jahren – sogar eine Jazzkapelle. Der Meister gehörte zur »Clique« und damit zu Hilde Broërs engstem Freundeskreis.«

Anderes kann aus dem geistig-kulturellen Leben der Metropole nur gefolgert werden. So begeisterte der Religionsphilosoph und Theologe Romano Guardini (1885–1968), von 1928 bis 1943 seelsorgerisch in Berlin-Charlottenburg tätig, vor allem Studenten mit Vorträgen über die Wurzeln und Sinnlinie des Lebens. Auch über das Werk von Hölderlin, Rilke und anderen Dichtern referierte er im Haus am Lützowplatz. Rilke faszinierte Hilde Broër besonders; die Lektüre seiner Dichtungen sollte für sie zum Wegbegleiter werden. Großen Zuspruch unter der studentischen Jugend hatte auch der Theologe Carl Sonnenschein (1876–1929), der als »Weltstadtapostel« die führende Position in der katholisch-sozialen Bewegung in Berlin in den 20er Jahren inne hatte.

Wie einschneidend und rasch sich der ideologische Wandel von der Liberalität der »goldenen« 20er Jahre zur totalitären

<sup>28</sup> Meunier, Ernst: Katholische Kunst in Berlin. In: Die Christliche Kunst 27, 1930/31, S. 65–88, Zitat S. 79–80.

<sup>29</sup> Angabe in Familienbesitz, schriftliche Mitteilung vom 23.09.2003.

<sup>30</sup> Universität der Künste Berlin, Archiv, Bestand 8 /172–175.

<sup>31</sup> Universität der Künste Berlin, Archiv, Bestand 8 /172. Es konnte nicht geklärt werden, ob sie dort von Anfang an bis zu ihrem Umzug nach Grunewald (Hagenstr. 31) wohnte.

<sup>32</sup> Ernsting 1990 b, S. 13 mit Anm. 75.

<sup>33</sup> Herrn Dr. Schenk und Frau Krukowski, Archiv der Universität der Künste Berlin, ist für Unterstützung und die freundliche Genehmigung, die Schülererfassung der VSS, Klasse Gies zu verwenden, herzlich zu danken. Die im Archiv der Universität der Künste Berlin erstellten Listen ergänzen ganz wesentlich frühere eigene Aufzeichnungen im Zusammenhang mit den Schülermedaillen der Unterrichtsanstalt, die allerdings bis 1919 zurückreichen. Vgl. zuletzt Steguweit 2000, S. 92–93.

<sup>34</sup> zitiert nach: Bilder und Sinnbilder 1991, S. 19.



Gleichschaltung des beginnenden Nationalsozialismus vollzog, belegen Auseinandersetzungen an den Vereinigten Staatsschulen, die FISCHER-DEFOY<sup>35</sup> ausführlich untersucht hat. Dem öffentlich als »Kulturbolschewist« angeprangerten Gies wurde schon im Mai 1933 der Austritt aus der Akademie der Künste nahe gelegt. 1936 bereits wurde er nach FISCHER-DEFOY<sup>36</sup> vom Dienst beurlaubt. Dieser auch von ERNSTING<sup>37</sup> übernommenen Jahresangabe steht allerdings entgegen, daß im Sommersemester 1937 noch neun Studenten bei Gies eingeschrieben waren und ihm selbst zu Beginn des Wintersemesters 1937/38 mit Rudolf Kern noch ein Schüler verblieb (Anhang). Erst zum 31. März 1938 erfolgte die formelle Kündigung an den Vereinigten Staatsschulen.

Die tolerante Lehrmethode war mitbestimmend für die berufliche Ausgrenzung von Gies gewesen. Außerdem kochte die Erinnerung an das Schicksal um seinen expressionistischen Kruzifixus von 1921 für den Lübecker Dom wieder hoch, der bereits kurze Zeit später auf Grund wütender Proteste der Öffentlichkeit wieder abgehängt worden war. 1937 diente er in der berüchtigten Münchener Ausstellung als »Trophäe« und prominente Zielscheibe der Diffamierungskampagne gegen »Entartete Kunst«<sup>38</sup>. Gies war künstlerisch eine persona non grata geworden.

Nachfolger im Lehramt wurde ein früherer Schüler der Unterrichtsanstalt, das NSDAP-Mitglied Franz Blazek (1887–1941). In einem vertraulichen Bericht an die Reichskulturkammer hieß es damals über Gies:

»Es sollte zweifellos nicht im Sinne der nationalsozialistischen Kulturpolitik liegen, den Bildhauer Gies, der infolge seiner entarteten Auffassungen ... unter den jüngeren Künstlern, die entweder direkt – als seine Schüler – oder indirekt unter seinem Einfluß standen, geradezu verheerend gewirkt hat... mit Staatsaufträgen zu bedenken.«<sup>39</sup>

Auf die Ängste und Nöte der späten 30er und frühen 40er Jahre, denen engagierte Künstler um Hilde Broër fast zwangsläufig ausgesetzt waren, ist später zurückzukommen. Zunächst prägten das Studium an der liberal geführten Kunstschule und der Pluralismus der Metropole Berlin anscheinend unbelastet die angehende Bildhauerin.

## Themen und Inhalte

Zu den Wandlungen in der Geistesgeschichte als eine Reaktion auf den Ersten Weltkrieg zitierte U. BERGER<sup>40</sup> den Schriftsteller Johannes Schlaf: »Keine hat mich aber tiefer berührt, als die neueste, geistig abstrakt religiöse Bemühung.«

Religiöse Themen aus der Vielfalt der christlichen Mythologie und Symbolik, bei denen häufig der Leidenscharakter betont wurde, nahmen zum Ende des Krieges und unmittelbar darauf zu<sup>41</sup>. Neuerdings untersuchte A. BELOUBEK-HAMMER intensiv die Skulptur des Expressionismus und ihr geistiges Umfeld<sup>42</sup>. In dem »Phänomen« eines neuen Religiositätsbezuges offenbarte sich nicht primär eine Rückbesinnung auf den Glauben:

»Diese Sehnsucht nach einer neuen Religiosität beruhte auf denselben geistigen Grundlagen, aus denen auch die neue spirituelle Kunst, der Expressionismus, hervorging. Nach einer als Herrschaft des Materialismus und Positivismus empfundenen Zeit wurde jetzt die »geistige Wendung« hin zum nichtmateriellen Streben und Suchen der dürstenden Seele erwartet...«

Streben nach Vergeistigung und Religiosität sind in den 20er Jahren Merkmale auch der Plastik, wengleich die kunstgeschichtliche Sicht der Zeit vornehmlich dem »Neoklassizismus Georg Kolbes und seiner Generationsgenossen (Richard Scheibe, Fritz Klimsch) eine breite Resonanz« bescheinigte – im Unterschied zu Lehmbrucks und Barlachs »sehr persönlichem Expressionismus«<sup>43</sup>.

35 Fischer-Defoy 1988, siehe u.a. S. 81–87.

36 Fischer-Defoy 1988, S. 84.

37 Ernsting 1990 b, S. 14.

38 Ernsting 1990 a, S. 57–71.

39 Ernsting 1990 b, S. 16.

40 Berger, Ursel: Georg Kolbe – Leben und Werk mit dem Katalog der Kolbe-Plastiken im Georg-Kolbe-Museum. Berlin 1994 (2. Auflage), S. 164.

41 Deutsche Bildhauer 1900–1945 entartet. Hrsg. Christian Tümpel. Zwolle 1992, S. 57–70.

42 Beloubek-Hammer, Anita: Die Skulptur des Expressionismus und ihr geistiges Umfeld. Diss. phil. Berlin 1996 (im Druck).

43 Deutsche Kunst 1979, S. 236–237. A. Hentzen hob 1934 in seinem Buch »Deutsche Bildhauer der Gegenwart« Barlachs »tief religiöse Gesinnung« jeder seiner Schöpfungen hervor. Hentzen 1934, S. 19.



Abb. 4 Madonna, Terrakotta, 1929 (Kat.-Nr. 1)

Religiosität war für das künstlerische Schaffen von Gies bestimmend und sollte auch Broërs Werke prägen, deren frühe, zumeist nur noch im Foto existierenden Terrakottafiguren und größeren Reliefs expressionistische Einflüsse ihres Lehrers der späten 20er Jahre erkennen lassen<sup>44</sup>. Traditierte Topoi der christlichen Ikonographie sind in dieser frühen Phase vor allem durch Madonnen- und Engeldarstellungen belegt (Abb. 4). Noch tritt das Thema der Kreuzigung zurück, es ist einer späteren Phase vorbehalten. Die in Tonerde geformten Mutter-Kind-Figuren legen in ihrer strengen, sakralen Vertikalausrichtung den christlichen Bezug nahe. Die Maria als liebende Mutter in ihrer Hingabe an den göttlichen Sohn ist heiliges Zeichen, Symbol und Personifikation des Urbildes der Kirche zugleich.

Daneben stehen schlanke, empfindsame Gestalten in langfließenden, expressiv geschnittenen Gewändern bei plastischer Betonung der Kopfform und ausdrucksvollem, vergeistigtem Blick. Der hingebungsvolle Gesichtsausdruck, gepaart mit der adorierenden Haltung der Hände, vermittelt eine starke Verinnerlichung und in der emotionalen Ansprache ein tiefes Verbundensein ohne Anflug von Heiterkeit und Frohsinn, wie eine Porzellanfigur um 1930 belegt (Abb. 5). Engel symbolisieren gleichnishaft Schutz und Schutzbedürftigkeit. In dieser thematisch unbeirrten Stringenz, weniger in der bildnerischen Formulierung, mag spätere Borniertheit eine »Entartung« der Künstlerin gesehen haben<sup>45</sup>.

Gelegentlich sind Paare in porträtnah anmutender Wiedergabe gestaltet. Sie gewähren einander Liebe und Schutz und lassen biographische Bezüge ahnungsvoll offen (Kat.-Nr. 128–131).

### Materialien, Technik und Stil

Der Unterricht in der Fachklasse Gies und nach zwei Semestern bereits in dessen Atelier war eine intensive Schule für die junge Künstlerin von zierlichem Wuchs, aber was ihr möglicherweise an physischen Kräften fehlte, stärkten ein fester Wille und die Begeisterung, den Kanon des Meisters zu studieren und auf ihr Werk anzuwenden.

Gies' Schaffen war von außerordentlicher Vielfalt geprägt. Er arbeitete mit Holz, Metall, Elfenbein, er lieferte der Berliner Porzellanmanufaktur und den Schwarzbürger (Porzellan-) Werkstätten Entwürfe. Vom Metalltreiben, Ziselieren, Email-



Abb. 5 **Bittendes Mädchen, Porzellan, um 1930 (Kat.-Nr. 8)**

lieren, Modellieren reicht die Palette über graphische Techniken, experimentelle Arbeiten in Glasmalerei, Mosaizieren bis hin zu Aufgaben baugebundener Kunst. Es galt der Grundsatz des Bauhauses, daß eine gründliche handwerkliche Ausbildung die unerläßliche Grundlage für alles bildnerische Schaffen sei.

Charakteristisch für den Broër'schen Reliefstil wurden zwei miteinander korrespondierende Ebenen im Wechsel zwi-

<sup>44</sup> Zur Stilbildung von Gies in jener Zeit ausführlich: Ernsting 1995, S. 94–103, hier besonders S. 106–107.

<sup>45</sup> siehe S. 23 und Anm. 65.



Abb. 6 Zwei Köpfe, Bronze, 1972 (Kat.-Nr. 356)



schen Negativ- und Positivschnitt. Um diese formale und stilistische Besonderheit zu würdigen, sei eine grundsätzliche Bemerkung zum Medaillenrelief vorausgeschickt.

Der konventionelle Medaillenstil kennt im wesentlichen zwei Reliefformen. Das vor allem von der Münzgestaltung abgeleitete und die Prägetechnik konzedernde »strenge« Relief ist ein Zweiebenenrelief. Auf der neutralen Grundfläche sitzt die Reliefform auf, die selbst in der modernen Gußmedaille des 20. Jahrhunderts in Anlehnung an klassische Vorbilder aus der Renaissance als in sich differenzierte zweite Ebene begriffen ist. Rudolf Bosselt hatte zu Beginn des 20. Jahrhunderts für den Medaillenstil eine Relieftheorie veröffentlicht<sup>46</sup>. Die höchsten Punkte sind Teil der Komposition, die von der Fläche in die dritte Dimension zielt, aber in der zweiten Ebene gebunden bleibt.

Vom »strengen« Relief unterscheidet sich das »malerische« Relief durch ein sich gegenseitiges Durchdringen der Ebenen, so daß malerische, raumillusionierende Effekte möglich werden. Broërs Stil ging zwar vom »strengen« Relief aus, durchbrach es aber durch gezielte Wechselwirkungen zwischen Positiv und Negativ. Die plastischen Formen wurden durch lineare, negativ geschnittene Konturen akzentuiert. Dafür hatte die Ausbildung an den Vereinigten Staatsschulen den Grund gelegt, denn Relieftechnik und Medaillenschneiden in Gips waren fester Bestandteil des Lehrprogramms in der Giesklasse. Begabung, Phantasie und Einfühlungsvermögen kamen in Material und Technik dem Ingenium von Meister und Schülerin wohl am nächsten. Hilde Broër entwickelte daraus in einem zwar früh angelegten, jedoch in langer Lebensarbeit gereiften Stil die Palette ihrer Gestaltungsmittel (Abb. 6).

U. BINDER-HAGELSTANGE beschrieb die spezifische Reliefauffassung so:

»Bei einem beinahe graphischen Hineinschneiden in den Ton (oder das Elfenbein, oder den Kalkstein) wird die Form nicht – nach akademischem Rezept – parallel zur Hintergrundfläche angeordnet, sondern auch schräg in den illusorischen Raum hinein. Einzige Bemühung ist ein freier ornamentaler Rhythmus der Gruppierung.«<sup>47</sup>

Mitte der 80er Jahre erläuterte Hilde Broër gegenüber E. DILLMANN bei einem Atelierbesuch Arbeitsweise und Reliefstil:

»Das Ausgangsmaterial ist Ton oder Gips: Ton läßt sich schneller plastisch gestalten, Gips muß ausgeschabt werden, das

ist mühsamer. Das endgültige plastische Bild des Reliefs wird in mehreren Arbeitsgängen erreicht. Zunächst werden die Vertiefungen eingeschnitten, dann wird ein Negativ abgegossen. Jetzt geht es um die Bildteile, die später erhaben erscheinen sollen, sie werden – wiederum als Vertiefungen – in das Negativ eingeschnitten, das dann noch einmal abgegossen wird und so die endgültige Form für die spätere Bronzeplakette ergibt. Dieses Schneiden in zwei Dimensionen ist für meine Sachen ganz wichtig, ...das macht die Plaketten so lebendig bis zum feinsten Strich.«<sup>48</sup>

## Ausstellungen

Frühzeitig war Hilde Broër bemüht, an Ausstellungen und Wettbewerben teilzunehmen. Sie schuf sich somit relativ schnell einen Bekanntheitsgrad, der wiederum Aufträge bewirkte und Verkäufe ermöglichte. Sie hatte ihr Schaffen von vornherein nicht eindimensional orientiert, sondern mit Skulpturen, Reliefs, Medaillen und Gefäßen die gesamte Bandbreite ihrer formalen und thematischen Möglichkeiten bedient und öffentlich gezeigt.

Über Ausstellungen und Preiskonkurrenzen erschließen sich nahezu ausschließlich die Ergebnisse ihrer Ausbildungszeit, denn Atelier-, Klassen- und Werkstattausstellungen gehörten zum festen Bestandteil der Öffentlichkeitsarbeit der Vereinigten Staatsschulen und wurden offenbar fotografisch gut dokumentiert<sup>49</sup>. Erstmals – bereits im November 1927 (!) – erscheint der Name Broër in einer »Ausstellung von Meister- und Schülerarbeiten aus den Keramischen Lehr- und Versuchswerkstätten« neben Grete Dircks, Christa von Lewinski und Charlotte Peters. In einem in der »Keramischen Rundschau« erschienenen Artikel heißt es über Gies und seine vier Schülerinnen:

»Er selbst zeigt einige seiner bekannten grotesken Terrakottaplastiken. Seine vier Schülerinnen arbeiten in seinem Geist. Die Form ist alles, der Dekor tritt fast völlig in den Hin-

<sup>46</sup> Vgl. Rudolf Bosselt: Über die Kunst der Medaille, Darmstadt 1905.

<sup>47</sup> Das Münster 1952, S. 154.

<sup>48</sup> Leben am See 1987, S. 192.

<sup>49</sup> Universität der Künste Berlin, Archiv, Bestand 360, Nr. 272–326.



Abb. 7 Schale, Terrakotta, Mitte 30er Jahre (Kat.-Nr. 500)

tergrund, selbst die Glasur hat kaum ein Eigenleben, ist farblos oder läßt doch den Ton des Scherbens durchscheinen. Die großen, mit der Hand aufgebauten oder gedrehten Gefäße haben einen weichen, ruhigen Umriß und sind zum Teil unmittelbar aus Pflanzenformen entwickelt...<sup>50</sup>

In der Staatlichen Porzellanmanufaktur Berlin unterhielten die Vereinigten Staatsschulen seit Mitte der 20er Jahre ein Experimentieratelier<sup>51</sup>, in dem auch die Giesklasse mit dem Material Porzellan experimentieren konnte. Dies belegen frühe Kleinskulpturen und Gefäße von Broër (Kat.-Nr. 8, 495).

Anlässlich der Eröffnung einer »Atelier-Klassen und Werkstatt-Ausstellung« am 6. 3. 1930 wurde nachdrücklich um förderndes Verständnis für die Arbeit der Schule geworben. In der Teilnehmerliste findet sich wiederum der Name Hilde Broër, der ein Geldpreis in Höhe von 50 Reichsmark für eine leider nicht näher bezeichnete Arbeit zuerkannt wurde<sup>52</sup>.

Die Beteiligung von Broër an der Ausstellung »Kult und Form«, die der Kunstdienst in Verbindung mit den Deutschen Kunst- und Gewerbeschulen im Kunstgewerbemuseum Berlin im Herbst 1930 veranstaltete und die der Reichskunstwart Edwin Redslob eröffnete, ist lediglich durch eine Notiz belegt<sup>53</sup>. Darin wird sie aufgefordert, ihre Arbeiten

»Taufschale und Relief in Keramik« entgegenzunehmen (vgl. Kat.-Nr. 494–499).

Ikonographisch bemerkenswert ist die Darstellung auf einer in den HB-Werkstätten Marwitz erhaltenen, etwas jüngeren Taufschale (Abb. 7). Das in der bildenden Kunst übliche Thema der Heiligen Familie auf der Flucht nach Ägypten ist hier auf die Flucht der Mutter mit dem Kind reduziert. Vom 18. 10. bis 5. 11. 1930 zeigte der »Deutsche Staatsbürgerinnen-Verband« im Kaufhaus Wertheim an der Leipziger Straße die Ausstellung »Die gestaltende Frau« mit Exponaten aus den Gebieten Kunsthandwerk, Plastik, Malerei und Graphik<sup>54</sup>. H. Broër war im Bereich Kunsthandwerk mit nicht näher bezeichneten Elfenbeinarbeiten und Keramik vertreten. Als Bildhauerinnen stellten mit ihr aus: Hanna Cauer, Paula von der Hude (Medaillen), Emy Roeder, Milly Steger und die Mitstudentin Christa von Lewinski. In seinem Grußwort hob Edwin Redslob als Reichskunstwart hervor, daß Frauen freie und angewandte Kunst nicht so streng wie ihre männlichen Kollegen trennen und somit einen Ausgleich schaffen, der dem Gesamtniveau der Kultur zugute komme.

Auf der Weihnachtsmesse im gleichen Jahr, angekündigt am 10. 12. 1930 in der »Vossischen Zeitung«, konnte Broër einen »Kübel« für 30 RM verkaufen<sup>55</sup> (vgl. Kat.-Nr. 493).

Als vielbeachtetes Ereignis im Berliner Kulturleben ist die Ausstellung der VSS »Kunst und Werkunterricht 1932« im März des Jahres zu werten. Davon zeugen zahlreiche Presseberichte, die vom Verriß bis zum uneingeschränkten Lob reichen. In etlichen Artikeln wird Hilde Broër namentlich genannt.

Im »Berliner Tageblatt« vom 24. 3. 1932 beginnt A. DONATH seine Einschätzung mit einer Würdigung der »Riesenausstellung« Bruno Pauls und führt im Detail aus:

<sup>50</sup> Grell, Johanna: Jungdeutsche Keramik. In: Keramische Rundschau, Nr. 46, 17.11. 1927.

<sup>51</sup> Künstlerischer Leiter der Porzellanmanufaktur war von 1925 bis 1928 Nicola Moufang als Nachfolger von Theo Schmutz-Baudiß.

<sup>52</sup> Universität der Künste Berlin, Archiv, Bestand 8 /81, Ausstellungen.

<sup>53</sup> Universität der Künste Berlin, Archiv, Bestand 8 /80, zu 944/30. Ein Katalog zu dieser Ausstellung existiert nicht.

<sup>54</sup> Berlin 1930.

<sup>55</sup> Universität der Künste Berlin, Archiv, Bestand 8 /80, zu 1070/30.

»Natürlich sind die Fälle häufig, daß der Stil des Lehrers auf die Arbeit des Schülers abfärbt. Wir spüren das bei Klimsch, Scharff, Gerstel, Gies und Hitzberger. Nun merken wir aber gerade in der Hardenbergstraße, daß einzelne Kunstjünger selbstbewußt ihre Wege gehen ... und wir vergessen ihre Namen nicht...«

Hilde Broër ist neben der mit ihr befreundeten Orlik-Schülerin Hanna Nagel eine der wenigen namentlichen Nennungen. Hervorgehoben wurden ihre kleinen, »mit fast chinesischer Andacht« modellierten und virtuos in Elfenbein geschnitzten Figuren.

Während der »Steglitzer Anzeiger« vom 28. 3. 1932 (Robert Scholz) sich auf einen totalen Verriß festgelegt hatte und vornehmlich gegen Bruno Paul als Direktor polemisierte, lobt die »Berliner Volkszeitung« zwei Tage später die VSS als Talenteschmiede. Darin schreibt M. OSBORN:

»Aus der nach Hunderten zählenden Schülerarmee ragt eine Fülle schon selbständiger Talente auf. Einige darf man ruhig nennen: die Maler Wegehaupt, Frank, Fr. Peters, die Bildhauer Blumenthal, Geißler, Hilde Broër...«

Später erhoffte sie sich weitere Anerkennung und Ausstellungsmöglichkeiten vom Verein Berliner Künstlerinnen, dessen Mitglied sie noch im Februar 1941 wurde<sup>56</sup>. Im selben Monat konnte sie sich bereits an einer Ausstellung des Vereins »Meisterräume« mit einem Bronzerelief »Sitzendes Mädchen« und einer Terrakotta »Liegende Frau« beteiligen. Als im darauffolgenden Jahre der Verein aus Anlaß seines 75jährigen Bestehens (Gründung 1867) und im Auftrage der Reichskammer der bildenden Künste im Schloß Schönhausen eine Ausstellung mit Arbeiten von 145 Künstlerinnen veranstaltete, war Hilde Broër mit sieben nicht näher bezeichneten »Plaketten« sowie mit vier Skulpturen weiblicher Figuren vertreten<sup>57</sup>. Neben ihr stellten von namhaften Bildhauerinnen auch Margarete Moll, Renée Sintenis und Milly Steger aus. Ehemalige Giesschülerinnen waren außer Broër nicht vertreten.

## Wettbewerbe

### *Schülermedaillen der Vereinigten Staatsschulen*

Bruno Paul hatte bereits um 1910 als indirekten studentischen Wettbewerb ein Medaillenkonzert in das Ausbildungsprogramm aufgenommen, damals noch an der selbst-

ständigen Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums. Dieses Konzept wurde bis zum Beginn der 40er Jahre kontinuierlich beibehalten. (Best-)Studenten zumeist der Bildhauerklassen wurden aufgefordert, nach einer einheitlichen Größe (70–75 mm) und vorgegebener Zweckinschrift auf der Rückseite eine künstlerisch freie Vorderseite zu gestalten<sup>58</sup>. In nur wenigen Exemplaren zweiseitig in Bronze gegossen, wurden mit diesen sogenannten »Schülermedaillen« andere Beststudenten des jeweiligen Jahrgangs ausgezeichnet. Einerseits war dies ohne Zweifel ein pädagogisch doppelter Stimulierungseffekt, andererseits eine durchaus wirkungsvolle Methode, die Belebung der Medaillenkunst mit der Ausbildung des künstlerischen Nachwuchses zu koppeln.

Es ist bislang gelungen, 29 verschiedene Bronzegüsse von 1910 bis 1939 als Schülermedaillen »dingfest« zu machen und zum Teil auch für das Münzkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin zu erwerben. Etwa das Doppelte ist darüber hinaus schriftlich gesichert. Exemplare schlummern vermutlich in ihrer Bedeutung unerkannt in Künstlernachlässen.

Zu später klangvollen Bildhauernamen gehören Hermann Blumenthal (1927/29) und Gustav Seitz (1926/29), die als Studenten Medaillen entworfen und auch selbst erhalten haben.

In den 20er Jahren sind auch mehrere Giesschüler als »Medailleur« zu Ehren gekommen: Theo Bechteler (1928/33), Gertrud Droste (1923 und 1926/27), Karl-Heinz Wahl (1925/26) und Hilde Broër (1929/32). Letztere ragt unter den Studenten hervor.

Als höhere Stufe einer »Ministermedaille« wurde 1929 ein Entwurf von Broër einstimmig vom Kollegium der Bildhauer als erster Preis erkoren<sup>59</sup> und mit den Jahreszahlen 1929, 1930 und 1932 tatsächlich verliehen (Abb. 8). Vorläufer dieser Ministerstufe war bis zum Ende der Monarchie 1918 eine sogenannte silberne »Kaiserin-Friedrich-Medaille« ge-

<sup>56</sup> Mitteilungen des Vereins der Künstlerinnen zu Berlin, Januar/Februar 1941. Quelle: Archiv des Vereins Berliner Künstlerinnen (Masch.schr.).

<sup>57</sup> Berlin 1942.

<sup>58</sup> Vgl. Steguweit 1999, S. 164–168; Steguweit 2000, S. 90–94, 108–110, Tafel 143–144. Rothkirch-Trach 1984 war das Medaillenprogramm offenbar gänzlich unbekannt.

<sup>59</sup> Universität der Künste Berlin, Archiv, Bestand 8, Schülermedaillen 1930/31.



Abb. 8 Auszeichnungsmedaille, Bronze, 1930 (Kat.-Nr. 115)

wesen. Die älteste bislang belegbare »Ministermedaille« enthält die Jahreszahl 1921 und geht auf einen Entwurf von Gustav Weidanz aus dem Jahre 1912 zurück. Außerdem schuf Hilde Broër 1932 ein weiteres Modell zu einer »Schülermedaille« und wurde im selben Jahr für ihre Leistungen mit einer Medaille nach Entwurf der Studentin Dorothea Peipers<sup>60</sup> geehrt. Die Maler Ernst Wilhelm Nay und Felix Nußbaum sowie die Bildhauer Fritz Cremer, Bernhard Heiliger und der bereits genannte Hermann Blumenthal gehörten zu den mit einer Schülermedaille ausgezeichneten Studenten.

#### *Wettbewerb Museum Folkwang Essen*

Eine künstlerische Herausforderung besonderer Art war die Teilnahme an einer vom Museum Folkwang Essen 1934 ausgeschriebenen Konkurrenz<sup>61</sup>, dem wohl bedeutendsten Wettbewerb in den 30er Jahren. Er war ausdrücklich jungen Künstlern vorbehalten. Hintergrund und Ergebnisse des Wettbewerbs sind zwar umfassend publiziert, sollen aber an dieser Stelle zusammengefaßt werden, zumal Broërs Beitrag unvollständig und fehlerhaft wiedergegeben ist<sup>62</sup>.

Für das räumliche Umfeld des Knabenbrunnens (1898) des belgischen Bildhauers Georg Minne in der Rotunde des Mu-

seums Folkwang wollte der Museumsdirektor Ernst Gosebruch im Jahre 1928 zeitgenössischen Künstlern Möglichkeiten kongenialer Wandgestaltung geben. Entwürfe von Oskar Schlemmer, Willi Baumeister, Erich Heckel und Ernst Ludwig Kirchner lösten 1933 auf Druck der Nationalsozialisten eine Museumskrise aus, in deren Folge der neue Museumsdirektor Klaus Graf von Baudissin 1934 einen Wettbewerb »Junge Deutsche Kunst« initiierte (Einsendefrist 15. Oktober). Gedacht war an einen Ideenwettbewerb zur Gestaltung der Wandflächen und der Kuppel des runden Eingangsraumes mit dem Minnebrunnen. Mit der Altersbegrenzung auf 40 Jahre wurde bewußt der Zweck verfolgt, die junge kunstschaftende Generation heranzuziehen. Großzügig waren alle Formgedanken und künstlerischen Mittel zugelassen, eine Entscheidung, die auch Hilde Broër zur Teilnahme motiviert hatte. Unter Vorsitz von Graf Baudissin tagte die Jury am 27. Oktober 1934 und zog unter 198 zu-

<sup>60</sup> Die Medaille fand sich im künstlerischen Nachlaß von H. Broër.

<sup>61</sup> Folkwang-Wettbewerb Junge deutsche Kunst 1934 (Ausschreibungsbedingungen des Folkwang-Museums Essen). [s. auch: Junge deutsche Kunst].

<sup>62</sup> Folkwang-Wettbewerb 1933; zu Broër S. 59, 70, 74, Anm. 40, S. 108.



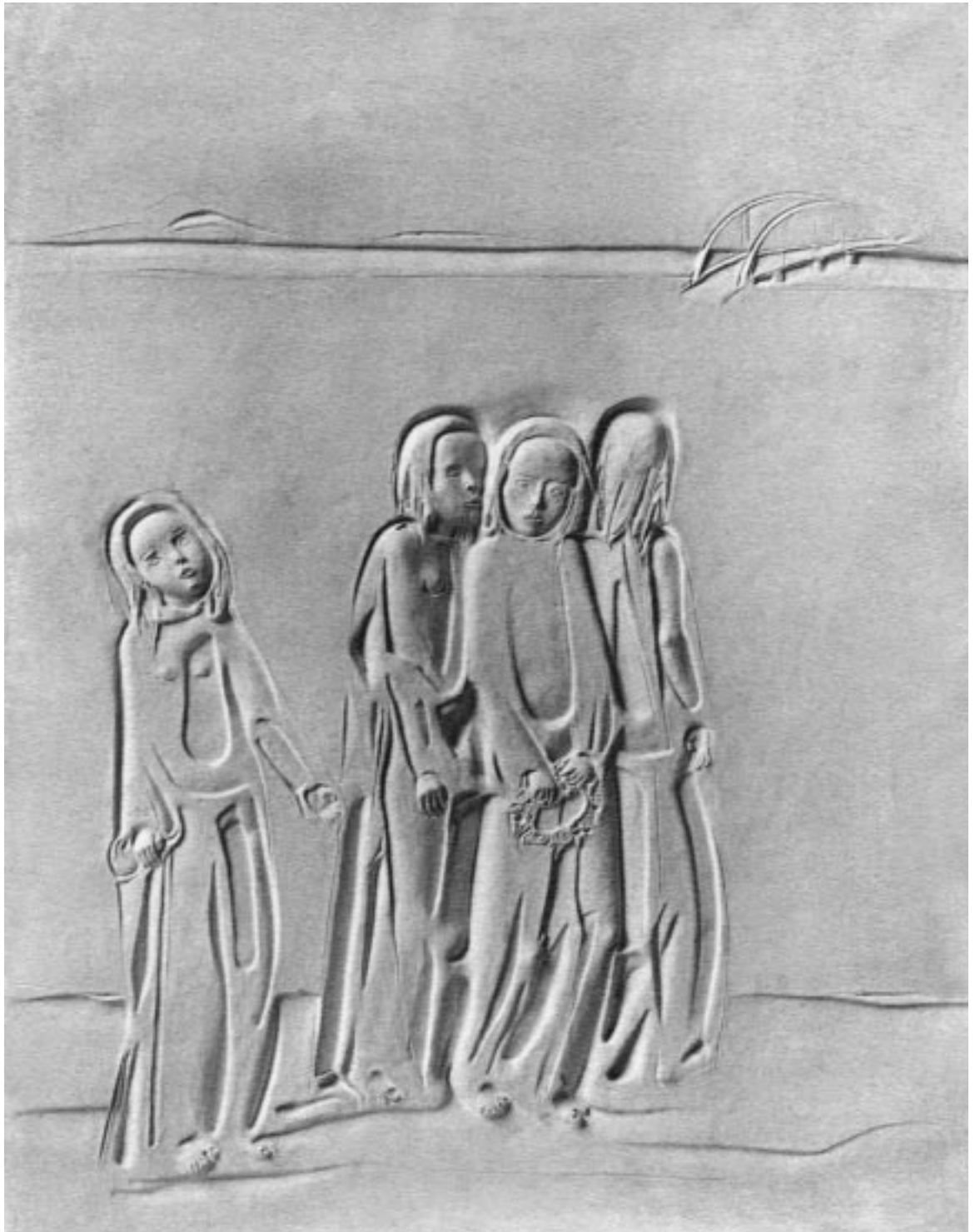


Abb. 9 Vier Mädchen vor einer Brücke, Gipsmodell, 1934 (Kat.-Nr. 152)

gelassenen Entwürfen 20 Arbeiten in die engere Wahl. Als preisgekrönter Entwurf in Höhe von 6000 (!) Reichsmark wurde eine ornamentale, nach pflanzlichen Grundformen angelegte Serie des Gies-Schülers Karl Heinz Wahl bestimmt, die aber nicht umgesetzt wurde. Unter den 20 Arbeiten der engeren Wahl befanden sich allein zwölf Berliner Künstlerinnen und Künstler, unter diesen neben Wahl fünf weitere Studenten der Gies-Klasse. Es waren Fritz During, Rudolf Leptien, Walter Schoneweg, Kurt Schumacher und Hilde Broër. Das Preußische Ministerium für Wissenschaft, Kultur und Volksbildung sandte an die Vereinigten Staatsschulen ein Belobigungsschreiben<sup>63</sup>.

Über die Arbeiten Hilde Broërs heißt es in einem Artikel des »Essener Anzeiger« vom 15. 12. 1934 etwas einschränkend, es »...drängt sich etwas von kunstgewerblicher Verspieltheit der Formen auf.«<sup>64</sup> Dabei gehörten die Reliefs von Broër zu den relativ wenigen Arbeiten, die inhaltlich und formal auf die zu gestaltende Aufgabe Bezug nahmen (Abb. 9). Von den Entwürfen Wahls hieß es dagegen, daß er den Raum nie gesehen und auch nicht an eine konkrete Umsetzung seiner ornamentalen Entwürfe gedacht hätte. Ähnliches gilt wohl für die Reliefgestaltung »Efeu« von Kurt Schumacher.

1935 wurden »Miet-Ankäufe« für eine »Diskussionsabteilung« des Museums vorgenommen, darunter von Hilde Broër zwei Terrakotta-Kacheln »Engel mit Flöte« und »Paar« (Kat.-Nr. 121? »Flötenmädchen«, 129), die heute als verschollen gelten<sup>65</sup>. Der Hinweis, daß sie sich mit diesen Kacheln am Wettbewerb beteiligt hätte<sup>66</sup>, kann nach dem Auffinden von fünf auf Holzplatten montierten Gipsreliefs im Jahre 2003 korrigiert werden (Kat.-Nr. 149–154)<sup>67</sup>.

### *Sonstige Wettbewerbe*

Über etwaige Beteiligungen an weiteren Konkurrenzen und deren Ergebnisse ist nicht viel bekannt. 1933 hatte der »Reichseinheitsverband des deutschen Gaststättengewerbes« einen Wettbewerb zur Erlangung von Entwürfen für ein Verbandsabzeichen ausgelobt, bei dem 100 Entwürfe eingingen. Broër errang einen der drei ersten Preise und wurde mit 50 RM prämiert<sup>68</sup>.

Ebenfalls 1933 war ihr im Wettbewerb zur Erlangung von Entwürfen für das Preußische Abzeichen für Verdienste um das Feuerlöschwesen, ausgeschrieben von der Direktion der Vereinigten Staatsschulen, ein Geldpreis zuerkannt worden<sup>69</sup>.

### Auftragsarbeiten

Unter den Auftragsarbeiten der 30er Jahre ragen Hauszeichen<sup>70</sup> für die Wohnsiedlung Leegebruch bei Oranienburg nördlich von Berlin hervor. In unmittelbarer Nähe des alten Dorfes gleichen Namens war am 4. Mai 1936 der Grundstein für eine der größten Siedlungsanlagen in der Zeit des Nationalsozialismus gelegt worden. Neben den alten Ortskern setzte man in der kurzen Bauzeit von nur zwei Jahren ein neues, ausgedehntes Zentrum mit mehreren Typen eingeschossiger Einfamilien- und Doppelhäuser. Vorwiegend die Beschäftigten der Heinkelwerke (Flugzeugwerk) erhielten die Häuser bzw. Hausanteile (insgesamt 1200 Wohnungen) zu einem günstigen Preis angeboten. Die Bauleitung hatte der namhafte Architekt Herbert Rimpl<sup>71</sup>.

Das Besondere an der Leegebrucher Wohnsiedlung sind keramische Hauszeichen, mit denen jedes zweite Haus geschmückt wurde, das damit ein Identitätsmerkmal erhielt und nach der Erinnerung von Alteinwohnern besonders den zahlreichen Kindern der Neusiedler zum Wiederfinden »ih-

<sup>63</sup> Universität der Künste Berlin, Archiv, Bestand 8 /329, Schreiben vom 8. 12. 1934, K Nr. 13551.

<sup>64</sup> Junge deutsche Kunst 1934. Eine Sonderausstellung im Essener Folkwang-Museum. In: Essener Anzeiger, 15. 12. 1934.

<sup>65</sup> Folkwang-Museum 1993, S.74 mit Anm. 40. Nach Auskunft von Frau Dr. Ulrike Köcke lassen sich die Arbeiten im Bestand nicht ermitteln.

<sup>66</sup> Folkwang-Museum 1993, S. 108 mit Anm. 7. Irriger Bezug auf Vollmer, der über die Kacheln nichts aussagt. Vgl. Vollmer 1, 1953 (Neudruck Leipzig 1999), S. 321.

<sup>67</sup> Durch Vermittlung des Autors konnten fünf in Privatbesitz in Marl befindliche Reliefplatten für das Museum in Langenargen erworben werden.

<sup>68</sup> Universität der Künste Berlin, Archiv, Bestand 8/331.

<sup>69</sup> Universität der Künste Berlin, Archiv, Bestand 8/331.

<sup>70</sup> Hauszeichen (-marken) sind bis weit in das 18. Jahrhundert hinein gebräuchliche Eigentumszeichen des Haus- und Hofbesitzers. Sie unterscheiden sich von Steinmetzzeichen und auch von Wapensteinen. Aus der Verwandtschaft mit altgermanischen Runen wurde die Beschäftigung mit Hauszeichen in der Zeit des Nationalsozialismus ideologisch gefördert und als »Denkmale germanischer Geistes- und Kulturgeschichte« gefördert. Vgl. Ruppel, Konrad: Die Hausmerkmale. Berlin 1939.

<sup>71</sup> Mäckler, Herrmann. Ein deutsches Flugzeugwerk. Die Heinkel-Werke Oranienburg. Architekt Herbert Rimpl. Berlin, Wiking Verlag 1940, S. 113: Bildüberschrift mit Hinweis auf Hilde Broër für die Gestaltung der Hauszeichen in Leegebruch bei Oranienburg.

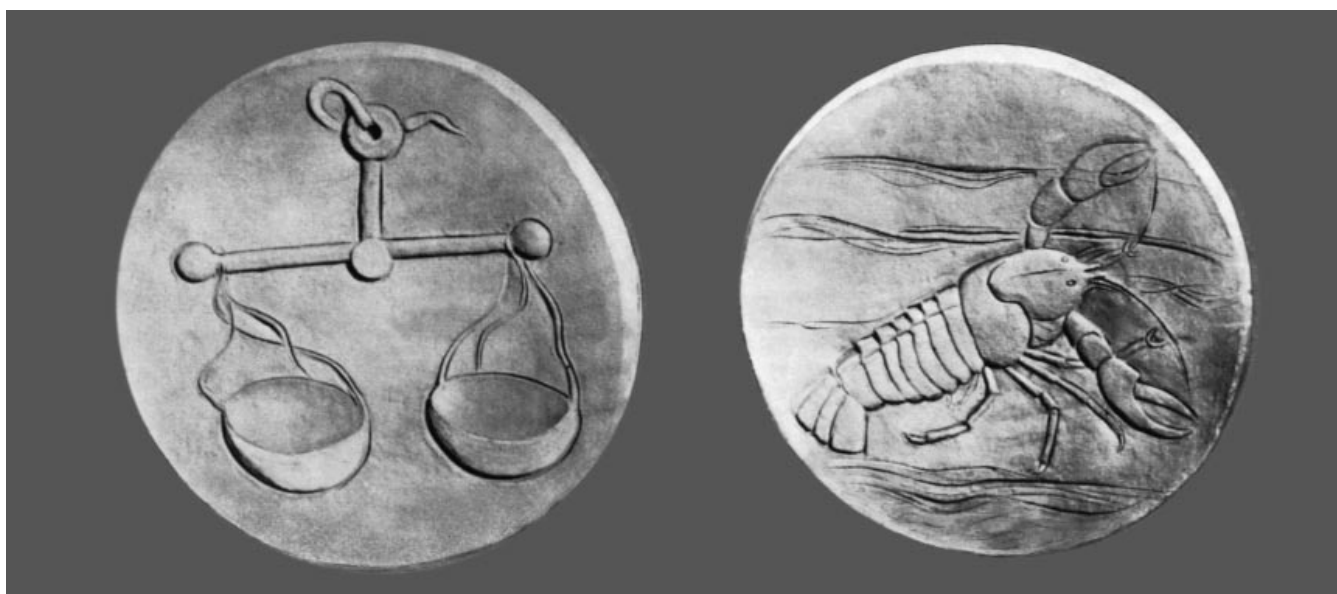


Abb. 10 Abbildungstafel mit Hauszeichen Waage und Krebs, Terrakotta, 1937/38 (Kat.-Nr. 513, 510)

res« in hellem Rauputz gehaltenen Hauses in der ansonsten stereotypen Siedlung diente. Eine nicht mehr exakt zu ermittelnde Typenanzahl von Hauszeichen wurde – mit Einschluß der Wiederholungen – etwa 800mal gebrannt.

Von diesen Hauszeichen hat sich bis heute ein knappes Viertel erhalten. Darstellungen mit Menschen- und Tierfiguren, Pflanzen und Symbolen, auch einfachen Arbeitsgegenständen und Werkzeugen zieren die ansonsten schmucklosen Fassaden, keine ideologisch überfrachteten oder aus altgermanischen Symbolen abgeleiteten Motive, wie es der Zeitgeist der 30er Jahre hätte nahelegen können. Indirekt wurden mit der Gestaltungsidee Traditionen aufgegriffen, die auf ein engeres Zusammenwirken zwischen Handwerk, angewandter Kunst und Architektur orientierten und im Bauhaus ihre Vollendung gefunden hatten<sup>72</sup>.

Für die keramische Fertigung der Hauszeichen bot sich das in der unmittelbaren Umgebung bodenständige Handwerk an: die »HB- Werkstätten für Keramik« in Marwitz, die seit 1934 von Hedwig Bollhagen geleitet wurden. Drei Künstlerinnen, die vielleicht schon vorher mit den HB-Werkstätten zusammengearbeitet hatten, waren in unterschiedlicher Gewichtung an dem gestalterische Programm beteiligt. Es sind Christa von Lewinski, Gretel Schulte Hostedde und Hilde Broër<sup>73</sup>. Sie lieferten im Auftrage des Architekten (?)

ca. 40 bis 50 Zentimeter große reliefplastische Entwürfe. Diese Modelle wurden in einer roten Tonerde aus Niederahr im Westerwald abgeformt und zu Terrakottaplatten gebrannt, mitunter auch mit hellen Engoben versetzt, einem gefärbten Ton, der auf unglasierter Masse mitgebrannt wurde und eine dezente Akzentuierung bewirkte<sup>74</sup>.

Insgesamt 39 verschiedene Hauszeichen stammen allein von Hilde Broër. Die Sichtung der erhaltenen Hauszeichen vor Ort läßt unter Berücksichtigung der Überlieferung<sup>75</sup> und des stilistischen Vergleichs mit dem übrigen künstlerischen

<sup>72</sup> Vgl. Merker, Reinhard: Die bildenden Künste im Nationalsozialismus. Köln 1983, S. 205: »Der NS-Staat legte in seinen ersten Jahren Wert auf überproportionale Beteiligung des Handwerks an den sichtbaren Bauleistungen.«

<sup>73</sup> Vgl. Leegebruch. Hsg. Arbeitsgruppe Heimatgeschichte im Kulturverein Leegebruch. 2003, S. 83–84: Erwähnung von Hilde Broër, Christa von Lewinski und Gretel Schulte-Hostedde als Gestalterinnen der Leegebrucher Hauszeichen.

<sup>74</sup> Technische Angaben zur Tonerde und Technik werden Frau Heidi Manthey, Marwitz, verdankt.

<sup>75</sup> Zu einem um 1938 über die drucktechnische Vorbereitung nicht hinausgegangenen Katalog der »HB-Werkstätten für Keramik GmbH., Marwitz bei Velten« existieren im Werksarchiv mehrere bereits gedruckte Abbildungstafeln mit Hauszeichen von Broër und Lewinski.

Schaffen den Schluß zu, daß diese Künstlerin maßgeblich das Gesamtkonzept entwickelt hat und dessen Umsetzung überwiegend selbst besorgte. So sichern vermutlich zeitgleich entstandene kleine silberne Schmuckanhänger im Museum Langenargen mit der Darstellung der einzelnen Tierkreiszeichen (Kat.-Nr. 161–172) den Anteil Hilde Broërs für mindestens zwölf Makroversionen als Hauszeichen<sup>76</sup> (Abb. 10). Aus stilistischen Gründen lassen sich diesen Arbeiten feinfühlig gestaltete Kinderköpfe sowie Mädchen mit Blumen zuordnen. Schützenswerte kleine Wesen bettete die Künstlerin in das Rund der Tondi ein. Allerdings erforderte die Themenwahl der Tierkreiszeichen auch einzelne Tier- und Gerätedarstellungen (Waage), so daß sich als Erweiterung des Konzepts Gefäßdarstellungen (Krüge, Kannen) und dekorativ gehaltene einfache Geräte, Pflanzen- und Tierformen (Hammer, Zange, Anker, Weinrebe, Biene) anboten. Es spricht aber für die künstlerische Stringenz, daß sie ihrem Themen- und Formenkanon selbst bei solchen »profanen« Arbeiten möglichst treu blieb.

Weitere Arbeiten für Leegebruch waren der Korpus zu einem Trinkbrunnen mit Fischdarstellungen im Negativrelief (Kat.-Nr. 599), sowie mindestens zwei in Terrakotta gebrannte Gartenplastiken, vermutlich für einen Kindergarten geschaffen, denen man die heiter naive Auffassung im Sinne des Auftraggebers anmerkt (Kat.-Nr. 30, 31).

Christa von Lewinski ist mit mindestens vier Tierdarstellungen nachgewiesen, deren Konturen in dem für Gies typischen Reliefstil mit negativer Umrißritzung gehalten sind. Es sind Wildschwein, Wiesel, Hahn und Eule (signiert CVL!). Weitere ähnlich gestaltete Hauszeichen, darunter verschie-

dene Vogelarten, lassen sich der Künstlerin mit einiger Sicherheit zuschreiben.

Broër hatte das Studium bei Gies nach dem Wintersemester 1936/37 als Meisterschülerin abgeschlossen<sup>77</sup>. Die Mitwirkung an den Leegebrucher Hauszeichen war der erste große Auftrag als freiberufliche Künstlerin. Für die Vergabe könnte eine Empfehlung ihres Lehrers nützlich gewesen sein. Gies war an dem Gestaltungsprogramm zumindest mittelbar beteiligt und entwarf Hoheitsadler (!) für die Fenster der Speisesäle in den Heinkelwerken<sup>78</sup>. Er konnte diesen Auftrag offenbar ausführen, obwohl der politische Druck gegen ihn heftig zugenommen hatte und bekanntlich nahezu zeitgleich zur Entlassung aus dem Lehramt führte.

Voraussetzung für die Vergabe öffentlicher Aufträge und damit die Existenzsicherung als freischaffender Künstler war allerdings die Aufnahme in die »Reichskammer der bildenden Künste«. Auch Hilde Broër ging diesen Schritt. Die Aufnahme unter der Nummer B 1795 erfolgte offensichtlich im Jahre 1936, also noch während ihres Meisterstudiums bei Gies<sup>79</sup>.

<sup>76</sup> Vgl. die Bildüberschrift bei: Mäckler 1940, S. 113: »Die Häuser tragen Hauszeichen in rotem Tonbrand, die die Bildhauerin Hilde Broër formte und bemalte.«

<sup>77</sup> Universität der Künste Berlin, Archiv, Bestand 8/174. Hilde Broër war unter der Hochschulnummer HS-Nr. 11/490 geführt.

<sup>78</sup> Das mag verwundern, mußte man doch eigentlich davon ausgehen, daß Gies als »persona non grata« seit 1937 derlei Aufträge nicht mehr erwarten durfte.

<sup>79</sup> Bundesarchiv, RKK-Akte 2401/0033/21. Danach weist ein Kontoauszug der RKK bereits im ersten Quartal 1936 Beiträge für die Mitgliedschaft aus.



Abb. 11  
Hauszeichen Taube, Terrakotta, 1937/38  
(Kat.-Nr. 528)



## Das Ende in Berlin und der Neubeginn in Kressbronn am Bodensee im Jahre 1943

Von der Beendigung des Studiums mit Ablauf des Wintersemesters 1936/37 bis zum endgültigen Verlassen Berlins 1943 verblieben Hilde Broër wenige Jahre. Unter nicht guten Vorzeichen hatte sie im Jahr der Kampagne gegen die so genannte »entartete« Kunst ihre freiberufliche Tätigkeit als Bildhauerin und Medailleurin begonnen. Aus dem Museum ihrer Geburtsstadt Witten wurden am 24. 8.1937 zwei Arbeiten als »entartet« entfernt<sup>80</sup>. Dennoch war es ihr gelungen, durch Aufnahme in die zugehörige »Reichskammer« (frei-) beruflich Tritt zu fassen.

Das Leegebrucher Hauszeichenprogramm dürfte für zwei Jahre den Unterhalt gesichert haben. Die Mitgliedschaft im Verein Berliner Künstlerinnen im Februar 1941 ist ebenfalls als Versuch zu werten, trotz des bereits in Berlin zu spürenden Krieges<sup>81</sup> die materielle Existenz als freischaffende Künstlerin aufrecht zu erhalten.

Gleichzeitig konnte sie von dem politischen Schicksal einiger ihrer ehemaligen Mitstudenten und Künstlerkollegen kaum unberührt geblieben sein. Als einer der besten Gies-Studenten hatte Kurt Schumacher gegolten. Von 1934 bis 1935 noch Meisterschüler, gab er seine künstlerische Tätigkeit zugunsten des politischen Widerstands auf. Am 22. 12. 1942 wurde er wegen seiner Mitwirkung in der Widerstandsbewegung der Harnack/Schulze-Boysen-Organisation (»Rote Kapelle«) zusammen mit seiner Frau, der Graphikerin Elisabeth Schumacher, zum Tode verurteilt und in Berlin-Plötzensee hingerichtet<sup>82</sup>. Zu dieser Widerstandsgruppe gehörten ebenfalls die Bildhauerin, Silberschmiedin und Tänzerin Oda Schottmüller<sup>83</sup> sowie die Keramikerin Cato Bontjes van Beek (beide hingerichtet am 5. 8. 1943). Oda Schottmüller

war noch im Juni/Juli 1942 in der großen Jubiläumsausstellung des Vereins der Künstlerinnen zu Berlin im Schloß (Nieder-) Schönhausen mit zwei Bronzeskulpturen vertreten<sup>84</sup>. Eine Rezension der Ausstellung hebt sie hervor und nennt ihren Namen unmittelbar neben dem von Hilde Broër<sup>85</sup>.

Der Meisterschüler Walter Schoneweg (Student von 1929 bis 1936) und Theo Bechteler (1928 bis 1934) waren zumindest antifaschistisch eingestellt, dazu kam der kommunistisch organisierte Bildhauerstudent Fritz Cremer, Schüler von Wilhelm Gerstel an den Vereinigten Staatsschulen<sup>86</sup>.

**80** Saur 14, S. 332; Ebert, Helmut: Lexikon der bildenden und gestaltenden Künstlerinnen und Künstler in Westfalen-Lippe. Münster 2001, S. 74. Das Faktum der Beschlagnehmung zweier Tonreliefs aus dem Museum Witten 1937 bestätigte Dr. Wolfgang Zemter, Direktor der Wittener Museen, und nannte als Titel der Werke: »Madonna mit Kind« und »Geburt Christi«. Weitere Angaben konnten nicht gemacht werden. Fotos existieren von den beiden Werken nicht, so daß ihre Identifizierung derzeit nicht möglich ist.

**81** Sechs Monate vorher bereits, am 25. August 1940, hatten die ersten britischen Bombenangriffe als Vergeltungsschlag für den Angriff auf London den Krieg auch nach Berlin geholt.

**82** Fischer-Defoy 1988, S. 301.

**83** Noch 1942 hatte Schottmüller gemeinsam mit Broër und anderen im Verein der Berliner Künstlerinnen ausgestellt.

**84** siehe den Katalog Berlin 1942, S. 5 (Broër), S. 17 (Schottmüller).

**85** Kern, Hans: 75 Jahre Verein der Künstlerinnen zu Berlin. In: Frauenskultur. Zeitschrift des Deutschen Frauenwerkes. September 1942, S. 2: »...man sieht noch manch andere vorzügliche Plastiken...eine Bildnisbüste von Oda Schottmüller, mehrere gute Arbeiten von Hilde Broër...«.

**86** Fischer-Defoy 1988, S. 182.



Abb. 12 Mosaik, um 1940 ? (außer Katalog)

Bechteler gehörte augenscheinlich zum engeren Kreis der Studienfreunde um Hilde Broër. Er wurde später mit Ausstellungsverbot belegt<sup>87</sup>. Ein Foto aus unbeschwerteren Studientagen zeigt sie neben Theo Bechteler, Christa von Lewinski und Karl-Heinz Wahl (siehe Kurzbiographie S. 62). Inwieweit Hilde Broër von Ängsten und psychischen Belastungen unmittelbar berührt war, die im Falle des Künstler-ehepaars Elisabeth und Kurt Schumacher und weiterer Künstler zur Vollstreckung von Todesurteilen führten, ist nur vage zu vermuten. Die Bekanntschaft mit ihnen dürfte zumindest Warnsignale ausgelöst haben, zu denen sich das Bedrohungsgefühl durch die Bombenangriffe auf Berlin gesellte. Hilde Broër hat die denkbare Komplexität der Lebensumstände später nicht berührt. In Gesprächen erinnerte sie sich zwar immer wieder an die schmerzliche Schnittstelle in ihrem Leben, verschloß aber Details der Berliner Zeit in sich<sup>88</sup>.

Vielleicht ist es jedoch kein Zufall, daß Hilde Broër später, im Jahre 1958, ein Kleinrelief zu Ehren des Heiligen Mauritius gestaltet hat (Kat.-Nr. 250). In diesem Jahre fand in Berlin der 78. Deutsche Katholikentag statt, auf dem die Teilnehmer der Christen gedachten, die während der Gewaltherrschaft der Nationalsozialisten umgebracht wurden und auf

dem der Bau der Gedächtniskirche Maria Regina Martyrum in unmittelbarer Nähe der Hinrichtungsstätte Plötzensee beschlossen wurde. Das Martyrium des Heiligen Mauritius, der wegen seines christlichen Glaubens und der Weigerung, heidnischen Göttern zu opfern, auf Befehl Kaiser Maximians um das Jahr 300 enthauptet worden war<sup>89</sup>, kann als Gleichnis auch für das Schicksal ehemaliger Kommilitonen gesehen werden.

Nach bisherigen Darstellungen (siehe unten) verließ Broër 1943 fluchtartig Berlin, nachdem sie kurz zuvor noch bei dem Bildhauer und Unternehmer Berthold Müller-Oerlinghausen<sup>90</sup> Beschäftigung als Entwerferin für Mosaiken gefunden hatte und damit im Jahre 1942 einer bevorstehenden Dienstverpflichtung in einer Munitionsfabrik entgehen konnte. Das Metier des Mosaizierens war ihr nicht fremd. Schon während ihrer Ausbildung bei Gies waren einzelne Mosaikarbeiten entstanden (Abb. 12). Mosaiklegen, das in seiner formal und farblich zufälligen Teilchenstruktur dekoratives, ja selbst abstraktes Gestalten zuließ, war eine äußerlich bedenkenlose Form »innerer Emigration«<sup>91</sup>. Bis zur Zerstörung der Werkstätte in Berlin im Jahre 1944 ließ »BMO« vornehmlich vielgefragte Mosaiktische eigener »Erfindung« produzieren, lebte und arbeitete jedoch überwiegend schon in Kressbronn am Bodensee.

Einem Brief vom März 1943 an Müller-Oerlinghausen ist zu entnehmen, daß Hilde Broër inzwischen bei Familienangehörigen in Greiz Zuflucht gefunden hatte. So schlug sie ihm vor, die Entwürfe künftig in Greiz auszuarbeiten.

<sup>87</sup> Bilder und Sinnbilder 1991, S. 19 (Abb.). Das Foto zeigt neben Theo Bechteler und Hilde Broër außerdem Christa von Lewinski, Rosa Rothacker (nicht wie angegeben Ruth Mader) und Karl-Heinz Wahl.

<sup>88</sup> Bilder und Sinnbilder 1991, S. 10.

<sup>89</sup> Während eines Pontifikalamt nahm der Essener Bischof Dr. Franz Hengsbach ausdrücklich auf das Martyrium des Hl. Mauritius Bezug und zitierte dessen Worte, die er dem heidnischen Kaiser bei seiner Gefangennahme zurief: »Deine Kämpfer sind wir, aber – das erkennen wir frei – im Dienste Gottes. Dir schulden wir die Treuepflicht, jenem die Reinheit unseres Gewissens. Du gibst uns den Sold, er gibt uns das Leben.« Vgl. (Bildband) Maria Regina Martyrum (Hrsg.). Berlin 1963, S. 33.

<sup>90</sup> Berthold Müller-Oerlinghausen unterhielt in Berlin, Dahlmannstr. 8, seit 1936 eine Mosaikwerkstatt. Neben Broërs Entwürfen verarbeitete Müller-Oerlinghausen als Unternehmer auch solche von Marg und Oskar Moll, Heinrich Kamps und anderen Künstlern.

<sup>91</sup> Henze 1990, S. 21–22.