

Der Bildhauer Emil Sutor (1888–1974) und seine Werke für die Kirche St. Oswald in Stockach¹

Von Andreas W. Vetter, Stuttgart

Wenn auch der Innenraum von St. Oswald in Stockach seit der Weihe der Kirche einige Veränderungen erfahren hat, so ist es doch auch heute noch die Kreuzigungsgruppe im Chorscheitel, die den Blick des eintretenden Besuchers sofort auf sich zieht. Zusammen mit dem Hochaltar in seiner ursprünglichen Form bildete die Kreuzigungsgruppe das gestalterische Zentrum des Kirchenraumes, den der Architekt Otto Linder ganz im Sinne eines christozentrischen Einheitsraumes geschaffen hatte. Der Architekt bezog sich damit auf die liturgische Bewegung, die der katholische Priester und Theologe Johannes van Acken (1879–1937) in seiner 1922 erschienenen Schrift »Christozentrische Kirchenkunst. Ein Entwurf zum liturgischen Gesamtkunstwerk« entwickelt hatte. Sein Kernsatz ist dabei: »Der Altar [...] soll der Ausgangspunkt und gestaltende Mittelpunkt des Kirchenbaus und der Kirchengestaltung sein. Die gesamte gottesdienstliche bildende Kunst soll [...] wesentlich aus dem liturgischen Zweckgedanken heraus wahre und edelste Gegenwartsformen schaffen, dabei im Hauptraume ein einheitliches Gesamtkunstwerk erreichen.«²

Die Konzentration auf den Hochaltar und die Kreuzigungsgruppe wird, wie van Acken fordert, von Linder durch eine besondere Beleuchtungssituation hervorgehoben: Durch ein Oberlicht fällt das Licht nahezu punktgenau auf diesen Bereich, in einem Chorbezirk, der durch das weitgehende Fehlen der Obergadenfenster ansonsten wenig Licht erhält. Einen analogen Effekt erreichte der Architekt nach Einbruch der Dunkelheit dadurch, dass, wie er 1933 schreibt, »die ganze Chorgruppe nachts durch indirekte Scheinwerfer stimmungsvoll beleuchtet werden«³ konnte.

Sutors aus Holz geschnitzte und versilberte Kreuzigungsgruppe zeichnet sich durch schmale, gestreckte Figuren aus. Die Skulpturen von Maria und Johannes sind von einer reduzierten Formensprache und geschlossenen Konturen geprägt. Ihre Zuwendung zum Kreuz vermittelt dabei durchaus unterschiedliche Gemütszustände: Während Maria mit gesenktem Kopf und wie im Gebet ineinandergelegten Hän-

1 Der vorliegende Text geht auf einen Vortrag des Verfassers am 6.3.2017 im Stockacher Kulturzentrum Altes Forstamt zurück. Der Verfasser dankt Dr. Yvonne Istas, Leiterin Stadtmuseum und Stadtarchiv Stockach, für die Einladung zu diesem Vortrag und vielfältige Unterstützung.

2 Acken, Johannes van: Christozentrische Kirchenkunst. Ein Entwurf zum liturgischen Gesamtkunstwerk. Gladbeck 1922, S. III

3 Linder, Otto: Das Werden der katholischen Stadtpfarrkirche zu Stockach. In: Deutsche Bodensee-Zeitung, 14.10.1933, S. 18

den in stillem Leid verharret, wirkt Johannes, der den Blick auf Christus gerichtet hält und die Hand ans Kinn legt, als würde er in seiner Ergriffenheit über das Geschehen nachdenken. Während Maria den Gläubigen zum emotionalen Nacherleben aufzufordern scheint, animiert Johannes, sich gedanklich mit dem Opfertod Christi und der Eucharistie auseinanderzusetzen. Christus selbst erscheint hochauferichtet, sein Leiden manifestiert sich fast ausschließlich in seinem demütig gesenkten Haupt. Gleichsam als Basis der Komposition erscheint die Figur der Maria Magdalena, die am Kreuzfuß in Trauer niedersinkt und dabei die Füße Jesu umarmt.⁴

Ähnliche Gestaltungskriterien wie bei den Assistenzfiguren der Kreuzigungsgruppe finden sich, wenn auch in sehr viel kleinerem Format, bei den versilberten Heiligenfiguren wieder, die Sutor für die Nischen der Rückwand des Hochaltares schuf und die sich heute in der Taufkapelle befinden. Etwas weniger gelängt, prägten auch hier geschlossene Konturen die Figuren wie auch die reduzierte Formensprache etwa in der Darstellung der Gewandfalten. Dabei gelingt es dem Bildhauer jedoch, durch Kopfhaltung, Mimik und Gestik den Figuren einen je ganz eigenen Charakter zu verleihen, vom hoffnungsvollen Glauben der hl. Monika über die durchgeistigte Spiritualität des hl. Konrad bis zur kampfbereiten Glaubensstärke des hl. Bernhard von Baden.

Noch eine dritte Werkgruppe verdankt St. Oswald in Stockach dem Künstler Emil Sutor: die 14 Kreuzwegstationen. Anlässlich des 25-jährigen Bestehens der Kirche schreibt Sutor selbst über seine Ambitionen bei der Schaffung dieses Werkensembles: »Ich wollte einen Kreuzweg schaffen, der fern von erzählendem Beiwerk allein den Gehalt der christlichen Tragödie und Erlösung zum Ausdruck bringen sollte. Nur die Köpfe und die Sprache der Hände sollten den Betrachtenden anrühren.«⁵ Um dieses Ziel zu erreichen, reduziert Sutor das dargestellte Personal auf ein Minimum, verkürzt die Gestalten zu Halbfiguren und nutzt einen kühnen Bildzuschnitt zur Konzentration auf das Wesentliche.

In fünf der 14 Reliefs (Stationen 2, 3, 7, 9, 14) ist Jesus allein zu sehen, wie er das Kreuz aufnimmt, wie er dreimal unter der Last zusammenbricht und schließlich zur letzten Ruhe gebettet liegt. Im direkten Vergleich wird deutlich, wie effektiv Sutor die Haltung Christi variiert, von der nach oben gerichteten Haltung, mit der er bereitwillig das Kreuz auf sich nimmt, über das dreifache Niedersinken, das ihn von Mal zu Mal ein wenig tiefer unter der Kreuzeslast zusammenbrechen lässt, bis zur Ruhe im Grab, die in der Schrägstellung des Körpers die diagonalen Linien der anderen Reliefs aufnimmt.

In vier weiteren Reliefs (Stationen 1, 6, 10, 11) erscheinen Hände, um Aktionen von außen zu verdeutlichen. Im Relief der ersten Station legt sich eine Hand schwer

4 Zum Vergleich von Sutors Werk mit der Kreuzigungsgruppe an der Außenwand des Zwiebelturmes, die Eduard Stritt ursprünglich ebenfalls für den Chor von St. Oswald in Keramik modellierte, vgl. Vetter, Andreas W.: St. Oswald in Stockach – Ein Hauptwerk des Kirchenbaumeisters Otto Linder (1891–1976). In: HEGAU 73, 2016, S. 115–138, insbesondere S. 129–130

5 Sutor, Emil. In: Stadtpfarramt Stockach (Hg.): Sankt Oswald Stockach. Tuttlingen 1958, S. 21



Emil Sutors Figuren für den ehemaligen Hochaltar der Stockacher St. Oswald-Kirche, heute aufgestellt in der Taufkapelle. Oben: hl. Monika, hl. Theresia vom Kinde Jesu, hl. Elisabeth von Thüringen; unten: hl. Konrad, hl. Bonifatius, hl. Bernhard von Baden (Fotos: Stadtmuseum Stockach)



Verschiedene Fassungen der zehnten Kreuzwegstation: von links nach rechts: Wettbewerbsbeitrag 1928 (Foto: aus Scholz, a. a. O. 1934/35); Trossingen, St. Theresia, 1933 (Foto: Archiv des Verfassers); Altwette, St. Laurentius, 1934 (Foto: aus Getzeny, a. a. O. 1932/33); Karlsruhe-Rüppurr, Christkönigkirche, 1936 (Foto: aus Baur, a. a. O. 1938); Stockach, St. Oswald, nach 1936 (Foto: Yvonne Istas)

auf die Schulter des verurteilten Jesus, während die Standarte mit dem Hoheitszeichen SPQR in der anderen Hand die Staatsmacht des antiken Rom als richtende Instanz kenntlich macht. Auch im Falle der Veronika genügen Sutor die Hände um zu verdeutlichen, dass Jesus das Schweiß Tuch gereicht wurde; ebenso reichen zwei diesmal roh zupackende Fäuste aus, um den brutalen und demütigenden Akt der Entkleidung emotional nachvollziehbar zu gestalten. Im Kreuzigungsrelief schließlich genügt die plastisch stark herausgearbeitete Hand, die sich um den einzuschlagenden Nagel schließt, um die Grausamkeit des Geschehens zu vermitteln.

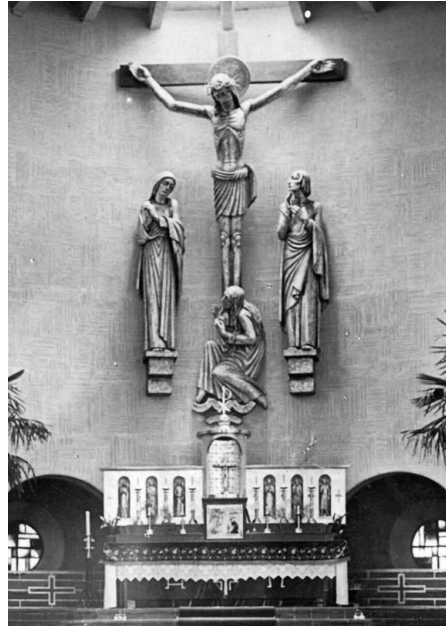
Nur in den Szenen, in denen Christus in der Passionsgeschichte mit anderen wirklich interagiert, führt Sutor in seinen Reliefs eine weitere Person ein, die jedoch tiefer als Christus positioniert und nur als Brustbild erscheint (Stationen 4, 5, 8, 12, 13). Dreimal ist hier Maria zu sehen, die in der 4. Station ihrem Sohn auf dem Passionsweg begegnet, in der Sterbeszene unter dem Kreuz erscheint und zuletzt den toten Körper, der gerade vom Kreuz gelöst wird, mit ihren Armen trauernd umfängt. Darüber hinaus sehen wir Simon von Kyrene, der wohl kniend zu denken ist und sich anschickt, mit umsichtigem Griff einen Teil der Kreuzeslast auf sich zu nehmen. Und zu guter Letzt sehen wir eine der klagenden Frauen, formal von einer gerundeten Form wie emotional von ihrem Schmerz umschlossen, der Jesus in der 8. Station tröstend die Hand auf die Schulter legt.

Wie neuartig und für den zeitgenössischen Betrachter ungewohnt, vielleicht sogar verstörend die Konzeption des Sutor'schen Kreuzweges war, zeigt der Vergleich mit den eher vielfigurigen, erzählfreudigen Szenen, die traditionell die Passionsgeschichte schildern. Gegenüber diesen vielfältig geschichteten Figurengruppen, oft vor einer architektonischen Kulisse, wird deutlich, dass Sutor die Reduktion bis zum Äußersten getrieben hat, ohne die Verständlichkeit der Szenen aufzugeben. Vielmehr gelingt es ihm dadurch, den Ausdruck zu steigern und den Betrachter emotional in das Geschehen einzubinden.

1933, als die Stockacher Kirche St. Oswald geweiht wurde, waren die Kreuzwegstationen noch nicht an ihrem Platz in den Seitenschiffen, und auch noch der 1936 erschienene Kirchenführer von Hugo Schnell erwähnt, dass erst eines der Kreuzwegreliefs fertiggestellt sei, nämlich das der 2. Station: »Jesus nimmt das Kreuz auf



Emil Sutor, 1936 (Foto: ullstein bild)



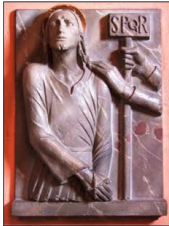
St. Oswald in Stockach: Emil Sutors Kreuzigungsgruppe über dem Hochaltar, Zustand vor 1971, historische Postkarte, Detail (Foto: Gebr. Metz Kunstanstalt, Tübingen)

sich«.⁶ Überraschenderweise stimmt das als Illustration abgebildete Relief mit der heute noch vorhandenen 2. Kreuzwegstation weder im Material noch in der Darstellung überein.

Sutors Kreuzweg in St. Oswald ist also in Gänze erst nach 1936 entstanden. Dabei hat sich der Künstler allerdings nicht die Mühe gemacht, neue Kompositionen zu schaffen, wie hier anhand der 10. Station gezeigt werden soll. Für jede andere Station wäre das Ergebnis vergleichbar.

Ausgangspunkt für einige der Stationen war ein Beitrag Sutors 1928 für einen Wettbewerb um einen Kreuzweg, der dann allerdings nicht ausgeführt wurde. Heinrich Getzeny schreibt dazu 1932 in der Zeitschrift »Die christliche Kunst«: »Die wenigen ausgearbeiteten Entwürfe lassen es sehr bedauern, dass dieses Werk nicht zustande kam. Diese Reliefs mit einer, höchstens zwei Figuren wären eine ganz neue

6 Schnell, Hugo: Kirchenführer von Stockach/Hegau. Pfarrkirche Stockach im Hegau. München 1936, S. 4



1. Jesus wird zum Tode verurteilt



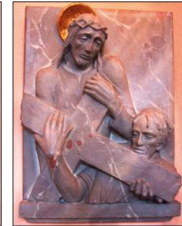
2. Jesus nimmt das Kreuz auf sich



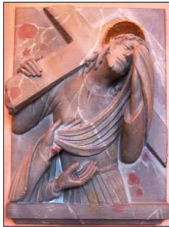
3. Jesus fällt zum ersten Mal



4. Jesus begegnet seiner Mutter



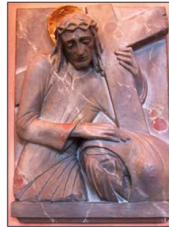
5. Simon von Kyrene hilft Jesus das Kreuz tragen



6. Veronika reicht Jesus das Schweißstuch



7. Jesus fällt zum zweiten Mal



8. Jesus spricht zu den klagenden Frauen



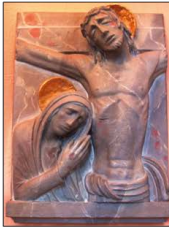
9. Jesus fällt zum dritten Mal



10. Jesus wird seiner Kleider beraubt



11. Jesus wird gekreuzigt



12. Jesus stirbt am Kreuz



13. Jesus wird vom Kreuz abgenommen



14. Jesus wird ins Grab gelegt

Die nach 1936 entstandenen Kreuzwegstationen Sutors für St. Oswald, Stockach (Fotos: Yvonne Istas)

Art von Kreuzweg geworden [...]. Die Aufmerksamkeit hätte sich, von nichts abgelenkt, ausschließlich auf den leidenden Heiland vereinigt.«⁷

Und weiter zur 10. Kreuzwegstation: »Stärker als aus jedem Gesicht spricht zu uns die Roheit der Henkerknechte aus den beiden zerrenden Fäusten, die den schamvoll Geduldigen seiner Kleider berauben. Wie ganz anders lenken diese Stationen zur Andacht als jene üblichen historisierenden mit ihren Massenaufzügen, ihren Kulissen und Kostümen und gestellten lebenden Bildern! Es wäre wirklich zu wünschen, dass dem Künstler Gelegenheit gegeben würde, diese Art Kreuzweg nach diesem eigenen Prinzip streng durchzuführen.«⁸

7 Getzeny, Heinrich: Emil Sutor, ein badischer Bildhauer. In: Die christliche Kunst. Monatsschrift für alle Gebiete der christlichen Kunst und Kunstwissenschaft, 29, 1932/33, S. 241–250, hier S. 246

8 Ebenda



Zwei Fassungen der zweiten Kreuzwegstation der Stockacher St. Oswald-Kirche: links gegen 1936, Verbleib unbekannt (Foto: aus Schnell, a. a. O. 1936), rechts nach 1936, Stockach, St. Oswald (Foto: Yvonne Istas)

Die Gelegenheit ließ offenbar nicht allzu lange auf sich warten: 1933 schuf Sutor für die St. Theresienkirche in Trossingen einen Kreuzweg, der dieses Prinzip weiterverfolgte und dabei die bereits entworfenen Kompositionen wieder aufgriff, allerdings unter Aufgabe der integrierten schriftlichen Bezeichnung der Stationen. Der Bildausschnitt ist noch etwas enger gefasst, die Abstraktion der Körperformen ein wenig weicher gestaltet und die streng parallel geführten Faltenwürfe sind nun differenzierter angelegt. Anders als der Prototyp des Wettbewerbs ist das aus Gips gefertigte Relief in Trossingen so weit in die Wand eingetieft, dass ein eigener Handlungsraum geschaffen wird.

Die Gussformen hat Sutor offenbar aufbewahrt und 1934 für den Kreuzweg der Pfarrkirche St. Laurentius im ober-schlesischen Altwette⁹ ebenso verwendet wie 1936 für die 14 Stationen der Christkönigkirche in Karlsruhe-Rüppurr.¹⁰ Für das Material der Reliefs in Altwette findet sich in der Literatur die Bezeichnung »Englischer Beton«,¹¹ wahrscheinlich ist damit eine spezielle Art Kunststein gemeint, die aus Zement besteht, dem Gesteinsmehl beigemischt ist.

9 Vgl. Scholz, P. Georg: Der neue Kreuzweg von Sutor in der Kirche zu Altwette. In: Die christliche Kunst. Monatsschrift für alle Gebiete der christlichen Kunst und Kunstwissenschaft, 31, 1934/35, S. 201–208

10 Vgl. Fahrbach-Dreher, Ute: Rüppurrs Kirchen und Kapellen. Karlsruhe 2008, S. 73; Krüger, Jürgen: Kirchen in Karlsruhe und die Synagoge. Ubstadt-Weiher 2015, S. 186

11 Pilz, Winfried: Der Kreuzweg im Altenburger Dom. Bergisch Gladbach 1985, S. 14

Ein ähnliches Gussverfahren, wohl nach denselben Formen, liegt auch den Stockacher Kreuzwegstationen zugrunde, wobei hier das Material eingefärbt und poliert den Eindruck von Stein erweckt. Zunächst aber hatte Sutor wohl eine gänzlich neue Fassung des Kreuzweges erwogen, worauf die von Schnell publizierte Kreuzwegstation hindeutet. Von dieser ließ sich jedoch keine Spur mehr auffinden. Erst in einer zweiten Phase hat sich Sutor offenbar dazu entschlossen, die bewährte Fassung noch einmal aufzulegen, diesmal jedoch ohne Rahmung, nur mit einer Sockelleiste. Infolgedessen wirken die Reliefs in ihrer dadurch betonten Fragmentierung noch moderner.¹²

Dies bedeutet eine letzte Steigerung der Wirkung dieser Bilderfindungen, über deren Fassung in Altwette in der Zeitschrift »Die christliche Kunst« 1934 zu lesen ist: »Der Künstler will prismatische Sammlung auf das Wesentliche hin. Die Dinge, auf die es ihm ankommt, werden ausgesondert und gesteigert: was nur dient und ergänzt, darf nicht an ihrer Würde teilhaben, steht dienend und ergänzend am Rande.«¹³ Und weiter: »Diese gegliederte Klarheit, die Eindeutigkeit jeder Gebärde, der reine Akzent dieser Formensprache geht auch dem schlichtesten Menschen ein. [...] Jedes Bild fesselt, zwingt zum kontemplativen Verweilen, zum innigen Sichversenken und leitet und drängt doch zugleich weiter, teilt Bewegung mit und heilige Unruhe.«¹⁴

Betrachtet man Sutors Kreuzigungsgruppen, so wird, ausgehend von der Stockacher Figurenkomposition von 1933, deutlich, dass der Künstler auch hier eigene Ideen immer wieder aufgreift, dabei jedoch abwandelt oder zumindest neu kombiniert. Die Idee, den Kreuzesstamm gleichsam in der Figur der Maria Magdalena zu verankern, hatte Sutor bereits 1923 für einen Grabstein auf einem Friedhof in Straßburg entwickelt,¹⁵ in Stockach wieder aufgegriffen und die dort gefundene Gestaltung der Figur nahezu detailtreu bei der Kreuzigungsgruppe von 1939 in der Hl. Kreuzkirche im Südtiroler Lana wiederverwendet.¹⁶

Haltung und Gestik von Maria und Johannes in Stockach finden sich in der ein Jahr älteren Kreuzigungsgruppe der St. Nikolaus-Kirche in Mannheim vorformuliert, wo auch die unterschiedlich gestreckten Arme der Christusfigur ihr Vorbild haben.¹⁷ Noch näher steht der Stockacher Fassung die 1934 entstandene Gruppe in der Kirche Mariä Namen und St. Sebastian in Schwäbisch Gmünd-Degenfeld. Fast alle De-

12 Für manche der Stationen seines 1939 geschaffenen Kreuzweges für den Dom in Altenberg, wenn auch nicht für die hier betrachtete 10. Station, greift Sutor nochmals auf die schon mehrfach genutzten Kompositionen zurück, weitet jedoch den Bildausschnitt zugunsten narrativerer Gestaltung. Vgl. Pilz, a. a. O. 1985. Im Jahr zuvor schon war Sutor bei einem Kreuzweg für St. Peter und Paul in Karlsruhe-Durlach zu einer ganzfigurigen Darstellungsweise zurückgekehrt. Vgl. Blink, Friz: Kath. Stadtkirche Durlach. München 1938, S. 9–10; Nicola, Peter: Durlach, St. Peter und Paul. 2. Auflage, Regensburg 1996, S. 13

13 Scholz, a. a. O. 1934/35, S. 202

14 Ebenda, S. 206

15 Vgl. Getzeny, a. a. O. 1932/33, S. 244

16 Vgl. Archivmaterial im Südwestdeutschen Archiv für Architektur und Ingenieurbau, Karlsruhe, Werkarchiv Linder

17 Vgl. Getzeny, a. a. O. 1932/33, S. 248–249



Emil Sutor, Apostel Paulus und Evangelist Lukas in der Baden-Badener St. Bernharduskirche (Foto: Gerd Eichmann)



Emil Sutor, Statuen der Apostel Johannes und Matthäus in der Hockenheimer Kirche St. Georg (Fotos: GFreihalter)

tails der Haltung, Gestik und der Faltenwürfe finden sich hier wieder; lediglich auf die Gestalt der Maria Magdalena hat der Künstler verzichtet.¹⁸

Diese äußerst rationelle Produktionsweise erklärt sich einerseits daraus, dass Sutor schon zu dieser Zeit ein gerade in kirchlichen Kreisen gesuchter und viel beschäftigter Künstler war. Die Planänderung in der Gestaltung des Stockacher Kreuzweges mag aber auch mit einer Interessensverlagerung des Künstlers hin zu profanen Werken zusammenhängen.

Emil Sutor war 1888 in Offenburg geboren worden und erfuhr dort auch eine erste Ausbildung als Holzbildhauer in der Werkstatt Simmler und Venator, die viele Kir-

18 Vgl. Maywurm, Susanne: Die expressionistische Phase im Werk des schwäbischen Kirchenbaumeisters Otto Linder (1891–1976). Unveröffentlichte Magisterarbeit Universität Heidelberg 1988, Bd. 2, Abb. 72–73 (Typoskript in der Bibliothek des Landesamts für Denkmalpflege, Tübingen)

chen belieferte.¹⁹ 1907–1909 studierte er an der Großherzoglich Badischen Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe bei Hermann Volz, der zu dieser Zeit eine realistische Kunstauffassung vertrat. 1910–1911 war Sutor bei Bruno Wollstädter in Leipzig beschäftigt, wo er an zahlreichen Skulpturen für den Leipziger Hauptbahnhof arbeitete. Danach bildete er sich in Dresden, München, Stuttgart und Paris weiter, bevor er 1913 im heimischen Offenburg eine »Werkstatt für Friedhofskunst« gründete.

Nach dem Ersten Weltkrieg kehrte Sutor an die Karlsruher Akademie zurück, wo er bis 1921 bei Volz als Meisterschüler studierte. Von da an blieb Sutor bis zu seinem Tode in Karlsruhe ansässig, von wo aus er ein heute noch gar nicht im vollen Umfang überschaubares Œuvre schuf. Neben den Arbeiten in Baden-Württemberg nennt der Künstler selbst 1960 viele Arbeiten in Amerika, Frankreich, Italien, Österreich und der Schweiz, ohne einzelne Werke zu bezeichnen.²⁰

Das früheste, konkret nachweisbare Werk des Künstlers, das Büstenporträt seiner Mutter von 1919, ist noch ganz einer veristisch-naturalistischen Gestaltung verpflichtet, der es darum geht, insbesondere die Details von Gesicht und Händen möglichst exakt wiederzugeben.²¹ Ganz anders gestaltet Sutor nur zwei Jahre später eine Folge der 12 Apostel für die St. Bernharduskirche in Baden-Baden, die Getzeny 1932 wie folgt charakterisiert: »Die Apostel der Bernharduskirche [...] werden für alle Zeit eindrucksvolle Zeugnisse für den religiösen Kunstwillen jener bis ins Innerste aufgewählten Jahre sein. In wenigen der späteren Werke Sutors ist die Entsinnlichung so weit getrieben wie in den Baden-Badener Aposteln. Das Körperliche tritt unter den lang fließenden Gewändern kaum hervor. [...] Im Ausdruck sind sie völlig auf geistige Ergriffenheit oder fromme Versenkung hin gestaltet.«²²

Insgesamt zeigen sich die 1920er Jahre als Experimentierzeit des Künstlers, sowohl hinsichtlich der Formensprache als auch hinsichtlich der verwendeten Materialien. Stilistisch reicht die Entwicklung von eckigen Bewegungsmotiven und scharfen Zackenformen eines dezidierten Expressionismus, etwa am Hochaltar der Saarbrücker St. Michaelskirche von 1921, bis zu einer gesteigerten Körperlichkeit der Figuren bei gleichzeitiger Reduzierung der Bewegungsmotive und der Gewand-

19 Zur Vita Emil Sutors vgl. u. a. Getzeny, a. a. O. 1932/33; Röhrdanz, Günther: Natürliche Anmut und beseelter Ausdruck. Zu den Arbeiten des oberrheinischen Bildhauers Emil Sutor. In: Die Kunst für alle, 59, 1943/44, S. 104–108; Thieme, Ulrich, und Becker, Felix: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Bd. 32. Leipzig 1938, S. 320; Wilkendorf, Fritz: Der Bildhauer Sutor. O. O. 1940; Vollmer, Hans: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des XX. Jahrhunderts, Bd. 4. Leipzig 1958, S. 392; Huber, Franz: Das Porträt. Professor Emil Sutor. In: Ortenauer Heimatblatt 1.12.1960, S. 6–7; Pohl, Claudia: Kunst im Stadtraum – Skulpturenführer für Karlsruhe. Rundgänge zur Kunst im öffentlichen Raum in Karlsruhe. Karlsruhe 2005, S. 354; Werner, Johannes: Sutor, Karl Emil, Bildhauer. In: Sepaintner, Fred Ludwig (Hg.): Baden-Württembergische Biographien, Bd. V. Stuttgart 2013, S. 420–423

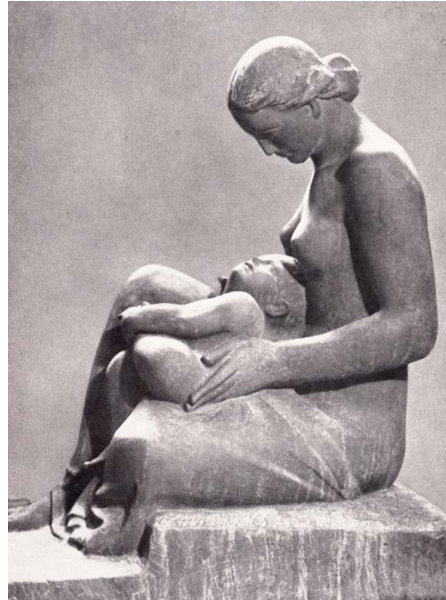
20 Sutor, Emil. In: Aus unserem Schaffen. Gemeinschaft christlicher Künstler der Erzdiözese Freiburg, 1960, Heft 4, S. 54

21 Vgl. Getzeny, a. a. O. 1932/33, S. 241

22 Ebenda, S. 243



Emil Sutor, »Germanische Familie« (Foto: aus Oestering, a. a. O. 1939)



Emil Sutor, »Mutter«, ausgestellt 1940 im Haus der Deutschen Kunst, München (Foto: aus Wilkendorf, a. a. O. 1940)



Emil Sutor, »Hürdenläufer« (Foto: aus Oestering, a. a. O. 1939)

gestaltung, wie sie die Figuren seit Beginn der 1930er Jahre zeigen. In den sakralen Werken dieser Jahre fand Sutor eine eigene Formensprache, die auch noch die 1938 entstandenen Apostel für die Georgskirche in Hockenheim prägen.

Als Material für seine plastischen Arbeiten nutzte Sutor unter anderem Keramik, so etwa für den schon genannten Saarbrücker Altar²³ oder für einen Brunnen und ein Relief im Karlsruher Stadtgarten,²⁴ gestaltete aber auch 1929 eine dreizehn Meter hohe, mit Mosaik überzogene Portalfigur der Maria als Friedenskönigin für die Fassade der Frauenfriedenskirche in Frankfurt am Main.²⁵ Daneben entstanden für Kirchenfassaden seit den späten 1920er Jahren Figuren und Reliefs in Zement- oder Steingusstechnik.²⁶

Mit Beginn des Zweiten Weltkrieges endet vorerst Sutors Tätigkeit für kirchliche Auftraggeber. Zu diesem Zeitpunkt hatte der Künstler sich jedoch bereits eine neue Käufergruppe erschlossen. Seit 1933 war er Mitglied der Reichskulturkammer, 1937 wurde er Mitglied der NSDAP. Und auch viele seiner Werke seit 1935 atmen den Geist der NS-Ideologie.

Schon um 1935 schuf der Künstler für die Chirurgische Klinik in Heidelberg die fast drei Meter hohe, holzgeschnitzte Figurengruppe der »Germanischen Familie«. Heroische Nacktheit und ein antikisch anmutender Rock sollen den Gestalten eine überzeitliche Präsenz und den dargestellten Geschlechterrollen eine unumstößliche Gültigkeit verleihen. Der Mann erscheint, dem nationalsozialistischen Gedankengut entsprechend, als der mutige Held, dazu bereit, seine Familie mit dem Schwert zu verteidigen, während die Frau als Hüterin des Feuers dem heimischen Bereich zugeordnet ist. »Zwischen ihnen und sie verbindend steht«, wie es damals hieß, »das Kind mit einem Zweig des germanischen Lebensbaumes als Bürge der Zukunft, der es entgegenwächst«.²⁷

Stilistisch geht die Zuwendung zum Nationalsozialismus mit einer betonten Plastizität kraftvoller Körperlichkeit und einer typisierten Idealisierung von Gesicht- und Körperformen einher. Umso überraschender erscheint es, dass Emil Sutor den

23 Der Hochaltar der St. Michaelskirche in Saarbrücken wurde von Sutor gemeinsam mit dem Architekten der Kirche, Hans Herkommer, und in Zusammenarbeit mit der Firma Villeroy & Boch realisiert. Zum Altar vgl. u.a. Dittmann, Marlen: Die katholische Pfarrkirche St. Michael in Saarbrücken, erbaut nach Plänen von Hans Herkommer. Saarbrücken 2013, S. 22–23; Peters, Wolfgang: Die Pfarrkirche St. Michael in Saarbrücken. Stadtkrone und Engelskirche. Saarbrücken 2014, S. 37–45

24 In Zusammenarbeit mit der Großherzoglichen Majolika-Manufaktur gestaltete Sutor für den Stadtgarten einen »Raub der Europa«-Brunnen aus rot glasiertem Steinzeug (1923–1928; heute nicht mehr am Ort) und ein blaugrundiges Relief mit den »Bremer Stadtmusikanten« (1924). Zu Sutors Werken im Karlsruher Stadtgarten vgl. u. a. Pohl, a. a. O. 2005, S. 88

25 Zu Sutors monumentaler Marienstatue vgl. u. a. Werner, Johannes: Einmal und nie wieder. Emil Sutor und sein Meisterstück. In: Badische Heimat 96, 2016, Heft 2, S. 477–482

26 Zu nennen wären hier beispielsweise an der St. Matthäuskirche in Karlsruhe das Relief mit dem Kirchenpatron (1927), die Tympanonfelder über den Portalen der Mannheimer Petruskirche mit Szenen aus der Geschichte des Apostelfürsten und, schon aus den 1930er Jahren, die Darstellung Christi, der eine Familie segnet, an der Herz-Jesu-Kirche im Schweizerischen Turbenthal.

27 Vgl. Oesting, W. E.: Der Bildhauer Emil Sutor. In: Ekkhart. Jahrbuch für das Badner Land, 20, 1939, S. 115–123, hier S. 123



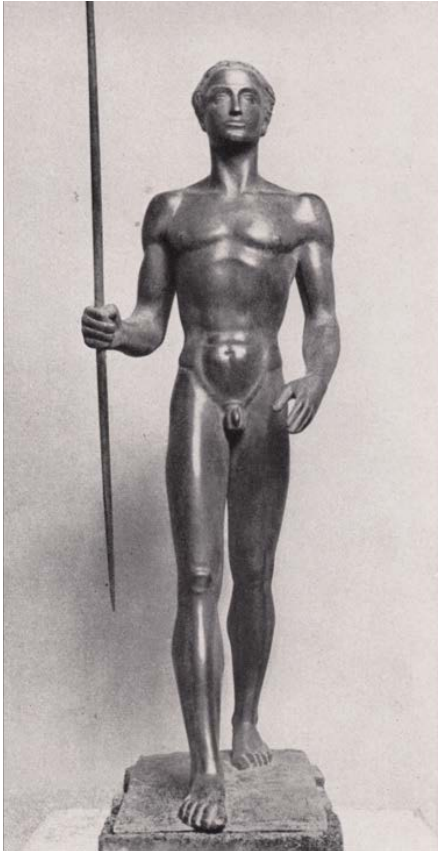
Emil Sutor, Rundfenster an der Fassade der Stuttgarter Kirche St. Eberhard (Foto: Archiv des Verfassers)

Kunstwettbewerb bei den Olympischen Spielen in Berlin 1936 mit einem Werk gewann, auf das keines der genannten Charakteristika zuzutreffen scheint. Das in kieselhartem, gefärbtem Zement gefertigte Werk »Hürdenläufer«²⁸ zeigt die in äußerst flachem Relief herausgearbeiteten Sportler in zeitgenössischen Trikots, nicht in antikisch zu motivierender Nacktheit. Nicht nur plastisch, sondern auch motivisch sucht man die von den Nazis so geschätzte geschwellte Muskularität hier vergeblich, auch wird kein Siegertypus inszeniert: Der Wettstreit ist durchaus noch unentschieden.

Dennoch brachte Sutor die Auszeichnung ein hohes Maß an Aufmerksamkeit ein, und das weit über Deutschlands Grenzen hinaus. Aus zeitgenössischen Quellen erfahren wir, dass das Relief umgehend von der »Staatsgalerie« im japanischen Tokyo erworben worden sei,²⁹ womit vermutlich das dortige Nationalmuseum für moderne Kunst gemeint ist. Auf der »Großen Deutschen Kunstausstellung«, die seit 1937 unter der persönlichen Schirmherrschaft Hitlers alljährlich im »Haus der Deutschen Kunst« in München stattfand, war Sutor von 1939 bis 1942 und noch einmal

28 Vgl. Ebenda, S. 121; Wilkendorf, a. a. O. 1940, S. 4

29 Wilkendorf, a. a. O. 1940, S. 4; Röhrdanz, a. a. O. 1943/44, S. 108



Emil Sutor, »Speerträger« von 1940, Verbleib unbekannt, und »Sportler« von 1960, Karlsruhe, Wildparkstadion (Foto links: aus Wilkendorf, a. a. O. 1940; Foto rechts: Stadtarchiv Karlsruhe)

1944 meist mit mehreren Werken vertreten.³⁰ Arbeitete Sutor bis dahin seine Werke häufig im Zementguss oder in Kunststein, so treten nun edlere, prestigeträchtigere Materialien wie Bronze oder Marmor in den Vordergrund.

1939 zeigte Sutor die Bronzeskulptur einer Mutter mit Kind, die er im Auftrag des Fürsten von Fürstenberg als Darstellung der Donauquelle für den sogenannten Irmabrunnen in Donaueschingen entworfen hatte und die so ganz dem nationalsozialistischen Ideal der Weiblichkeit entsprach, das sich in der Rolle als nährenden Mutter erfüllte.³¹ Im folgenden Jahr präsentierte der Künstler unter anderem eine

30 Vgl. Pohl, a. a. O. 2005, S. 354; Werner, Johannes: Der badische Bildhauer Emil Sutor. In: Badische Heimat 90, 2010, Heft 2, S. 526–534, S. 530; Thoms, Robert: Große Deutsche Kunstausstellung München 1937–1944. Verzeichnis der Künstler in zwei Bänden. Bd. II: Bildhauer. Berlin 2011, S. 71

31 Vgl. Röhrdanz, a. a. O. 1943/44, S. 108 und Abb. S. 106



Emil Sutor, Werke in Karlsruhe aus den letzten Lebensjahrzehnten, von links: Madonna, 1964, Kirche St. Stephan, und die Göttinnen Diana und Hebe, 1967, Schlossplatz (Fotos: Manfred Hattenkerl)

weitere Mutter-Kind-Gruppe, diesmal in Marmor gearbeitet, die von Heinrich Himmler, dem Reichsführer SS, erworben wurde,³² sowie die Bronzeplastik eines Speerträgers in heroischer Nacktheit.³³ Auch dem Bedarf an verherrlichenden Soldaten- und Siegesdenkmalen trug Sutor in seinem Schaffen dieser Jahre Rechnung.³⁴

Das Maß, in dem Emil Sutor die Themen seiner Kunst ebenso wie die Gestaltungsmittel dem Zeitgeist angepasst hat, seine Teilnahme an den »Großen Deutschen Kunstausstellungen«, vor allem aber auch seine frühe Mitgliedschaft in NS-Organisationen lassen wohl keinen anderen Schluss zu, als dass sich der Künstler mit dem nationalsozialistischen Gedankengut weitgehend identifiziert haben muss. Aber

32 Ebenda, S. 108 und Abb. S. 107

33 Vgl. Werner, a. a. O. 2010, S. 530; Werner, a. a. O. 2013, S. 422

34 Bereits um 1935 entwarf der Künstler ein SA-Denkmal, das in Singen am Hohentwiel Aufstellung finden sollte und das zeitgenössisch uniformierte SA-Männer im Gleichschritt unter wehender Fahne zeigt; zwei Jahre später greift Sutor für das Kriegerdenkmal im badischen Forbach diese Gestaltungsmittel nochmals auf. Vgl. Oesting, a. a. O. 1959, S. 122. Erst um 1940 findet sich dann auch in den Denkmalentwürfen der Übergang von zeitbezogener Gestaltung durch aktuelle Uniformen zur heroischen Nacktheit, die mit den Rückbezügen zur Antike den Figuren überzeitliche Gültigkeit verleihen soll.

offenbar auch nicht ganz: Zumindest in einem Fall aus dem Jahre 1938 ist belegt, dass er jüdischen Mitbürgern vorübergehend Schutz in seinem Wochenendhaus im Albtal gewährte.³⁵

Jedenfalls wurde Sutor nach dem Krieg lediglich als »Mitläufer« eingestuft und mit einer Sühnezahlung in Höhe von 500 M oder ersatzweise 25 Tagen Arbeitsleistung belegt.³⁶ Auch sonst scheinen ihm die Verstrickungen mit dem Nationalsozialismus wenig geschadet zu haben. Schon 1947 setzte sich der Freiburger Erzbischof für eine Berufung Sutors zum Professor der wiedereröffneten Karlsruher Akademie ein, ein Vorschlag, der zunächst scheiterte.³⁷ 1954 jedoch verlieh ihm das zuständige Ministerium den begehrten Titel »für seine hervorragenden Leistungen auf dem Gebiete der Kunst«.³⁸

Auch ins Geschäft hatte der Künstler bald nach Kriegsende zurückgefunden. Schon 1948 schuf er die Relieffigur des Namenspatrons an der Außenmauer des Grimmelshausen-Gymnasiums in Offenburg,³⁹ möglicherweise schon damals protegiert vom ortsansässigen Verleger Franz Burda, der Sutor in der Folge für weitere Werke heranziehen sollte, so etwa 1958 für die Neugestaltung der Trophäe des Filmpreises »Bambi«.⁴⁰ Auch die 1961 errichtete, elf Meter hohe Ursula-Säule auf dem Offenburger Marktplatz, die Franz Burda entscheidende Impulse verdankt, ist ein Werk Sutors.⁴¹

Sein Wirken für die katholische Kirche konnte Sutor ebenfalls schon kurz nach dem Krieg wieder aufnehmen. Allein für die Erzdiözese Freiburg dürften es wohl über 60 Kirchen und Kapellen sein, die Sutor in der Nachkriegszeit mit seinen Werken ausstattete.⁴² Dabei scheint er zunächst auf der Suche nach einem neuen Stil, ohne sich gänzlich von seinen Gestaltungsmustern der 1920er und frühen 1930er Jahre zu lösen.

Wirklich Neues scheint ihm erst 1956 bei der Gestaltung des großen Rundfensters der an prominenter Stelle wiedererrichteten Stuttgarter Kirche St. Eberhard zu gelingen. Geschickt fügt Sutor die Dreieinigkeit und die Büsten der 12 Apostel in die Kreuzform der Fensterteilung ein. Die Körperlichkeit der Figuren wird zur flachen Schichtung reduziert, die Faltenlegung der Gewänder ornamental stilisiert, Haltung und Gestik werden in den eng begrenzten Raum eingepasst. Insbesondere die

35 Vgl. Werner, Joseph: Hakenkreuz und Judenstern. Das Schicksal der Karlsruher Juden im Dritten Reich. Karlsruhe 1988, S. 194

36 Vgl. Werner, a. a. O. 2013, S. 422

37 Vgl. Werner, a. a. O. 2010, S. 531–532

38 Werner, a. a. O. 2010, S. 532

39 Vgl. Werner, a. a. O. 2013, S. 422

40 Vgl. u.a. Werner, Johannes: Bambi in Baden. Weg und Wandel einer Kunstfigur. In: Badische Heimat 96, 2016, Heft 2, S. 258–261

41 Vgl. u.a. Huber, a. a. O. 1960, S. 6

42 Vgl. Werner, a. a. O. 2013, S. 422



Emil Sutor, Orpheus, 1973, Karlsruhe, Haydnplatz (Foto: Stadtarchiv Karlsruhe)

Gestalt Christi wird so zum eindrucksvollen Zeichen, das seine Einprägbarkeit gerade durch die formale Abstraktion erhält.⁴³

Spätestens ab 1960 gestaltet Sutor auch wieder Werke im öffentlichen Raum, vor allem in seinem Wohnort Karlsruhe. In diesem Jahr verwirklichte der Künstler die Figur eines Sportlers, die vor dem Wildparkstadion Aufstellung fand. Interessant ist der Vergleich dieser Plastik mit dem 20 Jahre früher entstandenen »Speerträger«. Ganz offensichtlich übernahm Sutor dessen Körperhaltung für den »Sportler«, ersetzte die plastisch durchgeformte Physis jedoch durch eine etwas kantig wirkende, reduzierte Angabe der einzelnen Körperformen.⁴⁴

Die Werke, die Emil Sutor in seinem letzten Lebensjahrzehnt für Karlsruhe schuf, sind insgesamt von einem extremen Stilpluralismus geprägt. So gestaltete der Künstler 1964 für die Stephanskirche eine mosaikbelegte Madonnenstatue, deren etwas unartikulierte Formgebung möglicherweise durch die Technik der Mosaizisten bedingt ist.⁴⁵ Bei der Umgestaltung des Schlossplatzes für die Bundesgartenschau 1967 orientierte man sich hinsichtlich der Skulpturenaufstellung an der ersten, 1773 von Ignaz Lengelacher geschaffenen Figurenausstattung. Als Ersatz für zwischenzeitlich verloren gegangene Standbilder des 18. Jahrhunderts schuf Sutor in Betonguss die Figuren der Göttinnen Diana und Hebe in einem stark an barocken Gestaltungs-

43 In ähnlich flacher Schichtung, von der allein die Köpfe ausgenommen sind, gestaltet der Künstler im folgenden Jahr auch die Altarreliefs für St. Stephan in Karlsruhe.

44 Vgl. Pohl, a. a. O. 2005, S. 162

45 Vgl. Werner, a. a. O. 2013, S. 422; Dewald, Josef, et al.: Katholische Stadtkirche St. Stephan Karlsruhe. 4. Auflage, Regensburg 2014, S. 22, hier allerdings mit der abweichenden Datierung »um 1930«

prinzipien orientierten Stil.⁴⁶ Für den Brunnen am Raiffeisenplatz nutzt der Künstler 1969 abstrakte Formen, indem er einen findlingsartig gestalteten Steinblock einsetzt, von dem das Wasser wie von einem Felsen herab ins Becken fällt.⁴⁷ In den Figuren seines letzten Werks, den 1973 für den Haydnplatz geschaffenen Kunststein-Plastiken von Orpheus und Eurydike,⁴⁸ bereichert Sutor seine Erfahrungen abstrahierender Körpergestaltung durch eine prononcierte Überlängung, die entfernt an Werke von Henry Moore erinnert.

Mit dieser Vielfalt gestalterischer Möglichkeiten scheint Sutor die Äußerung eines Kollegen zu Beginn seiner Karriere zu bestätigen: »Sutor kann alles [...]. Ob Stein, ob Holz, ob Bronze oder was sonst für ein Material immer, Emil Sutor beherrscht es. Ob Gotik oder Renaissance, der Sutor kennt sich aus. Zeichnen kann er, nicht bloß Skizzen für plastische Ideen, nein, richtige vollwertige Zeichnungen.«⁴⁹ Diese Vielseitigkeit, die damals durchaus mit Bewunderung vermerkt wurde, führte insbesondere nach dem Zweiten Weltkrieg dazu, dass es Sutor nicht gelang, einen eigenen, unverkennbaren Stil zu entwickeln. Allenfalls die Werke der frühen und mittleren 1930er Jahre zeigen so etwas wie eine persönliche Formensprache, die allerdings durch die Wiederholung in detailgleichen Schöpfungen teilweise diskreditiert wird. Der unmittelbar emotional berührenden Wirkung seiner Werke in der Stockacher St. Oswald-Kirche tut dieser Umstand jedoch keinen Abbruch.

46 Vgl. Pohl, a. a. O. 2005, S. 27

47 Vgl. ebenda, S. 92. Schon 1963 hatte sich Sutor der abstrakten Formensprache geöffnet, als er im Auftrag der Stadt Karlsruhe einen Brunnen am Albtalbahnhof entwarf, dessen Reliefs z.T. entfernt an Schöpfungen von Willi Baumeister erinnern.

48 Vgl. Pohl, a. a. O. 2005, S. 274; Werner, a. a. O. 2010, S. 531

49 Zitiert in Oesting, a. a. O. 1939, S. 119