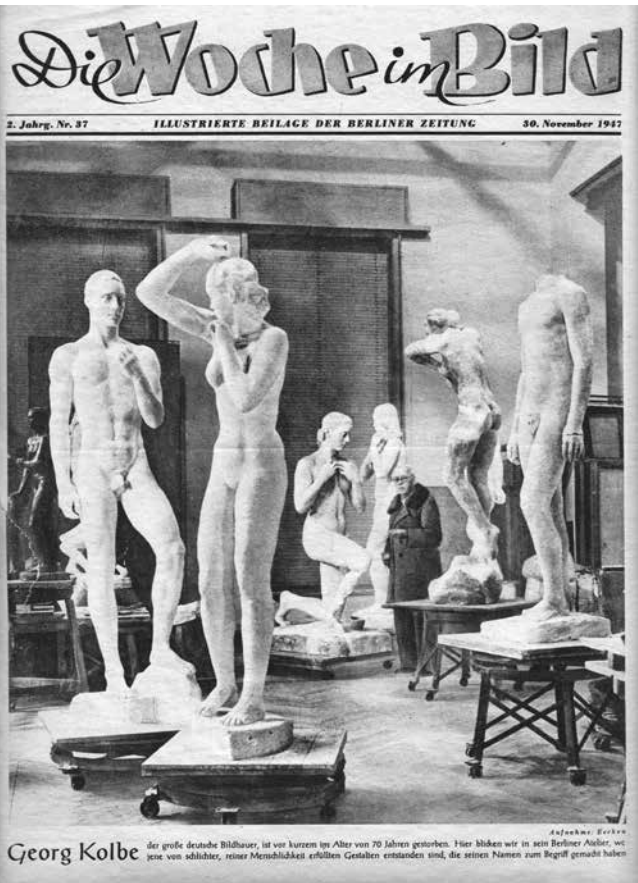


Georg Kolbe nach 1945

Maike Steinkamp

„Zu Recht vergessen“? Georg Kolbe nach 1945



1 Georg Kolbe in seinem Atelier, Abbildung in der Zeitung „Die Woche im Bild. Illustrierte Beilage der Berliner Zeitung“, 2. Jahrgang, Nr. 37, 30. November 1947

Das Ende des Zweiten Weltkriegs verbrachte Georg Kolbe in seinem zerstörten Atelier- und Wohnhaus in der Sensburger Allee in Berlin. Im Januar 1945 war er dorthin zurückgekehrt, nachdem er etwas mehr als ein Jahr zuvor, im Dezember 1943, nach der Zerstörung seines Hauses durch einen Bombenangriff nach Schlesien evakuiert worden war. Kolbe erlebte den „Tag der Befreiung durch die Russen als Auferstehung“,¹ wie er in einem Brief an seinen Förderer, den New Yorker Sammler und Nudelfabrikanten Erich Cohn schrieb. Auch in anderen Äußerungen machte er immer wieder deutlich, wie froh er war, dass das NS-Regime und die damit verbundene „Großmannssucht“ zu einem Ende gekommen war (Abb. 1).²

Dabei war es Kolbe während der Zeit des Nationalsozialismus im Vergleich zu vielen anderen nicht schlecht ergangen. Schon in den 1920er-Jahren hatte er zu den erfolgreichsten deutschen Kunschtchaffenden gehört, und daran sollte sich auch nach der Machtübernahme im Januar 1933 erst einmal nichts ändern. Seine Popularität sowie seine ab Anfang der 1930er-Jahre zunehmend großformatigen, muskulösen, idealisierenden Körperdarstellungen machten ihn anschlussfähig an die Kunstvorstellungen der NS-Zeit. Zwar gehörte

er nicht zu den gefeierten Bildhauer-Stars wie Arno Breker oder Josef Thorak, seine Skulpturen wurden jedoch weiterhin geschätzt. So war er mit seinen Arbeiten sowohl in zahlreichen Museums- und Galerieausstellungen als auch in offiziellen Präsentationen vertreten, seit 1937 wurden seine Skulpturen regelmäßig auf der jährlich stattfindenden „Großen Deutschen Kunstausstellung“ gezeigt, und er war auch international 1934 mit Werken auf der Biennale in Venedig oder 1937 auf der Weltausstellung in Paris zu sehen.³ Auch auf anderer Ebene erfuhr er Anerkennung: 1937 wurde er zum Ehrenmitglied der Akademie der Künste in Berlin ernannt und sein Schaffen dort in einem Sonderraum gewürdigt. 1942 verlieh man ihm anlässlich seines 65. Geburtstags die Goethe-Medaille für Kunst und Wissenschaft, und schließlich setzte man ihn, wie über Tausend andere Kulturschaffende 1944 auf die sogenannte „Gottbegnadeten-Liste“, eine Aufstellung von für das Regime unentbehrlichen Künstler*innen, die damit vom Kriegsdienst befreit wurden.⁴ Andererseits hatte man sein zwischen 1910 und 1913 geschaffenes Heinrich-Heine-Denkmal in Frankfurt am Main Anfang der 1930er-Jahre beschädigt und entfernt, das für Düsseldorf geplante erst gar nicht aufgestellt und den von ihm 1930 geschaffenen Rathenau-Brunnen in Berlin 1934 demontiert. Sein „Genius“ (1927/28) aus Kalkstein wurde aus dem Berliner Opernhaus entfernt,⁵ ebenso wie die große Skulptur „Nacht“ (1926/30) aus dem Haus des Rundfunks. Das Verhältnis zwischen Kolbe und dem NS-Regime war in den frühen Jahren der Diktatur also durchaus ambivalent, wobei sich der Künstler bis zuletzt nicht öffentlich distanzierte. Allerdings belegen private Briefe und Zeugnisse, dass er das menschenverachtende Gedankengut der neuen Machthaber ablehnte und auch weiterhin seine Freundschaften mit nun als „entartet“ deklarierten Künstlern pflegte, wie beispielsweise zu Karl Schmidt-Rottluff. Der NSDAP ist er ebenfalls nie beigetreten.⁶

Dass sich Kolbe nicht öffentlich vom NS-Regime distanziert hatte, schien nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs zunächst einmal keine Rolle zu spielen. Wie viele andere Kolleg*innen engagierte er sich in Berlin in den neu gegründeten Kulturorganisationen und knüpfte damit an seine Ämterstätigkeit in der Weimarer Republik an. Beispielsweise schrieb er sich als Mitglied der Kammer der Kunstschaffenden ein, wurde dort sogar in den Präsidialrat berufen, und schloss sich dem im Juni 1945 gegründeten Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands an.⁷ Vor allem der Kulturbund war sehr aktiv, die Kommission für bildende Kunst organisierte Ausstellungen, Vorträge und andere kulturelle Veranstaltungen. Kolbes Engagement hielt sich allerdings in Grenzen, war er gesundheitlich doch stark eingeschränkt. Weitere Mitglieder des Kulturbundes waren alte Weggefährten: Karl Hofer, Karl Schmidt-Rottluff, der die Ortsgruppe des Kulturbundes in Chemnitz leitete, Max Pechstein, Otto Nagel, Heinrich Ehmsen, Herbert Sandberg und die Bildhauerin Renée Sintenis sowie die Kunstwissenschaftler Adolf Behne und Will Grohmann.⁸

Wie die genannten Namen verdeutlichen, waren es vor allem Kunst- und Kulturschaffende, die während der Weimarer Republik erfolgreich tätig gewesen waren, die sich nach dem Ende des Kriegs in Organisationen für einen „Neustart“ in der Kultur engagierten und zugleich ihre Stimme und ihren Einfluss wiederherzustellen suchten. In zahlreichen Veranstaltungen, Zusammenkünften und Vorträgen – oftmals vom Kulturbund

initiiert – diskutierten sie über die Rolle und Aufgaben einer neuen, „fortschrittlichen“ Kunst. Eine Abgrenzung von der nationalsozialistischen Kulturpolitik stand dabei im Vordergrund, ein Umstand, der von politischer Seite aktiv unterstützt wurde. So wurden vor allem die während des Nationalsozialismus als „entartet“ diffamierten Künstler*innen sowohl von den vier Besatzungsmächten als auch von der neuen Berliner Administration intensiv in den kulturellen Wiederaufbau eingebunden. Denn wie der Maler Hans Grundig in einem Beitrag in der „Zeitschrift für Kunst“ 1947 anmerkte, waren während des Nationalsozialismus keine wirklich schöpferischen Kräfte entwickelt worden, sodass „wir heute vor der ernsten Tatsache stehen, daß die Generation bildender Künstler von 1918 ab bis 1933 noch heute die fortschrittlichsten künstlerischen Kräfte darstellen, welche uns über die Grenzen Deutschlands hinweg repräsentieren.“⁹

Dass ein Anknüpfen an die Zeit vor 1933 nicht immer ohne Fallstricke war, macht die geplante Berufung von Georg Kolbe an die neu gegründete Hochschule für bildende Künste in Berlin-Charlottenburg deutlich. Deren Leitung hatte im August 1945 der Maler Karl Hofer übernommen. Hofer hatte es verstanden, gemeinsam mit seinem Stellvertreter Heinrich Ehmsen, Kolleg*innen wie Karl Schmidt-Rottluff, Max Taut, Max Kaus, Oskar Nerlinger, Max Pechstein, Renée Sintenis und Georg Tappert sowie den Kunsthistoriker Adolf Behne (und nach dessen Tod im August 1948 Will Grohmann) für die Lehre zu gewinnen.¹⁰ Auch Kolbe wollte er mit ins Boot holen. Hofer hatte ihn im November 1945 diesbezüglich kontaktiert und ihm eine Professur angeboten. Diese hatte Kolbe gern und überraschend angenommen, hatte er doch vor dem Krieg eine lehrende Tätigkeit für sich nicht in Betracht gezogen.¹¹ Allerdings holte ihn kurz darauf die Vergangenheit ein. Hofer war ein Statement von Kolbe aus dem Jahr 1934 in die Hände gefallen, welches in der NS-nahen „Deutschen Studenten-Zeitung“ veröffentlicht war. Kolbe hatte sich darin erfreut gezeigt, dass die deutschen Studenten eine geistige Verbundenheit seines Werks mit der nationalen Jugend sahen, die den kulturellen Aufbau im „neuen Deutschland“ leisten sollte. Doch so affirmativ wie der Beitrag auf den ersten Blick erscheinen mag, ist er nicht, liest man doch auch Kolbes Kritik an der restriktiven, bestimmte Kunstrichtungen diffamierenden Kulturpolitik der Nationalsozialisten heraus und seinen Appell an die Studierenden, nicht einfach kunsthistorischen Schlagwörtern zu folgen.¹²

Trotz der erkennbaren Zwischentöne drückte Hofer seine Enttäuschung über die Veröffentlichung des Beitrags aus, hätten doch alle geglaubt, dass „Sie [Kolbe] innerlich dieser furchtbaren Gesellschaft fern gestanden hätten“¹³ und er, Hofer, dies auch weiterhin glaube. Er bat Kolbe um eine glaubhafte Erklärung, die ihn entlaste, wobei er betonte, dass persönlich niemand von der Hochschule ihm diese Beifallsbezeugung nachtragen würde, es jedoch andere gebe, „die nicht umsonst 12 Jahre im Dunkel und Verlassenheit oder im KZ gelebt haben wollen. Diese würden sich melden, wenn Sie an die Öffentlichkeit treten.“¹⁴ Hinzu kam, und dies ergänzte Hofer in einem weiteren Brief an Kolbe, den er zwei Wochen später am 16. Dezember 1945 an ihn richtete, dass die Leute wüssten – im Gegensatz zu ihm und den übrigen Mitgliedern der Hochschule –, „daß Sie für -zich-tausend Mark einen oder mehrere von den Schweinehunden portraitiert haben. Das ist nun wesentlich gravierender und peinlicher, denn es läßt sich mit Recht sagen, Sie sind

den anderen in den Rücken gefallen, denn mit Kolbe gingen die Herrschaften ja dann hausieren.“ Für ihn selbst, so Hofer, sei wichtig, dass Kolbe anders als der „Schweinehund Nolde“ innerlich nicht dazu gehört habe, aber darüber denke die zeitgenössische Öffentlichkeit vielleicht anders.¹⁵

Eine schriftliche Reaktion von Kolbe auf Hofers Briefe ist nicht überliefert. Für die Anfertigung der Franco-Büste 1938, auf die Hofer indirekt in seinem Brief Bezug nahm, rechtfertigte er sich jedoch vor seinem Freund und Förderer Cohn, dem er am 8. Juli 1946 schrieb: „Ich möchte noch einmal auf die Francobüste zu sprechen kommen. Erstens erkannte ich die Wirklichkeit nicht klar und zweitens war das ein Privatauftrag, formal gesehen interessant, der mir das Kennenlernen Spaniens ermöglichte. [...] Ich war diese Jahre dankbar, mich abseits halten zu können, was wahrhaftig keine Kleinigkeit bedeutete.“¹⁶

Kolbes Rechtfertigung erscheint in der Rückschau opportunistisch und naiv. Auch wenn ihm die Brisanz des Auftrags tatsächlich nicht klar gewesen sein sollte, war er sich der Diskriminierung vieler Künstlerkolleg*innen und deren Ausschluss aus dem öffentlichen, kulturellen Leben durchaus bewusst. Doch die Möglichkeit, einen prominenten Auftrag zu erhalten, überwog offenbar für den erfolgsverwöhnten Bildhauer nicht nur in diesem Fall.

Eine Professur übernahm Kolbe an der Hochschule nicht.¹⁷ In anderen Bereichen hatte seine fehlende öffentliche Distanz zum Nationalsozialismus jedoch keine Konsequenzen. Ganz im Gegenteil wurde er von zahlreichen Alliierten, vor allem aus der Sowjetunion und den USA, in seinem Atelier besucht und als angesehener Bildhauer zum Verkauf einiger Werke gebeten.¹⁸ Und auch als veritable Stimme der Künstlerschaft zu Fragen der Weiterentwicklung der zeitgenössischen Kunst wurde er ernst genommen. Eine Rolle, die Kolbe gern annahm. Wie schon Schmidt-Rottluff am 8. Januar 1946 in der „Sächsischen Zeitung“ schrieb, sahen sich die „Vorkriegskünstler“ in der Verpflichtung, die junge Generation „wieder denkend und sehend“ zu machen. Die Künstler hätten vor 1933 Fehler begangen, die mit zur Entstehung des Nationalsozialismus beigetragen hätten. Insbesondere die fehlende Verbindung zum Volk und die gesellschaftliche Isolierung der Künstler hätten fatale Konsequenzen gehabt. Dies müsse nun anders werden.¹⁹ Ganz ähnlich äußerte sich Kolbe in einem Radiobeitrag, der ebenfalls im Januar 1946 gesendet wurde. In der täglichen Sendung „Stimme des Kulturbundes“ sprach er darin zur Lage der Bildhauerei in Deutschland. Dabei verurteilte er sowohl die „großsprecherische“ Skulptur der Kaiserzeit als auch, und vor allem, die des „größenwahnsinnigen“ Dritten Reiches. Das, was die Bildhauer gerade in den ersten kleinen Ausstellungen nach dem Krieg zeigten, sei „freilich noch nicht dazu angetan, ein Bild von der künftigen Bildhauerei zu geben“, doch auch wenn man noch nicht wisse, wie diese aussehe, wisse man schon, wie sie nicht aussehen werde:

„Die Plastik wird nicht mehr durch prunkhafte, protzige Aufträge belästigt werden. Sie wird schlicht sein dürfen. Gewiss, es gab bei uns schon Zeiten vernünftiger Ansätze in denen das Bemühen der reinen Form gefördert wurde. Wir dürfen dankbar für unsere Tradition sein – sie ist gottlob unzerstörbar, wenn auch manches grosse Werk vernichtet wurde – der Geist blieb und wird weiterleben und vielleicht noch mehr aufblühen. Diese Werke fussten

auf den ganz grossen Leistungen unserer Vorfahren, die die deutsche Plastik zur Höhe führten. Nun soll uns die kommende Zeit davor bewahren, dass das Gute vom Minderwertigen, vom Schein und von der Grossmannssucht überwuchert werde. Es wird uns leichter werden das Wahre zu erkennen, es sei einzig unser Lehrmeister. Das Volk, jeder einzelne Mensch soll der Ausgangspunkt der Gestaltung werden. Der arbeitende Mensch wird uns dann besser verstehen lernen und uns auf unseren Wegen folgen können. Schlichtheit und Wahrheitsliebe werden ihn fesseln, er soll nicht an unserem Werk vorübergehen wie an leeren Töpfen. Es wird kein erzwungenes oder diktiertes Werk mehr geben, dem man die Unfreiheit auf den ersten Blick ansieht.“²⁰

Wie für Schmidt-Rottluff ging es auch für Kolbe darum, die Kluft zwischen Kunst und Volk zu schließen, eine gängige Lösung, die vor allem in der sowjetischen Besatzungszone im Laufe der ersten Nachkriegsjahre immer mehr Gewicht bekam. Anders jedoch als dort, wo die Kunst ab 1947/48 immer öfter nach konkreten Vorgaben in den Dienst des Volkes beziehungsweise der Partei treten sollte, stand sowohl für Kolbe als auch für Schmidt-Rottluff die Freiheit der Kunst im Vordergrund. Dass Fragen der Kunst so rege diskutiert wurden, interpretierte Kolbe erst einmal als durchaus positiv, plädierte jedoch dafür, den Künstler*innen etwas Zeit zu geben, wieder schöpferisch tätig zu werden. Am 9. Mai 1946, dem ersten Jahrestag zum Kriegsende, schrieb Kolbe in der „Täglichen Rundschau“, die in der sowjetischen Besatzungszone lizenziert war:

„Im allgemeinen ist ja zur Zeit das Bemühen um die Fragen der Bildenden Kunst ausserordentlich rege. Überall schießen Ausstellungen aus dem Boden und werden eifrig diskutiert und kritisiert, wenn auch die Künstler wohl zu verstehen sind, die sagen: ‚Lasst uns erst einmal zu uns kommen, damit nach so furchtbaren Erschütterungen der Welt das schöpferische Fünkeln in der Seele wieder aufleuchte.‘“²¹

Ausstellungen

An einigen der überall aus dem Boden schießenden Ausstellungen, die Kolbe in seinem Statement in der „Täglichen Rundschau“ beschrieb, war der Bildhauer selbst beteiligt. So war Kolbe unter anderem ab August 1946 auf der „Allgemeinen Deutschen Kunstausstellung“ vertreten. Die Dresdner Ausstellung war die erste große Überblicksschau zeitgenössischer und vor allem der noch kurz zuvor als „entartet“ deklarierten Kunst nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs. Sie war vom Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands, der sächsischen Landesverwaltung und dem Rat der Stadt Dresden organisiert und von dem Bildhauer Herbert Volwahn und dem Kunsthistoriker Will Grohmann konzipiert worden.²² Die Ausstellung hatte einen überregionalen Anspruch und zeigte Werke sowohl aus der sowjetischen als auch der französischen und der US-amerikanischen Besatzungszone. Die Präsentation war ein Statement, eine Demonstration



2 Ausstellungsankündigung der „Allgemeinen Deutschen Kunstausstellung“ in Dresden mit Georg Kolbes Figur „Flehende“ sowie zwei figurativen Gemälden, Abbildung in der „Täglichen Rundschau“, September 1946

wiedergewonnener künstlerischer Freiheit nach zwölf Jahren nationalsozialistischem Regime. Zu sehen waren Arbeiten der Expressionist*innen, der Künstler*innen des Bauhauses, der Neuen Sachlichkeit und der Mitglieder der 1928 gegründeten Dresdner ASSO (Assoziation revolutionärer bildender Künstler).²³ Die meisten Arbeiten stammten aus der Vorkriegszeit, aber auch Werke aus den Kriegsjahren waren zu sehen, wobei figurative Arbeiten überwogen. Die Erfahrungen von Nationalsozialismus und Krieg oder dem Elend der Nachkriegszeit spiegelten sich jedoch nur vereinzelt in den ausgestellten Werken wider. So griffen die Organisatoren unter anderem auf Otto Dix' monumentales Triptychon „Der Krieg“ (1929–32) zurück, dem man immer noch eine bestechende Zeitnähe attestierte. Als Gegenstück zu dem von Dix aus den Erinnerungen an den Ersten Weltkrieg geschaffenen Gemälde wurde Hans Grundigs „Vision einer brennenden Stadt“, die Mitteltafel seines 1935–38 entstandenen Triptychons „Das Tausendjährige Reich“, in Szene gesetzt. Beide wurden durch Radierungen von Lea Grundig aus den Grafikzyklen „Unterm Hakenkreuz“ und „Krieg droht“ (beide 1936) ergänzt.

Schmerz und Trauer zeigten sich auch in einigen plastischen Arbeiten, die mit fast 70 Positionen gut vertreten waren. Zusammen mit Werken von Käthe Kollwitz und Ernst Barlach waren Kolbes Kleinplastiken „Flehende“ (1944) und „Befreiter“ (1945) unter den wenigen Skulpturen oder Gemälden, die direkt auf den Krieg und dessen Konsequenzen Bezug nahmen. Eindrücklich zeigt sich dieses Missverhältnis auch in einer Ankündigung der Ausstellung in der „Täglichen Rundschau“, in der Kolbes „Flehende“ neben zwei harmlosen Porträtbildern abgedruckt ist (Abb. 2). Die „Flehende“ hatte Kolbe 1944 in Schlesien



3 Georg Kolbe, *Flehende*, 1944, Bronze, Höhe 44 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie



4 Georg Kolbe, *Befreiter*, 1945, Bronze, Höhe 34 cm, Georg Kolbe Museum, Berlin

geschaffen. Es handelt sich dabei um eine kniende, mit gefalteten Händen schutzsuchend zum Himmel blickende Frauenfigur. Nach 1945 gehörte sie zu seinen erfolgreichsten Arbeiten, insgesamt zehn Bronzen wurden davon noch zu seinen Lebzeiten gegossen, weitere zehn entstanden bis in die frühen 1960er-Jahre. Eine davon erwarb noch 1946 die „Tägliche Rundschau“, die diese dann 1958 der Nationalgalerie (Ost) als Geschenk übergab (Abb. 3).²⁴ Eine zweite ging ebenfalls in den 1940er-Jahren in die Hände des Sammlers Hermann Reemtsma über, mit dem Kolbe auch nach 1945 in engem Kontakt stand.²⁵ Sein „Befreiter“ war ebenfalls sehr populär. Es war die erste Skulptur, die Kolbe nach Kriegsende schuf, worauf natürlich auch der Titel anspielt. Der sitzende, nach vorn gebeugte Mann hält die Hände vors Gesicht und ist damit eine eindrückliche Mahnung und Erinnerung an den gerade erst beendeten Zweiten Weltkrieg (Abb. 4).

Dass gerade Kolbe mit seinen Skulpturen Bezug auf die Zeitumstände nahm, ist in seinem Werk eher ungewöhnlich, wohnten doch insbesondere seinen Tänzerinnen und filigranen Frauenfiguren der 1910er-Jahre, aber auch seinen monumentaleren Figuren, die seit Mitte der 1920er-Jahre entstanden, eine Idealisierung und zeitliche Unbestimmtheit bei. Dies galt auch für seine Skulpturen der NS-Zeit, wie die knapp ein Meter große Frauenfigur „Der Weg“ (1943), die dritte Skulptur, die Kolbe auf der Dresdner Ausstellung zeigte. Alle drei Skulpturen waren auf verschiedenen Ausstellungen der Nachkriegszeit zu sehen. So zeigte Kolbe die „Flehende“ auf der vom Kulturbund mit Unterstützung

der Kammer der Kunschtchaffenden organisierten „Ausstellung bildender Künstler“, die von Dezember 1945 bis Januar 1946 lief und als Verkaufsausstellung angelegt war.²⁶ Ein halbes Jahr später, im Mai/Juni 1946, zeigte er „Befreiter“ und „Der Weg“ zusammen mit zwei weiteren Bronzen („Große Kauernde“, 1925/27, und „Statuette“, 1925) sowie zwei Gipsen („Bildniskopf Max Liebermann“, 1929, und „Großer Stürzender“, 1940/42) auf der „1. Deutschen Kunstausstellung“, die von der Zentralverwaltung für Volksbildung in der Sowjetischen Besatzungszone in Berlin organisiert worden war. Sie fand im beschädigten Zeughaus Unter den Linden statt und zeigte fast 600 Plastiken und Bilder, die sich wie Kolbes „Befreiter“, Kollwitz’ „Klage“ (1938–40) oder Hofers „Frau in Ruinen“ (1945) oft unmittelbar mit dem Zeitgeschehen auseinandersetzten. Des Weiteren waren Arbeiten der sogenannten „proletarisch-revolutionären“ Künstler*innen, wie Heinrich Ehmsen, Hans Grundig, Hermann Bruse, Alice Lex-Nerlinger, Otto Nagel, Oskar Nerlinger, Horst Strempel, Magnus Zeller, aber auch Ernst Barlach, Hermann Blumenthal, Max Pechstein, Richard Scheibe, Renée Sintenis und Horst Tappert zu sehen.²⁷ Die Ausstellung wurde von Carola Gärtner-Scholle, Mitarbeiterin des Referats Bildende Kunst bei der Deutschen Zentralverwaltung für Volksbildung, in der „Täglichen Rundschau“ als Beginn und Bestandsaufnahme gewürdigt. Dabei hätten die Organisatoren bei der Auswahl der Kunstwerke in einigen Fällen bewusst auf eine Schaffensperiode von vor etwa 20 Jahren zurückgegriffen, die ihnen geeignet schienen, der Jugend einen Zugang zu dieser Kunst zu verschaffen. Notwendigerweise müsse eine solche Präsentation, die am Beginn einer neuen deutschen Kunstperiode stehe, heterogene Kunstauffassungen, Inhalte und Stilarten nebeneinanderstellen.²⁸

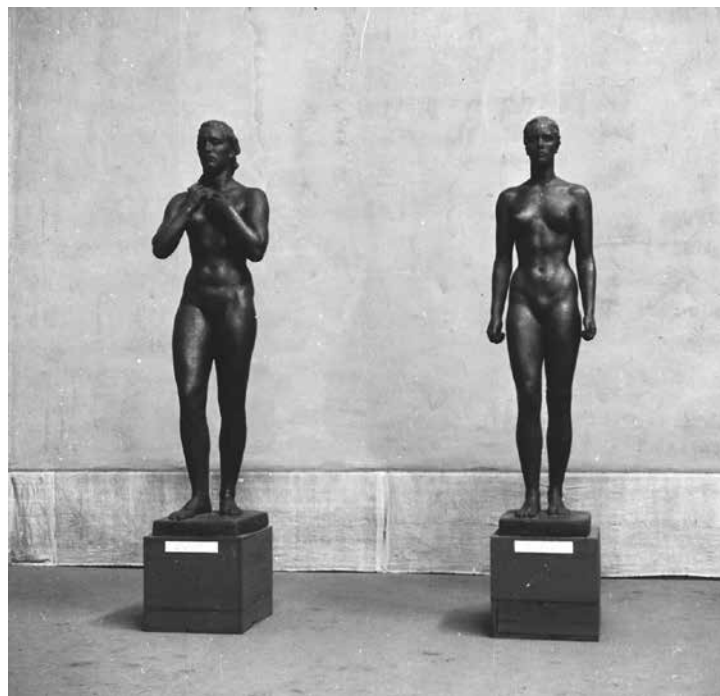
Auch in der ersten größeren Schau der Berliner Museen war Kolbe gut vertreten. Die Ausstellung „Meisterwerke deutscher Bildhauer und Maler“ eröffnete im Oktober 1947 ebenfalls im ehemaligen Zeughaus Unter den Linden und zeigte deren zugängliche und erhaltene Bestände. Verantwortlich für die Schau war Ludwig Justi, der nach dem Krieg die Generaldirektion der (ehemals) Staatlichen Museen übernommen hatte. Für die Präsentation kombinierte er bewusst alte und neue Kunst, um dem Publikum auf diese Weise, wie er im begleitenden Katalog schrieb, über die ältere Kunst einen Zugang zur Moderne zu ermöglichen.²⁹ Er wollte die Menschen wieder „sehend“ machen, wie er schrieb, sehend für die Künste, von denen sie während des Nationalsozialismus entwöhnt worden waren. Präsentiert wurden Werke der noch kurz zuvor als „entartet“ diffamierten Künstler Franz Marc, August Macke, Oskar Moll oder Karl Hofer. Zudem hatte der Sohn von Käthe Kollwitz Justi zeitweilig deren Plastik „Mutter mit Kindern“ (1923/26) überlassen. Eines der Hauptwerke war sicher das Triptychon „Nacht über Deutschland“ (1945/46) von Horst Strempel, in dem der Künstler die Schrecken des Zweiten Weltkriegs eindrücklich verarbeitet hatte. Auch Kolbe war in dieser Präsentation als einer der modernen Protagonisten der Sammlung der Nationalgalerie sehr gut vertreten. Dies ist kaum verwunderlich, war es doch Justi gewesen, der mit dem Erwerb der „Tänzerin“ 1912 den Grundstein der modernen Bildhauerei in der Sammlung legte. Insgesamt hatte Kolbe sieben Skulpturen leihweise zur Verfügung gestellt, darunter die „Kauernde“ (1925), der „Genius“ (1927) und das Gipsmodell der „Nacht“, deren Bronzeguss nach der Machtübernahme aus dem

5 Ausstellungsansicht zu „Meister deutscher Bildhauer und Maler“ im Berliner Zeughaus, 1947, hier mit Georg Kolbes vier Werken „Junger Streiter“ (1935), „Pietà“ (1928/30), „Weiblicher Torso“ (1925/29) und „Herabschreitender“ (1936), historische Fotografie



Funkhaus an der Mauerstraße abgebaut worden und danach verschwunden war. Seine monumentalen Skulpturen „Junger Streiter“ (1935), „Pietà“ (1928/30), „Weiblicher Torso“ (1925/29) und „Herabschreitender“ (1936) hatte Justi in einer eindrucksvollen Enfilade in der großen Halle des Zeughauses platziert (Abb. 5).³⁰

Auch außerhalb Berlins waren Kolbes Arbeiten in den ersten beiden Nachkriegsjahren zu sehen. So veranstaltete das Städel'sche Kunstinstitut in Frankfurt am Main anlässlich seines 70. Geburtstags 1946 eine Ausstellung aus seinen Beständen, neben den Berliner Museen beherbergen die Frankfurter Museen die größte Sammlung des Künstlers. Zum Direktor des Städel's, Alfred Wolters, hatte Kolbe seit jeher guten Kontakt, dieser hatte mehrfach über den Bildhauer publiziert, und er zeichnete für viele Museumsankäufe verantwortlich. Zu sehen waren Kolbes 1933 abgeräumtes Heine-Denkmal sowie die „Mädchenstatue“ (1936/37), die der Bildhauer als Dank für die Goethe-Medaille dem Frankfurter Goethe-Haus gestiftet hatte. Darüber hinaus waren auch die Figuren zu sehen, die im bereits 1933 in Auftrag gegebenen „Ring der Statuen“ Aufstellung finden sollten. In den 1930er-Jahren hatte Kolbe nur die Arbeit an den weiblichen Figuren – „Junges Weib“, „Die Hüterin“ (beide 1938), „Die Amazone“ (1937) und „Die Auserwählte“ (1939) – abschließen können, die er 1938 und 1939 prominent auf der „Großen Deutschen



6 Ausstellungsansicht mit zwei von Georg Kolbes Figuren vom „Ring der Statuen“, „Die Hüterin“ (1938) und „Die Amazone“ (1937), in der Georg-Kolbe-Ausstellung im Städelschen Kunstinstitut, Frankfurt am Main, 1946, historische Fotografie

Kunstaussstellung“ in München präsentierte (S. 123, Abb. 3). Dieser Umstand spielte 1946 offenbar keine Rolle, vielmehr sollten die vier Frauen zusammen mit den drei männlichen überlebensgroßen Figuren, die Kolbe gerade fertigstellte, im „Ring der Statuen“ in ihrer „entschlossenen Diesseitigkeit“ Bilder einer neuen Humanität demonstrieren (Abb. 6). Die endgültige Aufstellung des „Ring der Statuen“ erfolgte erst nach Kolbes Tod im Frankfurter Rothschildpark.³¹ Vom Beethoven-Denkmal, ebenfalls ein Projekt aus den 1930er-Jahren, das erst nach dem Tod Kolbes finalisiert wurde, waren in der Ausstellung Abbildungen aus verschiedenen Stadien zu sehen.³² Das eigentliche Modell war während des Kriegs ausgelagert gewesen und nach 1945 beschädigt zu ihm zurückgekehrt.³³ Aufgestellt wurde es in Frankfurt 1951.

Darüber hinaus gab es noch vereinzelte kleinere Ausstellungen, zu denen Kolbe geladen war, so unter anderem im September/Oktober 1946 in der Städtischen Kunsthalle Gera. Ganz zufrieden war er mit dieser Bilanz offenbar nicht. So schrieb er im August 1946 an seinen amerikanischen Freund Cohn: „Wenn es Mr. Zigosser gelingen könnte einmal Werke von mir auszustellen – so wäre das eine schöne Genugtuung für mich, denn hier [in Deutschland] ist noch ein grosses Durcheinander der Anschauungen und das Schaffen der Bildhauer steht so ziemlich an letzter Stelle des Kunstinteresses“.³⁴

Generell scheint der Bestand an Arbeiten, die Kolbe nach 1945 zunächst zur Verfügung standen, verhältnismäßig gering gewesen zu sein. Allerdings hatte Kolbe etliche, vor allem auch frühere Arbeiten vor seiner Evakuierung nach Schlesien mitsamt seinem Atelierhaus der Obhut seines Schwiegersohns, Kurt von Keudell, übergeben können, wo

sie sich auch noch nach Kriegsende befanden.³⁵ Einige Gipsmodelle und Güsse waren durch Bombenangriffe zerstört worden, sowohl im Atelier als auch bei der Bildgießerei Noack. Die erhaltenen Figuren bei Noack wurden vermutlich 1946 mit der Hilfe einiger „russischer Offiziere“, wie der „Nacht-Express“ berichtete, zurück in sein Atelier gebracht, darunter auch die Entwürfe für das Beethoven-Denkmal in Frankfurt.³⁶ Insgesamt waren etwa 250 Figuren erhalten geblieben. Der Verlust an Zeichnungen und Aquarellen war erheblich. So schrieb er im Januar 1947 an den Hamburger Sammler Reemtsma: „Wie gerne würde ich ihnen Zeichnungen zurücklegen, wenn ich solche noch hätte. Rund 700 Blatt sind mir verloren gegangen. Alles was ich besaß. Der größte Teil lagerte hier mit Museumsgut der Nationalgalerie als mein Privateigentum im Zoo Bunker. Die Russen übernahmen das.“³⁷ Und an das Kulturamt Wurzen schrieb er: „Wenn Sie über meine Verluste [Kriegsverluste] orientiert wären, würden Sie mich sofort verstehen. Die wenigen zur Verfügung stehenden Dinge sind bereits auf Ausstellungen in Dresden, Gera, Berlin, Potsdam.“³⁸ Allerdings schuf er nach 1945 auch noch einige wenige neue Werke, obwohl er durch eine fortgeschrittene Krebserkrankung gesundheitlich stark angeschlagen und durch eine zur Erblindung führende Augenerkrankung zusätzlich beeinträchtigt war.

Kolbe war nach 1945 also durchaus gefragt. Diese Popularität ebte jedoch schlagartig mit seinem Tod im November 1947 ab, auch wenn er vereinzelt weiterhin als „alter Meister“ in Galerieausstellungen gewürdigt wurde. Auch der Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen in Düsseldorf widmete ihm 1948 noch eine Gedächtnisausstellung, die allerdings aufgrund der angespannten politischen Lage auf Leihgaben aus Berlin verzichten musste. Schließlich eröffnete 1950 im ehemaligen Atelierhaus des Künstlers das Georg Kolbe Museum, wovon die breite Öffentlichkeit, wenn man sich die erhaltene Berichterstattung anschaut, nur mäßig Notiz nahm.

„Jenseits der Zeit“ oder „Zu Recht vergessen“?

Noch kurz vor Kolbes Tod lobte der ehemalige Reichskunstwart der Weimarer Republik und damalige Herausgeber des im amerikanischen Sektors lizenzierten „Tagesspiegel“ Edwin Redslob in einem Gruß zum 70. Geburtstag des Künstlers dessen Schaffen als „Jenseits der Zeit“. Er schrieb: „Wohl kaum eines heutigen Deutschen Werk ragt über der bizarren Umrisslinie des Zeitgeschehens der letzten vier Jahrzehnte in so klar gezogener, so unbeirrbar zum Ziel geführter Kontur auf, wie das, was im Schaffen Kolbes über das Zeitliche hinaus ins Ewige weist.“ Der Bildhauer habe den „Lockungen der nationalsozialistischen Auftraggeber“ widerstanden und trotz „gefährlicher Versuche, seinen Namen betrügerisch für Zwecke der Propaganda zu mißbrauchen, habe er in der Stille seines Berliner Ateliers, welches ihm die Welt bedeute, gearbeitet.“³⁹

Eine ähnliche Interpretation fand Gert H. Theunissen, ebenfalls ein alter Weggefährte, der in den 1930er-Jahren für die „Kunst der Nation“ geschrieben hatte, in seinem Artikel „Gestalter und Kunder“ in der „Täglichen Rundschau“. Er beschrieb Kolbe als einen Bildhauer, der von den „Wirrnissen der Zeit“ nicht betroffen war. In seinem Artikel hieß es:

„Wer in den bösen Wirrnissen der Zeit nicht mehr ein und aus weiß, wer sich in stiller Stunde aber doch einmal Rechenschaft geben möchte über das Gute und Schöne, das in den Herzen schlummert, wer, mit einem Wort, den Genius der Deutschen erkennen möchte, um Hoffnung zu schöpfen und wieder einen tragfähigen Boden unter den Füßen zu spüren, der vertiefe sich in die vielgestaltige Landschaft der Kolbeschen Kunst – und es müßte schlecht um einen solchen Betrachter bestellt sein, würde er hier nicht finden, was er suchte: das Vertrauen zu sich selbst und zu dem Volke, dem auch dieser Künstler entstammt.“⁴⁰

Und noch 1948, anlässlich der Gedächtnisausstellung Kolbes in Düsseldorf, schrieben die „Westdeutschen Blätter“:

„Kolbes Ansehen ist durch keine politischen Jahreszahlen rationiert; es stand vor und nach 1933 vor und nach 1945 gleich hoch im Kurs. Er war nicht ‚für‘ und ‚gegen‘, er war Künstler. Das ist seine Stärke und zugleich seine Grenze. Leicht wäre nachzuweisen, wie trotzdem in sein Schaffen unbewusst die Vorstellungen einer nordisch-germanischen Schönheitsideologie einfließen, oder wie er seinen intimen Tastsinn der Mode des ‚Monumentalen‘ opfert. Aber man kann ihm nicht abstreiten, dass seine Irrtümer stets künstlerische Irrtümer blieben und dass er jede geistige Anfechtung sauber durchgestanden hat.“⁴¹

So weltabgewandt und ungebrochen, wie Edwin Redslob und andere und vor allem auch seine spätere Nachlassverwalterin und erste Direktorin des Georg Kolbe Museums, Margrit Schwartzkopff, den Bildhauer beschrieben, war Kolbe sicher nicht – auch wenn dieses Bild einer von ihm mitgestalteten Diktion folgt. Interessant ist, dass die Person Kolbes in den ersten Nachkriegsjahren unangetastet von den politischen und gesellschaftlichen Geschehnissen der Zeit interpretiert wurde. Er war jedoch nicht der weltabgewandte Künstler, einer der letzten „große[n] Seher göttlicher Wesenheiten“,⁴² wie er 1952 in einem begleitenden Text im Besucherheft des Georg Kolbe Museums beschrieben wurde. Ganz im Gegenteil ist Kolbe sich der jeweiligen politischen Umstände und seiner Rolle darin sehr wohl bewusst gewesen, was sowohl sein Agieren im Nationalsozialismus als auch sein Engagement in der Nachkriegszeit zeigen. Dabei fand eine bewusste Änderung seines künstlerischen Werks um 1933 oder nach 1945 oder sein Verhältnis zu diesem in der Tat nicht statt. Und vielleicht zeigt diese Haltung auch die ganze Ambivalenz sowohl der NS-Zeit als auch die der ersten Nachkriegsjahre. Weder die Nationalsozialisten noch die Mitläufer waren nach 1945 verschwunden. Dabei hatten vor allem die Mitläufer für ihre Verstrickung und mögliche Schuld innerhalb des NS-Systems zunächst keine sichtbaren Konsequenzen zu tragen, sie wurden ganz im Gegenteil in den „Wiederaufbau“ Deutschlands eingebunden. Kolbe nahm diese Aufgabe dankbar an. Wie viele andere Künstler übernahm er nach 1945 eine Leitbildfunktion und dies obwohl er nicht zu den als „entartet“ diffamierten Künstlern gehörte. Seine Vorbildfunktion hob auch der Bildhauer Gustav Seitz hervor, der in einem Brief an Kolbe anlässlich seines 70. Geburtstags am 14. April 1947 schrieb:

„Sie verkörpern für uns Jüngere – sie sind deshalb nicht böse, nicht wahr! – die Generation von Lehmbruck und Barlach, die uns als besonders lebendige Zeit beispielhaft vor Augen steht. Wir haben stets mit Bewunderung Ihre Plastik angesehen und freuen uns, daß in dem heute an künstlerischen Begabungen so armen Berlin ein Mann wie sie bei uns ist.“⁴³

Diese positive Bewertung seiner Person und seines Schaffens änderte sich spätestens Ende der 1940er-Jahre. Wenn sie denn überhaupt noch interessierte, hatte sich der Stellenwert der figurativen Plastik zu dieser Zeit bereits gewandelt. Kolbes Schaffen war nicht mehr zeitgemäß. Der Siegeszug der Abstraktion, die im Westen als Ausdruck der künstlerischen Freiheit interpretiert wurde, zeigte sich auch mehr und mehr in der Skulptur, die anfangs noch stärker als die Malerei in einem ganzheitlichen, figurativen Menschenbild gefangen war. Aber auch im Osten fand Kolbes Werk keine große Resonanz, wurden die idealistischen, zeitlos anmutenden Frauen- und Männerfiguren doch nicht als zeitgenössische Antwort auf eine Kunst im Sozialismus wahrgenommen. Anders als beispielsweise die Plastiken von Fritz Cremer, dessen „Trauernde“ (1947–51) oder „Anklagende“ (1947–51) in einem dezidiert politischen Kontext interpretiert werden konnten. Und so wundert es nicht, dass die britische „Art News“ bereits im Juli 1949 schrieb:

„A few of the accepted leaders of yesterday have survived, but seem to exercise practically no influence on the younger men at all. Some of them like Carl Hofer and Georg Kolbe are even rejected as outmoded or working along lines unacceptable to the present generation of artists.“⁴⁴

Und nicht nur international war Kolbes Zeit in den 1950er-Jahren vorbei. So schrieb Gottfried Sello 1957 in der „Zeit“:

„Am 15. April 1957 wäre Kolbe 80 Jahre alt geworden. Die Öffentlichkeit hat von dem Tag kaum Notiz genommen. Eine verständliche Reaktion auf falsches Lob und Überschätzung. Es ist in der Tat *mühsam* genug, unter der Patina von Pathos und heroischer deutscher Seele den Künstler zu entdecken.“⁴⁵

Anmerkungen

- 1 Georg Kolbe an Erich Cohn, 8.7.1946, zit. nach Maria Freifrau von Tiesenhausen: Georg Kolbe. Briefe und Aufzeichnungen, Tübingen 1987, S. 187, Nr. 279.
- 2 Vgl. Georg Kolbe: Betrachtungen über den Bildhauerberuf in heutiger Zeit, Januar 1946, Anlage zu einem Brief von Georg Kolbe an den Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands, 6.1.1946, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.
- 3 Vgl. Josephine Gabler: Georg Kolbe in der NS-Zeit, in: Ursel Berger (Hrsg.): Georg Kolbe. 1877–1947 (Ausst.-Kat. Georg Kolbe Museum, Berlin, und Gerhard-Marcks-Haus, Bremen), München 1997, S. 87–94, hier S. 92–93, sowie Beitrag von Paula Schwerdtfeger in diesem Band, S. 116–135.
- 4 Vgl. Beitrag von Ambra Frank in diesem Band, S. 136–150.
- 5 Der „Genius“ wurde nach seiner Demontage im Opernhaus der Berliner Nationalgalerie übergeben, in deren Bestand sie sich noch heute befindet; <https://id.smb.museum/object/959795/genius> [letzter Zugriff 2.1.2023].
- 6 Vgl. Julia Wallner: Georg Kolbe und die Skulptur der Moderne, in: dies. (Hrsg.): Georg Kolbe, Köln 2017, S. 22–24, hier S. 24.
- 7 Anfrage des Gründungskomitees des Kulturbundes, in Vertretung Wolfgang Harich, an Georg Kolbe, 26.6.1945, Nachlass GK, Inv.-Nr. GK.469, Archiv GKM, Berlin, sowie Georg Kolbe an Paul Wegener, 14.11.1945, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.
- 8 Magdalena Heider: Politik – Kultur – Kulturbund. Zur Gründungs- und Frühgeschichte des Kulturbundes zur demokratischen Erneuerung Deutschlands 1945–1954 in der SBZ/DDR, Köln 1993, S. 55–59.
- 9 Hans Grundig: Sinn und Ziel der künstlerischen Ausbildung an der Akademie der bildenden Künste in Dresden, in: Zeitschrift für Kunst, 3/1947, S. 68.
- 10 Vgl. Christine Fischer-Defoy: „Kunst, im Aufbau ein Stein“. Die Westberliner Kunst- und Musikhochschulen im Spannungsfeld der Nachkriegszeit, Berlin 2001.
- 11 Karl Hofer an Georg Kolbe, 18.11.1945, in: von Tiesenhausen 1987 (wie Anm. 1), S. 183, Nr. 270.
- 12 Vgl. Prof. Dr. h. c. Georg Kolbe: An die deutschen Studenten! in: Deutsche Studenten-Zeitung, Nr. 10, 1934, S. 3, Zeitungsausschnittsammlung, Archiv GKM, Berlin.
- 13 Karl Hofer an Georg Kolbe, 1.12.1945, zit. nach von Tiesenhausen 1987 (wie Anm. 1), S. 184, Nr. 273.
- 14 Ebd.
- 15 Vgl. Karl Hofer an Georg Kolbe, 16.12.1945, in: von Tiesenhausen 1987 (wie Anm. 1), S. 185, Nr. 274. Neben Franco hatte Kolbe 1942 Konstantin Hierl, den Leiter des Reichsarbeitsdienstes, porträtiert.
- 16 Georg Kolbe an Erich Cohn, 8.7.1946, zit. nach von Tiesenhausen 1987 (wie Anm. 1), S. 187, Nr. 279.
- 17 Diese erhielt stattdessen sein guter Freund und Bildhauerkollege Richard Scheibe.
- 18 Vgl. die Aufzeichnungen von Alliierten, die Kolbe besucht haben, im Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.
- 19 Vgl. Karl Schmidt-Rottluff: Wege und Aufgaben der deutschen Kunst, in: Sächsische Zeitung/Chemnitzer Ausgabe, 8.1.1946, S. 2.
- 20 Georg Kolbe: Betrachtungen über den Bildhauerberuf in heutiger Zeit, Januar 1946, Anlage zu einem Brief von Georg Kolbe an den Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands, 6.1.1946, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.
- 21 Georg Kolbe: Wahrhafte Pflege der Kultur, in: Tägliche Rundschau, Berlin, 9.5.1946, Abschrift des Artikels im Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.
- 22 Vgl. Kathleen Schröter: Kunst zwischen den Systemen. Die Allgemeine Deutsche Kunstausstellung 1946 in Dresden, in: Nikola Doll, Ruth Heftrig u. a. (Hrsg.): Kunstgeschichte nach 1945. Kontinuität und Neubeginn in Deutschland, Köln/Weimar/Wien 2006, S. 211–237.
- 23 Vgl. Allgemeine Deutsche Kunstausstellung (Ausst.-Kat. Stadthalle am Nordplatz, Dresden), Dresden 1946.
- 24 Vgl. Kurztex von Ursel Berger zu Georg Kolbes „Flehende“, 1944, in der Online-Datenbank der Nationalgalerie; <https://id.smb.museum/object/960333/flehende> [letzter Zugriff 2.1.2023].
- 25 Karteikarte Georg Kolbe Museum, Berlin.
- 26 Vgl. Ausstellung bildender Künstler (Ausst.-Kat.), Dezember 1945 – Januar 1946, Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands, Berlin ca. 1946.
- 27 Vgl. „1. Deutsche Kunstausstellung“ der Deutschen Zentralverwaltung für Volksbildung in der Sowjetischen Besatzungszone. Mai/Juni 1946 (Ausst.-Kat. Zeughaus, Berlin) Berlin, 1946.
- 28 Vgl. H. C[arola] Gärtner-Scholle: Abbild deutschen Kunstschaffens, in: Tägliche Rundschau, 22.5.1946, S. 3.
- 29 Ludwig Justi, in: Meisterwerke deutscher Bildhauer und Maler (Ausst.-Kat. Museum im Schlüterbau, Berlin), Berlin, 1947, S. 4.
- 30 Im Katalog sind die Skulpturen teilweise unter anderen Titeln abgedruckt. Der „Junge Streiter“ ist

- als „Fünfkämpfer“ betitelt, der „Herabschreitende“ als „Schreitender“. Vgl. Ausst.-Kat. Berlin 1947 (wie Anm. 29).
- 31 Zum „Ring der Statuen“ vgl. Beitrag von Ambra Frank in diesem Band, S. 136–150.
 - 32 Vgl. Dr. Herzberg: Menschliche Daseinsformen im Bildwerk, Eine Georg-Kolbe-Ausstellung, o. A. des Zeitungsnamens, o. D., Zeitungsausschnittsammlung, Archiv GKM, Berlin.
 - 33 Vgl. Beitrag von Ambra Frank in diesem Band, S. 136–150.
 - 34 Georg Kolbe an Erich Cohn, 17.8.1946, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.
 - 35 Thomas Pavel: „Ich sah mich selbst auf diesem Sockel sitzen.“ Siehe Befreiter, 1945, in: Julia Wallner (Hrsg.): Georg Kolbe, Köln 2017, S. 137–139, hier S. 138.
 - 36 Frib.: Bei Georg Kolbe. Neue Werke des großen Bildhauers, in: Nacht-Express, 25.4.1946, Zeitungsausschnittsammlung, Archiv GKM, Berlin.
 - 37 Georg Kolbe an Hermann Reemtsma, 17.1.1947, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.
 - 38 Georg Kolbe an Dr. Thomas, Städtisches Kulturamt Wurzen, 5.10.1946, Nachlass GK, Inv.-Nr. GK.630.1, Archiv GKM, Berlin.
 - 39 Edwin Redlob: Jenseits der Zeit. Zu Georg Kolbes siebenzigstem Geburtstag, in: Tagesspiegel, 15.4.1947.
 - 40 Gerd H. Theunissen: Gestalter und Kündler: Zum 70. Geburtstag Kolbes, in: Tägliche Rundschau, 15.4.1947.
 - 41 N. N.: Dem Gedächtnis Georg Kolbes, in: Westdeutsche Blätter, 25.8.1948, Abschrift, Zeitungsausschnittsammlung, Archiv GKM, Berlin.
 - 42 Adolf Schleicher: Georg Kolbe und wir, in: Georg Kolbe Museum, Berlin ca. 1952, S. 1–6, hier S. 1.
 - 43 Gustav Seitz an Georg Kolbe, 14.4.1947, zit. nach von Tiesenhausen 1987 (wie Anm. 1), S. 190, Nr. 285.
 - 44 N. N.: The Arts in Germany, in: art News & Review, London, 30.7.1949, Zeitungsausschnittsammlung, Archiv GKM, Berlin.
 - 45 Gottfried Sello: Georg Kolbe – zu recht vergessen?, in: Die Zeit, 25.4.1957.

**„An extraordinary
case of ambivalence“ –
die US-amerikanische
Rezeption Georg Kolbes
während und nach der
NS-Diktatur**

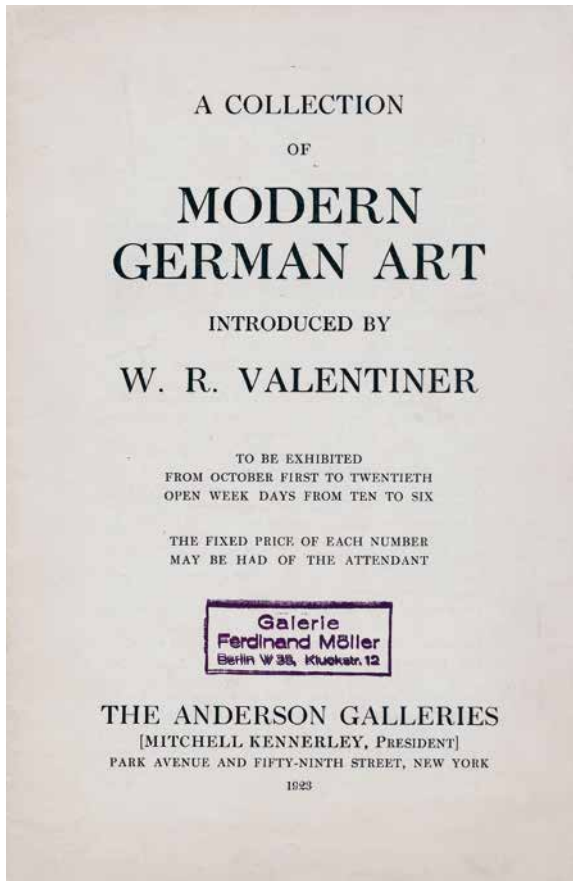
In seinem Beitrag zum Katalog der bedeutenden Ausstellung „German Art of the Twentieth Century“ im New Yorker Museum of Modern Art schrieb der Kunsthistoriker Alfred Hentzen 1957 über die deutsche Skulptur des 20. Jahrhunderts: „The most important representatives of German sculpture have been known in the United States for a long time, better known than in any other country outside of Germany. Even before World War I, the first works of Georg Kolbe had reached America, and after the war many others followed [...]“¹ Mit diesen wenigen Worten hatte der Kunsthistoriker festgeschrieben, dass Georg Kolbe in den Vereinigten Staaten als einer der wichtigsten Repräsentanten der deutschen Bildhauerei des 20. Jahrhunderts zu gelten habe. Diese Anerkennung war indes weder unumstritten, noch hatte sie in den vorangegangenen Jahrzehnten einen kontinuierlichen Aufstieg erlebt. Vielmehr gilt es zu konstatieren, dass die Rezeption Kolbes in Nordamerika wichtiger Fürsprecher*innen bedurfte und, was in diesem Zusammenhang weitaus bedeutsamer ist, gerade während der NS-Diktatur einen Wandel vollzog vom geschätzten, anerkannten Künstler zum angefeindeten Repräsentanten des NS-Regimes zu einem wieder geschätzten und gewürdigten Bildhauer nach Ende des Zweiten Weltkriegs und nach Kolbes Tod 1947.

Ihren Auftakt nimmt die Rezeption des deutschen Bildhauers in den Vereinigten Staaten in den frühen 1920er-Jahren. Zwar hatte Kolbe schon 1904 eine marmorne Büste für den Deutschen Pavillon in Saint Louis gefertigt, die erste wesentliche Ausstellungsbeteiligung erfolgte dann aber erst 1923 in den New Yorker Anderson Galleries, als dort „A Collection of Modern German Art“ präsentiert wurde und der Künstler mit drei Bronzen und fünf Zeichnungen vertreten war (Abb. 1).²

Schon drei Jahre zuvor, 1920, wussten die „American Art News“ über die Ausstellungsteilnahme in der Freien Secessi in Berlin zu berichten: „Georg Kolbe, who has become quite famous, sent three bronze figures, the ‚Dancer‘ being exquisite in every detail.“³

1927 stellte dann die Galerie Neumann in New York den Berliner Bildhauer aus, und der deutsche Kurator Carl Georg Heise erläuterte erstmalig umfassend die Bedeutung des Künstlers für die amerikanischen Leser*innen. Im Magazin „Art in America“ leitete er seine monografische Abhandlung mit rühmenden Worten ein: „Who is the greatest German painter? One might give a hundred different answers. Who is the greatest German sculptor? This question can be answered in one way only. Georg Kolbe.“⁴ Insbesondere dessen Skulpturen, die Momente der Bewegung festhielten, seien Meisterwerke – die „Tänzerin“ (1911/12) aus der Berliner Nationalgalerie oder spätere Werke wie „Assunta“ oder „Lucino“ (beide 1921). Dass Heises Wertschätzung nicht eine singuläre Anerkennung im nordamerikanischen Kontext abbildet, belegen auch die zahlreichen Ankäufe und Sammlungseingänge in dieser Zeit. Von besonderer Bedeutung war dabei das Detroit Institute of Arts, das im Jahr 1927 das 1919/20 entstandene Werk „Auferstehung“ und 1929 „Assunta“ ankauft. Leiter der Einrichtung war zur damaligen Zeit der deutschstämmige Kunsthistoriker Wilhelm Valentiner, der schon 1922 eine umfangreiche Kolbe-Monografie veröffentlicht hatte.⁵

Die wohl wichtigste öffentliche Würdigung in dieser Zeit im Rahmen einer musealen Ausstellung erfolgte dann 1931, als der Künstler mit acht Werken Teil der Ausstellung



1 Ausstellungskatalog „A Collection of Modern German Art“ der Anderson Galleries in New York, 1923

„German Painting and Sculpture“ im New Yorker Museum of Modern Art war (Abb. 2).⁶ In der Pressemitteilung des Hauses wurde die wenige Jahre zuvor von Heise getroffene Einschätzung erneut bekräftigt: „In addition to Belling and de Fiori the exhibition includes eight works by Kolbe, the most famous of living German sculptors [...]“.⁷

Bis zur Machtübernahme durch die Nationalsozialisten hatte Georg Kolbe demnach beachtliche Anerkennung in der US-amerikanischen Öffentlichkeit gefunden. Wenige Jahre später sollte sich diese positive Rezeption aber grundlegend ändern. Mit der Bekanntwerdung von Anfeindungen gegen moderne und zeitgenössische Kunst durch das NS-Regime in Deutschland, die ihren Höhepunkt zweifelsohne in der Ausstellung „Entartete Kunst“ von 1937 sowie den umfassenden Beschlagnahmeaktionen in diversen Museen und öffentlichen Sammlungen fand, wuchs zugleich auch das Bemühen amerikanischer Kurator*innen, der diffamierten Kunst ein Forum zu bieten.

Aus der kritischen bis offen entsetzten Haltung der amerikanischen Kunstwelt gegenüber den Untaten des NS-Regimes blieb Kolbe zunächst ausgenommen. Spätestens mit der Präsentation seines Werks in der Ausstellung „Twentieth Century German Art“ in den Londoner New Burlington Galleries im Sommer 1938 veränderte sich die Sichtweise



2 Ausstellungsansicht zu „German Painting and Sculpture“ im New Yorker Museum of Modern Art, 1931, historische Fotografie

auf Georg Kolbe aber auch in den Vereinigten Staaten grundlegend. Mit 269 Werken von 65 Künstler*innen war die Londoner Ausstellung die umfassendste Präsentation deutscher Kunst in England vor dem Zweiten Weltkrieg.⁸ Inhaltlich fokussierten sich die Organisator*innen um den britischen Kurator und Kunstkritiker Herbert Read dabei auf die deutsche Moderne – vornehmlich den Expressionismus – und setzten damit ein deutliches Zeichen gegen die antimodernistische Feme in Deutschland. Man hatte sich offenbar bemüht, die Präsentation als unpolitisch erscheinen zu lassen, im begleitenden Ausstellungskatalog gingen die Organisator*innen gar so weit festzustellen: „The organisers of the present exhibition are not concerned with the political aspect of this situation; they merely affirm one principle: that art, as an expression of the human spirit in all its mutations, is only great in so far as it is free.“⁹ Unpolitisch konnte die Ausstellung jedoch angesichts der Wahl der ausgestellten Werke und dem gewählten Zeitpunkt gar nicht mehr sein. Wenig überraschend forderte daher die linksorientierte Artists' International Association in einem Faltblatt: „[...] to go and see expelled and banned art.“ Denn ein Ausstellungsbesuch war für den Verband zugleich ein Bekenntnis zu einer demokratisch verfassten, freiheitlichen politischen Ordnung: „Why does Hitler expel artists? Because fascism is afraid of those who think, of those who seek truth, of those who speak the truth.“¹⁰

Das Interesse der Organisator*innen, die unpolitische Anmutung der Ausstellung beizubehalten, endete aber schließlich in einem Eklat, in dem auch Georg Kolbe eine zentrale



3 Georg Kolbe, Porträt Paul Cassirer, 1925, Bronze, Höhe 32 cm, Georg Kolbe Museum, Berlin

Rolle spielen sollte – und der sich maßgeblich auf die Rezeption des Künstlers in den Vereinigten Staaten auswirkte. Als ein Zugeständnis an die britische Appeasement-Politik hatte man in London den kritischen Autor Thomas Mann aus der Liste der Patrons gestrichen und gleichzeitig mit Georg Kolbe einen Künstler der Ausstellungsliste hinzugefügt, der zu diesem Zeitpunkt in Deutschland schon offizielle Anerkennung durch die Nationalsozialisten erfahren hatte. Auch wenn das ausgewählte Werk – das Porträt des jüdischen Kunsthändlers Paul Cassirer (Abb. 3) – kein Ausdruck von NS-Propaganda war, galt seine Teilnahme an der Weltausstellung in Paris 1937 ebenso wie die Annahme öffentlicher Aufträge als Anbiederung an das Regime in Berlin und hatte ihn in Exilkreisen zur Persona non grata werden lassen. Die Kontroverse ging schließlich so weit, dass der Freie Deutsche Künstlerbund in Paris, vertreten durch die exilierten Künstler Eugen Spiro und Gert Wollheim, einen Protestbrief an den verantwortlichen Kurator Herbert Read sandte und darin festgestellt wurde: „Mister Bear hat erklärt, das Londoner Komitee habe sich entschlossen, den Bildhauer Kolbe mit auszustellen: ‚aus historischen Gründen‘. [...] Jetzt ist die Ausstellungsleitung bereits so weit, Nazi-Künstler mit ausstellen zu wollen, was aufgefasst werden muss, als ein überraschendes Entgegenkommen gegenüber dem Geist,

der an der deutschen Künstlerschaft jene ‚injustice‘ [sic] begangen hat.“¹¹ Auf die harschen Vorwürfe reagierte Herbert Read diplomatisch: „The decision [...] followed logically from the decision to present the exhibition on a non-political basis. We made that decision in the interests of those artists who are still living in Germany [...] Kolbe's name was merely mentioned as an example of the kind of artist who might have to be included to justify our non-political attitude.“¹² Reads versöhnliche Worte trugen indes wenig zur Entschärfung des Konflikts bei. Für viele Kritiker*innen und Künstler*innen blieb das Londoner Ausstellungsprojekt Ausdruck einer politischen Anbiederung an die Kunst- und Kulturpropaganda der Nationalsozialisten. Der Kunstkritiker William Hickey ging gar so weit zu fordern: „They are even including work by at least one artist who is still OK in Germany. It might have been better to go the whole hog & include, without comment, paintings by HITLER himself & his special protégés, leaving it to critics & connoisseurs here to draw their own moral.“¹³ Offenkundig repräsentierte Kolbe für die Londoner Organisatoren einen noch gangbaren Mittelweg eines Künstlers, der im NS-Regime Anerkennung erfahren hatte, im Land geblieben war und dennoch nicht als politischer Künstler aufzufassen sei. Eben diese Entpolitisierung stieß aber auf heftigen Protest und begünstigte das Negativurteil über Kolbe als Mitläufer oder Regimekünstler, das ihm bis zu seinem Tod 1947 und darüber hinaus anhaften sollte.

Diese Beschreibung Kolbes als Günstling und Nutznießer des NS-Regimes spiegelte sich dann auch in der Rezeption des Künstlers in den Vereinigten Staaten wider. Zahlreiche Korrespondent*innen hatten in amerikanischen Zeitschriften und Zeitungen ausführlich über die Londoner Ausstellung berichtet, und auch das Fachpublikum hatte sich vor Ort einen Eindruck machen können.

Die amerikanischen Bemühungen um die verfemte deutsche Moderne waren von der Negativpresse aus London dann offenkundig deutlich beeinflusst. Ähnlich wie in London versuchte man – vornehmlich an der Ostküste des Landes – seit den späten 1930er-Jahren Ausstellungen zu organisieren, die als dezidierte Stellungnahme gegen die kunst- und kulturpolitischen Aktionen im Deutschen Reich aufgefasst werden sollten. In Anlehnung an die Ausstellung in den New Burlington Galleries begann am 1. Juni 1939 im Milwaukee Art Institute eine Ausstellung deutscher Kunst, die im Anschluss im City Art Museum in Saint Louis, am Smith College Museum of Art in Northampton, in der William Rockhill Nelson Gallery of Art in Kansas City und im San Francisco Museum of Art gezeigt wurde. Unter den 76 Arbeiten war aber kein Werk von Kolbe.

In Gänze wurde Georg Kolbes Werk aber nicht aus dem Ausstellungsgeschehen in den Vereinigten Staaten getilgt. Insbesondere Galerien bemühten sich weiterhin um den Bildhauer und sein Werk. So eröffnete der Galerist Curt Valentin im Frühjahr 1937 die New Yorker Dependence der Berliner Galerie Buchholz mit einer Gruppenausstellung unter dem wenig aussagekräftigen Titel „Opening Exhibition: Sculpture and Drawings“, in der Werke von Ernst Barlach, Georg Kolbe, Wilhelm Lehmbruck, Gerhard Marcks, Richard Scheibe und Renée Sintenis zu sehen waren, und folgte damit der Künstlerliste der Galerie Flechtheim. Mit Barlach, Lehmbruck und Marcks waren drei der sechs vorgestellten Künstler*innen im gleichen Jahr in der Feme-Schau „Entartete Kunst“ in München zu

sehen. Welch zentrale Bedeutung der Galerist Curt Valentin für Kolbes „Überleben“ im US-amerikanischen Diskurs hatte, belegt die Tatsache, dass er nicht nur in den eigenen Galerieräumen den nun so kritisierten Bildhauer präsentierte, sondern auch großzügiger Leihgeber für museale Präsentationen war.

Mit „Modern German Art“ zeigte das Springfield Museum im Januar 1939 mit Curt Valentin als Hauptleihgeber eine Ausstellung mit 94 Werken deutscher Künstler. Fünf Arbeiten stammten dabei von Georg Kolbe – als Leihgaben der Buchholz Gallery –: die Bronzen „Tänzerin“, „Selbstporträt“ (1925) und „Badende“ (1926) sowie zwei Aktzeichnungen.

Im November des Jahres, nur zwei Monate nach der Invasion des Deutschen Reiches in Polen, wurde im Institute of Modern Art in Boston die Ausstellung „Contemporary German Art“ eröffnet. Auch hier war Kolbe prominent vertreten mit fünf Werken, und zwar mit der Terrakottaplastik „Stehendes Mädchen“¹⁴ (1906) aus dem Privatbesitz von Curt Valentin sowie vier Bronzen: „Mädchenkopf“, ebenfalls aus Valentins Besitz, „Tänzer“ (1913) aus dem Germanic Museum der Harvard University, „Herabsteigende“ (1926) aus der Albright Art Gallery in Buffalo sowie einem „Selbstporträt“ aus der Buchholz Gallery.

Den beiden Ausstellungen in Massachusetts folgte schließlich 1940 „Landmarks in Modern German Art“ in Curt Valentins New Yorker Galerie Buchholz. Hier zeigte Valentin neben expressionistischer Malerei – vornehmlich von Vertretern der Brücke und des Blauen Reiters – auch vier plastische Positionen: Ernst Barlach, Georg Kolbe, Wilhelm Lehmbruck und Gerhard Marcks. Als „Landmarks“, also als Meilensteine der deutschen Kunst titulierte und im Kontext der durch die Nationalsozialisten verfemten Moderne präsentiert, wurde das Werk Kolbes, wenn auch nur mit einer Arbeit („Standing Girl Looking Up“, 1920) vertreten, hier jedweder möglichen Anfeindung als regimekonforme Ästhetik entzogen.

Mit dem Eintritt der Vereinigten Staaten von Amerika in den Zweiten Weltkrieg im Dezember 1941 reduzierte sich die Zahl von Ausstellungen deutscher Kunst drastisch. Als einziges weiteres Gegenmodell zur Feme-Schau von 1937 kann die Ausstellung „New Acquisitions: Free German Art“ von 1942 mit Werken von Ernst Barlach, Max Beckmann, Käthe Kollwitz und Emil Nolde im Museum of Modern Art in New York gezählt werden. Diese Ausstellung sollte aber nicht einfach eine weitere Veranstaltung in der Reihe von Präsentationen deutscher Kunst sein. Alfred H. Barr, Jr., der Gründungsdirektor des Museums und Kurator der Ausstellung, sah sie eher als einen Versuch, die „tatsächlichen“ künstlerischen Errungenschaften der deutschen Moderne zu präsentieren, da bisherige Ausstellungen in Amerika seiner Meinung nach eher unrepräsentative Beispiele des künstlerischen Schaffens gezeigt hatten. Zu einer für das Jahr 1940 geplanten Ausstellung im Museum of Modern Art hatte er an einen Sammler geschrieben: „[...] the reason we are doing this is what I have heard – this is confidential – that there is a large exhibition of German art, rather badly chosen, touring museums. It seems to be doing a lot of harm so far as the reputation of German painting is concerned and is even causing people who are not in sympathy with modern art to say, with a certain relief, that Hitler is right.“¹⁵ Sein vernichtendes Urteil bezog sich auf die erwähnte Ausstellung in Milwaukee.

Barr wollte mit seiner Präsentation nicht nur die jüngsten Sammlungszugänge vorstellen, sondern auch ein politisches und kunsthistorisches Zeichen setzen. Bedeutsam

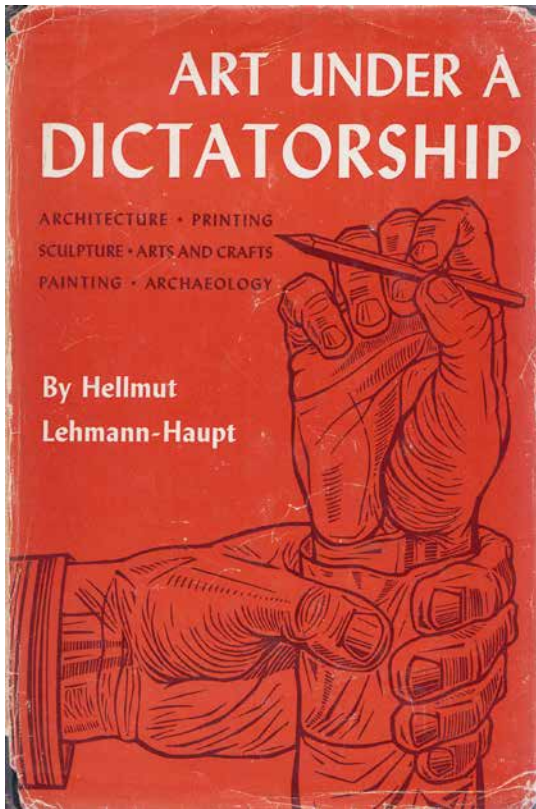
ist diese politisierte Lesart der jüngsten Ankäufe vor allem, wenn man sie mit der gleichnamigen Präsentation jüngster Ankäufe und Schenkungen zwei Jahre zuvor, also 1940, vergleicht. Hier fanden gleich mehrere Werke Kolbes aus der prominenten Sammlung von Abby Aldrich Rockefeller, Ehefrau des einflussreichen Industriellen und Mäzens John D. Rockefeller II., beinahe stillschweigend ihren Eingang in die Sammlung. Während andere Künstler*innen in der Presseerklärung zur Ausstellung 1940 mit Wörtern wie „striking“, „masterpiece“, „sensitive“ etc. vorgestellt wurden, bezog man Georg Kolbe – der Vollständigkeit aller Schenkungsnennungen halber – gerade noch mit einem Halbsatz in die Auflistung ein.¹⁶ Und 1942 gehörte sein Werk nicht zu den Ankäufen. Stattdessen, so die Pressemitteilung des Museums, wolle man jenen Künstler*innen zur Seite stehen, die von den Nationalsozialisten verfolgt oder marginalisiert wurden:

„The Museum of Modern Art announces the acquisition of several works by German artists not approved by the Nazi government. [...] Alfred H. Barr, Jr., Director of the Museum, makes the following statement regarding the acquisitions of Free German Art: ‚Among the Freedoms which the Nazis have destroyed, none has been more cynically perverted, more brutally stamped upon than the Freedom of Art.‘ [...] But German artists of spirit and integrity have refused to conform.“¹⁷

Zu diesen integren, nichtkonformen Künstlern zählte der Kurator den Bildhauer nicht. Dies belegt ein privater Briefwechsel unter Mitgliedern der Besatzungsmacht im Frühjahr 1947, die Alfred Barrs Meinung über Kolbe überdeutlich benannte:

„From the Wiesbaden director I learned that Military Govt. had found enough metal to have Kolbe's head of Beethoven cast for posterity. No one at the ETO seemed to be aware of Kolbe's Nazi record. [...] By chance I happened to list the whereabouts and activities of some of Germany's modern artists (including Kolbe) in a letter to Alfred Barr when I wrote him asking for his new Picasso book. Since his museum has some Kolbe sculpture, I even thought that the Museum had possibly instigated the Beethoven head casting. Imagine my surprise when he answered that Kolbe had not done any important work for the past 20 years, had accepted too many Nazi sculpture orders to be thought of as anything other than pro-Nazi, and had even gone so to Spain to make a head of Franco. I also gathered that Barr hardly shared our concern for the aging old man.“¹⁸

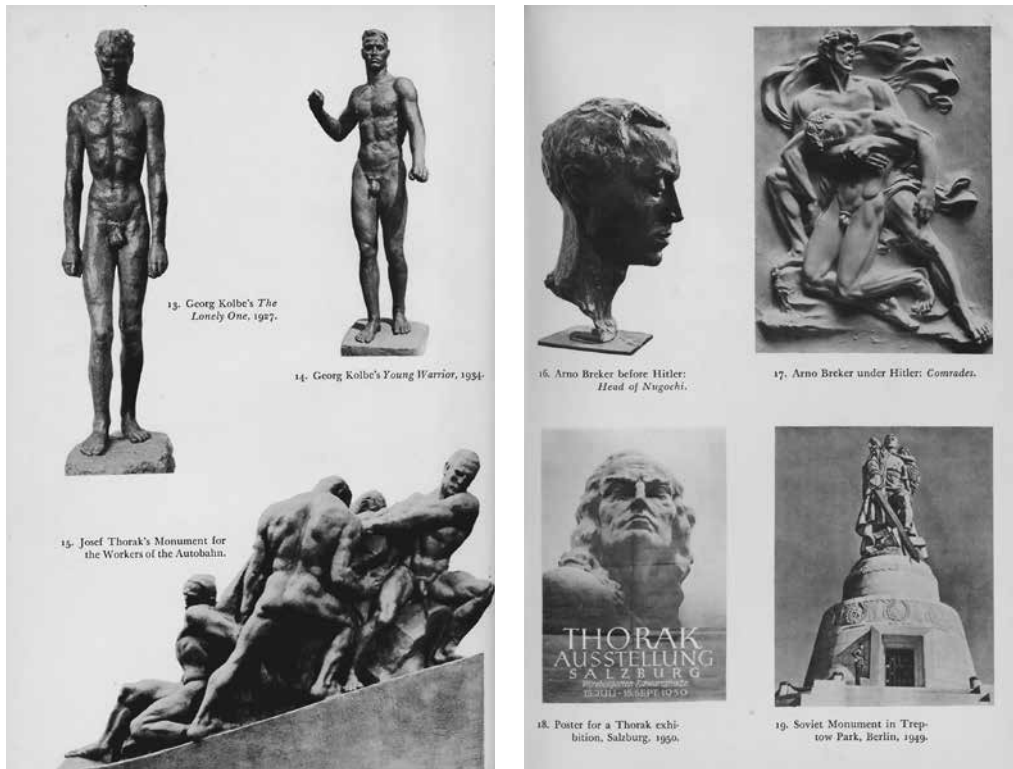
Mit Kriegsende erschien Georg Kolbe demnach in den Vereinigten Staaten als Künstlerpersönlichkeit mit zwei konträren Lesarten: zum einen als der wichtigste Repräsentant deutscher Bildhauerei ohne jedwede politische Assoziation. Zum anderen als Mitläufer, wenn nicht gar Mittäter des NS-Regimes, dessen neoklassizistische Stilform gefälliger Ausdruck der Propaganda und Ideologie war. Diese Widersprüchlichkeit aufzulösen und



4 „Art Under a Dictatorship“, die 1954 in New York erschienene Publikation des deutsch-amerikanischen Kunsthistorikers Hellmut Lehmann-Haupt

zugunsten des Künstlers neu zu interpretieren bedurfte nach Kriegsende wortgewandter Fürsprecher. Neben zahlreichen deutschen Museumsleitern, Kunstkritikern und Kunsthistorikern setzten sich auch amerikanische Kenner der deutschen Moderne für Kolbe ein. Zu ihnen gehörte auch Hellmut Lehmann-Haupt, gebürtiger Deutscher und Angehöriger der amerikanischen Besatzungsmacht, der 1954 in seinem von der Rockefeller Foundation finanzierten Buch „Art Under a Dictatorship“ (Abb. 4 und 5) ausführte:

„Georg Kolbe, the great German sculptor, defended modern architecture. He pointed out that Mies van der Rohe had repeatedly used his own figures in happy combination with modern buildings. If the new architect used unadorned, flat wall spaces, he did so intentionally and for good aesthetic reasons. Merely decorative additions, he wrote indignantly, were not the real task of the sculptor. Taken by itself, this stand would seem to place Kolbe in opposition to the official Nazi doctrines. Actually, he was not in opposition, was not a member of a small but valiant group of culturally resisting elements. Nor was he, on the other hand, an outright Nazi-sculptor as were Breker and Thorak. The position of this undoubtedly great sculptor was an in-between one, neither quite ‚white‘ not yet really ‚black‘, an extraordinary case of ambivalence.“¹⁹



5 Doppelseite aus Hellmut Lehmann-Haupts „Art Under a Dictatorship“ von 1954 mit Abbildungen einiger Werke der Künstler Georg Kolbe, Arno Breker und Josef Thorak

Lehmann-Haupt zufolge waren es vor allem Titel und Auftraggeber, die Kolbe zum Mitläufer machten, also eher eine „mild sort of co-operation“ bedeuten würden.²⁰ Titel wie „Youthful Warrior“, „Athlete in Repose“ oder sein Krieger-Ehrenmal in Stralsund seien Ausdruck dieser Regimenähe. Um Kolbes Haltung zum NS-Regime endgültig relativiert zu wissen, schloss der Autor mit einem Zitat des Künstlers zum eigenen Werk „Zarathustra“ (1943):

„Es ist eine Befreiung, daß diese Gestalt endlich ihre Form gewann. Gewiß, vielleicht hatte ich noch darüber hinaus steigen wollen. So weit hat nun eben meine Kraft gereicht, und dieses Erfüllte ist meine bisher freieste Position auf dem Gebiet des männlichen Körpers. Eine Hochebene ist damit betreten. Die Benennung, der Titel für die Öffentlichkeit ist durchaus nötig – so wenig ich diese selbst benötige. Der große, kraftvolle Mann, der sich selbst befreite, das war die Aufgabe, das war auch der Weg zur eigenen Freiheit. Zarathustra ist das allgemeinverständliche Symbol.“²¹

Demnach waren Kolbes Werke der frühen 1940er-Jahre für den Künstler weniger eine stilistische Anpassung an das NS-Regime als vielmehr Ausgangspunkt einer formalen beziehungsweise stilistischen Entwicklung, die Kolbe als einen Befreiungsakt empfand.

Waren es für Lehmann-Haupt Betitelung und Auftraggeber, die den Künstler in die Nähe des Regimes gebracht hatten – und keinesfalls eine Anpassung seines Stils –, so war es in den Augen des Kunstkritikers Alfred Werner nur wenige Jahre später eben jene stilistische Anpassung, die den Nationalsozialisten gefällig war. 1957 urteilte der Autor: „Except for the sculptor Georg Kolbe (whose work had become sufficiently academic to please the Nazis), not a single important artist chose to collaborate with the Hitler regime“²² – eine bekanntermaßen unzutreffende Beurteilung der politischen Haltung nicht weniger Künstler.

Lehmann-Haupts „milde Form der Kooperation“ und Werners Ausführungen, dass Kolbes Stil ohne eigenes Zutun „ausreichend akademisch“ war, um den Nazis zu gefallen, erlaubten es dann den Angehörigen der amerikanischen Militärverwaltung nach 1945, den alternden Bildhauer nicht nur in seinem Atelier zu besuchen, sondern auch Aufträge und rare Gussgenehmigungen zu erteilen. Zu den Gästen im Atelier gehörte neben Lehmann-Haupt auch Richard F. Howard, Leiter der Dienststelle Monuments, Fine Arts & Archives, und sogar der Militärgouverneur der amerikanischen Besatzungszone, General Lucius D. Clay.²³

Schon bald nach Kriegsende konnte sich Georg Kolbe demnach auf ein hochrangiges Netzwerk von neuen Unterstützern innerhalb der Besatzungsmacht verlassen. Schließlich trug deren positive Sicht auf die politische Haltung Kolbes, aber auch die Interpretation seines Werks während der NS-Diktatur wesentlich dazu bei, dass auch in Amerika eine Rehabilitierung des Künstlers erfolgen konnte und er allenfalls als unbedeutender Mitläufer, vor allem aber als einer der wichtigsten Bildhauer Deutschlands angesehen wurde. So konnte Georg Kolbe 1957 im Museum of Modern Art wieder unumstrittene Anerkennung bekommen und von Alfred Hentzen, wie eingangs erwähnt, als fest im nordamerikanischen Diskurs verankert beschrieben werden.

Anmerkungen

- 1 Alfred Hentzen: Sculpture, in: Andrew Carnduff Ritchie (Hrsg.): German Art of the Twentieth Century (Ausst.-Kat. Museum of Modern Art, New York), New York 1957, S. 141–183, hier S. 141.
- 2 Der Dank der Autorin gilt Thomas Pavel, Georg Kolbe Museum, Berlin, für die wichtigen Hinweise zu frühen Ausstellungen Georg Kolbes in den USA.
- 3 [A. L. W.]: Berlin, in: American Art News, Nr. 38, 18/1920, S. 2.
- 4 Carl Georg Heise: Georg Kolbe, in: Art in America, April 1927, S. 136–138, hier S. 136.
- 5 Ein weiteres Beispiel für einen frühen Sammlungseingang ist die Schenkung der „Ascending Woman“ (1926) an die Albright Knox Art Gallery (heute Buffalo AKG Art Museum) in Buffalo 1927.
- 6 Vgl. hierzu auch Jan Giebel: „Und jetzt hat ihn Flechtheim.“ Georg Kolbe in der Galerie Alfred Flechtheim, in: Sprung in den Raum. Skulpturen bei Alfred Flechtheim, Wädenswil 2017, S. 389–437.
- 7 Siehe https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/54/releases/MOMA_1929-31_0054_1931-03-13.pdf [letzter Zugriff 5.1.2023].
- 8 Zur Kontroverse um die Londoner Ausstellung siehe Jennifer McComas: The Politics of Display: Exhibiting Modern German Art in America, 1937–1957, Indiana Univ., Diss., 2014.
- 9 Introduction, in: Exhibition of Twentieth Century German Art (Ausst.-Kat. New Burlington Galleries, London), London 1938, S. 6–7.
- 10 „Hitler Attacks London Art Exhibition“, Records of the Artists International Association, TGA 7043.17.2, Tate Gallery Archives, London (TGA).
- 11 Schreiben des Freien Deutschen Künstlerbundes an Herbert Read vom 11.5.1938, Archiv der Akademie der Künste, Eugen-Spiro-Archiv, 3/39.
- 12 Herbert Read an Gert Wollheim, 17.5.1938, Archiv der Akademie der Künste, Eugen-Spiro-Archiv, 3/60.
- 13 William Hickey: Banned but Cautious, in: Daily Express, 6.7.1938.
- 14 Im Katalog zur Ausstellung wurde vermutlich falsch datiert auf 1916. Wahrscheinlich handelt es sich um ein „Stehendes Mädchen“ von 1906 in entsprechender Größe, das, obwohl aus Stucco, als Terrakotta galt und von Georg Kolbe auch so bezeichnet wurde, was wiederum von Valentiner übernommen worden sein könnte. Thomas Pavel sei gedankt für diesen Hinweis zur Datierung.
- 15 Diese Ausstellung im Museum of Modern Art wurde nicht realisiert; vgl. Alfred Barr an Paul E. Geier, 5.10.1939, zit. nach Vivian Endecott Barnett: Reception and Institutional Support of Modern German Art in the United States, 1933–45, in: Stephanie Barron, Sabine Eckmann (Hrsg.): Exiles + Emigrés. The Flight of European Artists from Hitler (Ausst.-Kat. Los Angeles County Museum of Art, Musée des beaux-arts de Montréal und Nationalgalerie, Berlin), Los Angeles 1997, S. 273–284, hier S. 279. Barr griff die Idee der „freien Kunst“ im Herbst 1942 noch einmal auf; vgl. The Museum Collection, in: The Bulletin of the Museum of Modern Art 1/1942 (Themenheft: The Museum and The War), S. 3–19, S. 19: „The museum collection is a symbol of one of the four freedoms for which we are fighting – the freedom of expression composed of painting, sculpture, architecture, photography, films, industrial design from 25 countries. it is art that Hitler hates because it is modern, progressive, challenging (Hitler insists upon magazine cover realism or prettiness). because it is international, leading to understanding and tolerance among nations (Hitler despises the culture of all countries but his own). because it is free, the free expression of free men (Hitler insists upon the subjugation of art).“
- 16 Siehe https://www.moma.org/documents/moma_press-release_325165.pdf?_ga=2.247782087.1972304125.1670428747-416995297.1669896063 [letzter Zugriff 5.1.2023].
- 17 Siehe https://www.moma.org/documents/moma_master-checklist_325320.pdf [letzter Zugriff 5.1.2023].
- 18 Virginia Fontaine an Carter und Kitsy Higgins, 1.4.1947, Paul and Virginia Fontaine Archive, Austin, Texas.
- 19 Hellmut Lehmann-Haupt: Art Under a Dictatorship, New York 1954, S. 101.
- 20 Ebd., S. 102.
- 21 Georg Kolbe zit. nach: Gedanken und Notizen. 1931–1935, in: Georg Kolbe: Auf Wegen der Kunst, Berlin 1949. Vgl. Lehmann-Haupt 1954 (wie Anm. 19), S. 102–103. Im Original: „It is a relief that this figure finally found its form. To be sure, perhaps I had to climb yet beyond this. This is as far as my strength has carried me, and this fulfilment is up to now my freest position in the realm of the male body. A high plane has therewith been entered.“

The name, the title is absolutely necessary for the public – little as I need it myself. The great powerful man who liberates himself, that was the task, that also was the way to my own freedom. Zarathustra is the commonly understood symbol.“

- 22** Alfred Werner: The Miracle of Postwar German Art, in: *The Antioch Review*, Vol. 17, Nr. 3, Herbst 1957, S. 366–373, hier S. 368.
- 23** Siehe dazu auch das Adressbuch und Kalender des Künstlers, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.