

Werkbetrachtungen und Georg Kolbes mediale Strategien

Olaf Peters

Partizipation ohne Teilhabe – Georg Kolbe, Friedrich Nietzsche und der National- sozialismus

„Die echte Kunst der Gegenwart muß notwendig revolutionär sein, weil sie nur im Gegensatz zum Bestehenden überhaupt existiert.“¹
Karl Löwith, 1941

Der vorliegende Beitrag fragt nach Georg Kolbes Werk und Karriere in der späten Weimarer Republik und ab 1933. Zu dieser Zeit beschäftigte er sich intensiv mit der Zarathustra-Figur Friedrich Nietzsches. Dessen Wahrnehmung und deren Ausdeutung im Nationalsozialismus stellt ein weiteres Thema der Ausführungen dar. Schließlich wurde in Weimar eine Nietzsche-Gedenkhalle geplant, um deren bildnerische Ausstattung sich Kolbe relativ spät bemühte und auch herangezogen wurde, sich aber nicht durchsetzte. In einem ersten Schritt wird Kolbes Karriere im sogenannten Dritten Reich sowohl im Licht der zeitgenössischen Kunstpublizistik als auch der Rezeption nach 1945 beleuchtet und dies mit einem Fokus auf die Werke Kolbes, die eine Verbindung zu Nietzsche aufweisen könnten. Das ist wichtig, weil Kolbes später „Zarathustra/Zarathustras Erhebung IV“ von 1943 (S. 264, Abb. 4) als Reaktion auf den relativen Bedeutungsverlust, den Kolbes Werke bezüglich der Plastik des Dritten Reichs erfuhren, verstanden werden soll und die Figur selbst einem Bedeutungswandel unterliegt. Zuvor wird kurz auf Nietzsche und den Nationalsozialismus eingegangen, um Kolbes Agieren und Position auch vor diesem Hintergrund tendenziell einordnen zu können. Und schließlich will ich Kolbes konkrete Auseinandersetzung mit Nietzsche als künstlerisches Antwortverhalten auf konkrete Umstände zu interpretieren versuchen, die sich als zufälliger erweisen, als man bei der Bedeutung des Themas annehmen könnte.

Georg Kolbe und das Dritte Reich

Der Blick auf die Kunstpublizistik im NS-Staat verdeutlicht, wie geschätzt und populär Georg Kolbe, der als einer der bekanntesten Bildhauer der Weimarer Republik gilt,² auch nach der Machtübernahme war. Rudolf G. Bindings einflussreiche und repräsentative Monografie aus dem Jahr 1933, die den Titel „Vom Leben der Plastik. Inhalt und Schönheit des Werkes von Georg Kolbe“ trägt, erlebte 1936 bereits ihre sechste Auflage.³ Mit 95 Abbildungen wurden das bildhauerische Werk sowie einige Zeichnungen umfassend vorgestellt. Bemerkenswert ist Kolbes Stellung in der Buchreihe insgesamt, denn er war eingebettet in dem spürbaren Versuch, die künstlerische Moderne in den Anfangsjahren der NS-Herrschaft weiterhin publizistisch zu unterstützen. Bindings Kolbe-Monografie erschien als zweiter Band der Verlagsreihe „Kunstbücher des Volkes“, die mit Überblicken zu Ernst Barlach (Bd. 1), Käthe Kollwitz (Bd. 3), Paula Modersohn (Bd. 4), Edvard Munch (Bd. 6), Renée Sintenis (Bd. 11) und schließlich Wilhelm Lehmbruck (Bd. 16)

Künstler*innen vorstellte, die bald als entartet gebrandmarkt wurden. Kolbe wurde weiter im Feld der Weimarer Moderne verortet und zugleich eine zukünftige Perspektive eröffnet. Zu Kolbes Werken der frühen 1930er-Jahre hieß es:

„Letzte Gestalten – vorerst die letzten – und doch vielleicht nur Vorgestalten anderer, späterer, spätesten – ergreifen uns mit einer Nähe, wie mit dem Atem des Ebengeborenen. [...] und dann Zarathustra, wie ein Willkomm des Riesenhaften; – kein Maß schreckt. Das menschliche Maß liegt tief drunten, wie die Welt unter der Linken des sich erhebenden Übermenschen: segnend, abweisend, – während die Rechte sich flach zur Faust ballt im Wissen der Kraft und des Willens.“⁴

Kolbe wurde ein zukünftiges künstlerisches Potenzial zugeschrieben, wenn man spekulierte, er habe vielleicht bislang nur Vorgestalten geschaffen. Sein mit Nietzsches Philosophie verbundener „Zarathustra“ wurde spezifisch gedeutet: als riesenhaft und gar als maßlos; er segnet und weist ab.

Der Verlag popularisierte das Werk der genannten Künstler*innen durch Kunst-Postkarten und Großfotos, wobei Ernst Barlach, der Gegenstand NS-interner Auseinandersetzungen um die Zukunft der modernen Kunst im neuen Staat war, und Kolbe quantitativ herausstachen, gefolgt von Fritz Klimsch und Ruth Schaumann. Ein der sechsten Auflage beiliegendes Prospekt zählt im Fall Kolbes 26 Kunst-Postkarten und 19 Großfotos als Angebot auf. Vielleicht im Zusammenhang mit Kolbes Nietzsche-Beschäftigung der Zeit standen „Der Einsame“ (1927/29) und das abgebildete „Kniende Menschenpaar“ (1931); „Zarathustras Erhebung IV“ (1943/47) erscheint nicht, und mit „Athlet“ (1935) und dem Krieger-Ehrenmal in Stralsund (1934/35) wurde zugleich ein anderer, sportlich-militärischer Akzent gesetzt.

Die Publikationen zu Kolbe wurden im Dritten Reich vollmundig angepriesen, was ebenfalls auf seine nachdrückliche Etablierung im neuen Staat zielte. Zu Bindings Band hieß es: „Seit ‚Rilkes Rodin‘ ist ein so bedeutendes Werk über die Plastik nicht wieder geschrieben worden“, und über Wilhelm Pinders Band „Georg Kolbe. Werke der letzten Jahre“ aus dem Jahr 1937: „Ein neues Werk über den großen deutschen Bildhauer, den wir heute mit Recht neben einen Michelangelo, neben einen Meister von Naumburg stellen.“⁵ Damit war weiterhin ein Bezug zur jüngeren Moderne (in Frankreich) gewahrt und Kolbe zugleich in den Olymp der Bildhauerei seit dem Mittelalter aufgenommen.

Solche Konstruktionen erwiesen sich aber in mehrfacher Hinsicht als brüchig. Für die Jahre 1936/37 mag einem das bislang Gesagte noch nicht bemerkenswert erscheinen; dass aber Bruno E. Werners Überblick über die deutsche Plastik aus dem Jahr 1940 mit Lehmbruck und Barlach inzwischen „entartete“ Künstler weiterhin als Wegbereiter anführte und anerkannte, kann heutige Leser*innen des Buches erstaunen. Kolbe fungierte weiter prominent als eine Art Scharnierfigur innerhalb einer Übergangsgeneration und vermittelte zwischen Einzelpersonlichkeiten und einer neuen, ersten Generation, wobei die „Stehende Frau“ von 1915, das „Selbstbildnis“ von 1934, die „Große Pietà“ von 1930 und die „Menschengruppe“ („Menschenpaar“) von 1937 als Belege der Entwicklung abgebildet

wurden.⁶ Dass seinem Werk in diesem Zusammenhang dezidiert eine legitimatorische, regimestützende Funktion zugeschrieben werden konnte, zeigt der Auftakt der Publikation: Nach Fritz Klimschs „Führer“-Büste, die als Frontispiz erscheint, steht Kolbes „Großer Wächter“ von 1937 direkt neben dem Vorwort des im zweiten Kriegsjahr publizierten Überblicks. Pointiert kann man sagen: Der Führer und der bewaffnete Jüngling flankieren und sichern die Entwicklung der deutschen Kunst, die mit der dritten Abbildung – einem Ausschnitt aus Richard Scheibes „Ehrenmal“ in Biebrich am Rhein von 1930 – weitergehend und aktuell in dem spezifischen Kontext des Krieges situiert wurde. Kolbe spielte dabei eine zentrale Rolle: als eine Art Initiator neuerer Plastik in Deutschland und in zweifacher Hinsicht als Wächterfigur – normativ-ästhetisch und metaphorisch-militärisch.⁷

Im Text wird Kolbes enorme Bedeutung betont, aber auch eine neue und gefährdende Tendenz angedeutet: „Der Einfluß seines genialen Werkes beherrscht in Deutschland und über seine Grenzen hinaus breiteste Gebiete des plastischen Schaffens bis heute, wenn sich auch allmählich gerade in unseren Tagen eine Gegenbewegung abzeichnet.“⁸ Der Autor kontrastierte Kolbes Bemühungen, die etwas Schwebendes, etwas Zitterndes besäßen, Beseelung und teilweise Schwermut ausdrückten, mit der jüngsten bildhauerischen Tendenz zu statischer Ruhe; Kolbes „schöne Lässigkeit“ wurde von Richard Scheibes „asketischer Straffung“ abgehoben. Allerdings wurden Kolbe ein ihm „eigener Adel“ und „menschliche Würde“ bescheinigt und sein 1937 am Maschsee in Hannover aufgestelltes „Menschenpaar“ abgebildet.⁹ Zwei Dinge erscheinen wichtig: zum Ersten, dass Kolbes intensive Beschäftigung mit Nietzsches „Zarathustra“ in dieser Publikation keine Rolle spielt und das Hauptwerk nicht einmal erwähnt wird; zum Zweiten, dass Kolbe nach Ansicht Werners zwar architekturbezogene Plastik geschaffen habe, aber zu der 1940 im Zentrum stehenden neuen Monumentalität baugebundener Plastik im NS-Staat wenig oder nichts beitrage. Das wird deutlich, wenn der Autor namentlich Willy Meller, Josef Thorak, Arno Breker, Kurt Schmid-Ehmen und Adolf Wamper zu einer in dieser Hinsicht aussagekräftigen und zukunftsweisenden Gruppe zusammenfasste.¹⁰

Die zuvor erwähnte Kombination, das Zusammensehen von Klimsch und Kolbe zu Beginn von Werners zeitgenössischem Referenzwerk, die vielleicht einer eigenen Betrachtung wert wäre, wiederholte sich mit schärferer Tendenz im Mai 1942 in der Reichskanzlei. Adolf Hitler, der wenige Wochen zuvor seine Erlaubnis zur frühzeitigen Verleihung der Goethe-Medaille an Kolbe erteilt hatte,¹¹ monologisierte über die Kunst und äußerte sich zunächst über die unterschiedliche Qualität von Kunstzeitschriften, um dann festzustellen, „daß Kolbes Arbeiten, je älter der Meister werde, desto mehr an Vollendung abnehmen. Klimsch dagegen werde mit seinen Arbeiten immer größer und bedeutender.“¹² Anschließend wurde – in typischer Manier – die mögliche Entwicklung eines künstlerischen Spätwerks an physiologische Bedingungen, an die Sehkraft der Augen gebunden und erstaunlicherweise das Frühwerk des inzwischen mit Blick auf sein Spätwerk verfeimten Lovis Corinth als „fabelhaft“ titulierte.¹³ Kolbes verbale Zurücksetzung entsprach dem Verdikt Hitlers im Jahr 1940, das – wie noch zu zeigen sein wird – Kolbes Nietzsche-Pläne desavouiert hatte.

1942 erschien von Kurt Lothar Tank der nach Werners Publikation zweite wesentliche Überblick mit dem Titel „Deutsche Plastik unserer Zeit“, versehen mit einem Geleitwort von Reichsminister Albert Speer.¹⁴ Die Ausführungen reagierten fast kritisch auf Pinders 1937 veröffentlichte Kolbe-Panegyrik, wenn dessen Urteil einerseits bestätigt, dann aber in ein Gegenteil verkehrt wird:

„[...] wir sind überzeugt, daß Georg Kolbe der größte Bildhauer dieser Übergangszeit ist, und wir wissen das durchaus Deutsche und – wie man immer wieder gesagt hat – Adlige seiner Formen zu schätzen, und dennoch glauben wir, daß die Generation der nach 1900 Geborenen, wenn sie ihren geschichtlichen Auftrag erfüllen soll, nicht Kolbe folgen darf, sondern ihren eigenen Ausdruck suchen muß. Sie hat ihn, das beweist vor allem Breker, schon gefunden, und sie wird diese monumental heroische Haltung in den folgenden Jahren immer mehr befestigen und überzeugend verkünden.“¹⁵

Kolbe wurde mit solchen Worten, die eine Art vergiftetes Lob bedeuteten und die ästhetische Verengung der NS-Kunst zwischen 1937 und 1942 verdeutlichen, eigentlich aus dem Kanon nationalsozialistischer Kunst gelöscht. Zwar „disharmoniert“ er nicht mit der neuen Kunst der Gegenwart des Jahres 1942 und könne sie sogar befruchten,¹⁶ aber eigentlich sei seine Position obsolet. Ein tieferer Grund dafür war – und das führt zu Nietzsche zurück – die von Tank bei Kolbe helllichtig ausgemachte fehlende Bereitschaft der Unterordnung oder gar Unterwerfung des Individuums. Das mag heutige Betrachter*innen von Kolbes Skulpturen der 1930er- und frühen 1940er-Jahre überraschen, löst sich aber durch subtile vergleichende Einzelwerkanalysen auf.¹⁷

Tank bemerkte kritisch: „Im Mittelpunkt der Kolbeschen Welt steht der Mensch, nicht der Staat, der den Menschen bis an die Grenzen seiner physischen und seelischen Kräfte gehende übermenschliche Aufgaben stellt.“¹⁸ Hiernach stand in Kolbes Werken der Mensch dem sich total gerierenden Staat gegenüber, und das Übermenschliche, das Tank hier bemühte, hatte mit Nietzsches Konzept des Übermenschen nichts zu tun, sondern betraf die Zumutung und Auslieferung an den von Goebbels bald nach Erscheinen des Buchs und der Niederlage von Stalingrad verkündeten „totalen Krieg“.¹⁹

Völlig anders begründet, aber im bewertenden und ausgrenzenden Ergebnis teilweise identisch ist die kunsthistorische Forschung nach 1945 mit Kolbes Spätwerk umgegangen, sofern Kolbe überhaupt noch eine Bedeutung zukam. Nietzsche spielte dabei eine Rolle, was forschungsgeschichtlich deshalb interessant ist, weil Forscher*innen mit einem spezifischen Nietzsche-Bild auf Kolbes Nietzsche-Auseinandersetzung schauten und dieses somit mindestens doppelt konstituiert sein konnte: durch die Rezeption Kolbes im Dritten Reich und durch die persönliche Interpretation von Nietzsches Philosophie. Werner Hofmann – mit direktem Bezug auf Nietzsche – sprach 1958 mit Blick auf Kolbes Figuren der 1930er-Jahre von „Typenfiguren des Dritten Reichs“ und „ermüdender Wiederholung [...] Muskelstarke Führtiere, denen der Herdenmensch seine Huldigung darbringen soll, Handelnde von [ein]er denkfeindlichen Radikalität“.²⁰

Dietrich Schubert hat zu Beginn der 1980er-Jahre nachdrücklich auf das (wissenschaftshistorisch selbst wieder erklärungsbedürftige) kunstgeschichtliche Desiderat einer Analyse von „Nietzsche-Konkretionsformen in der bildenden Kunst“ hingewiesen und ist dieses dann selbst zunächst in einem umfangreichen und für die Forschung grundlegenden Aufsatz angegangen.²¹ Mit Blick auf den Nationalsozialismus und Kolbe fallen seine Aussagen aber sehr knapp aus und unterschätzen meines Erachtens den Status von Kolbes Auseinandersetzung. Schubert leitet seine Passage mit einem Hinweis auf den Missbrauch des Bruders durch Elisabeth Förster-Nietzsche und Peter Gast ein, um von einer „Wendung zur nationalistisch-faschistischen Nietzsche-Umformung“²² zu sprechen. Kolbes Figur charakterisiert er mit den Worten Werner Hofmanns als „Muskeltier“ und spricht von der Übernahme eines verbreiteten, aber „verzerrten Nietzsche-Bildes“. Dann springt er zu Josef Thoraks 1944 auf der „Großen Deutschen Kunstausstellung“ in München präsentierte Nietzsche-Büste, mit Worten, die auch Kolbe treffen sollen: „Josef Thoraks Nietzsche-Büste von 1944 (Gips für Marmor), heute verschollen, dürfte etwa das letzte an nazistischer Darstellung und Verehrung des für Antisemitismus, Arier-Wahn und Gewalt mißbrauchten Philosophen sein.“²³

Klaus Wolberts Pionierstudie zur Skulptur im Dritten Reich pointiert mit Blick auf Kolbe: „Unmittelbar aus dem Nachleben der Gedanken Nietzsches in den Faschismus hinein führten die Werke Georg Kolbes.“²⁴ Wolbert argumentiert differenziert, kommt aber schnell zu moralisch konnotierten Aussagen: „Fatal an dieser Ikonographie [des ‚Aufsteigenden‘ als Zarathustra, Anm. des Autors] ist die unabweisbare Tatsache, daß sie spezifischen Gestalten des NS-Menschenbildes vorgearbeitet hat. Und Kolbe zeigte selbst durch seine Kollaboration im Dritten Reich, daß seine Thematik ohne erhebliche Modifikation sich mühelos integrieren ließ.“ Dies kulminiert in der Sentenz: „An der grundsätzlich inhumanen, massenverachtenden Substanz von Figuren wie ‚Dionysos‘ oder ‚Beethoven als Heros‘ braucht nicht lange gezweifelt werden.“²⁵ An diesen Positionen galt und gilt es anzusetzen.

Ursel Berger hat in ihrer grundlegenden Kolbe-Monografie den Komplex der Werkentwicklung der 1930er-Jahre auf der Grundlage der Bestände des Kolbe-Museums differenziert betrachtet. Sie erkennt für die Jahre die „Problematik der mechanischen Vergrößerungen“ kleiner Plastiken, die dann nur noch die oberflächliche Behandlung durch den Künstler verlangten und dadurch in einen „trockenen Klassizismus abglitt[en]“ oder – wie im Fall der mit rauer Oberfläche arbeitenden Figuren – „wie überdimensionierte Skizzen“ wirken konnten.²⁶ Letzteres Urteil traf den für unseren Zusammenhang wichtigen „Herabschreitenden“ von 1936. Berger spricht von „Ungeschicklichkeiten der Arbeitsphase um 1930“ und von deren Überwindung um die Mitte der 1930er-Jahre, vor allem aber bei den weiblichen Figuren, während die männlichen Gestalten von ihr weiter eher negativ bewertet werden.²⁷

In Überblicken zur Kunst im Dritten Reich wird Kolbe erwähnt, spielt aber eine untergeordnete Rolle.²⁸ Insgesamt ergibt sich das ambivalente Bild eines im Dritten Reich anerkannten, geehrten und unterstützten Kolbe, dessen Werk aber spätestens um 1940 in zentralen Publikationen als ganz allmählich abgelöst, wenn nicht gar als Irrweg erscheinen

konnte. In der Kunstgeschichte zur Plastik des 20. Jahrhunderts beziehungsweise zur NS-Kunst nach 1945 wird Kolbe ignoriert oder marginalisiert.

Friedrich Nietzsche und das Dritte Reich

Wie verhält es sich grundsätzlich mit Friedrich Nietzsche – dessen Spätwerk aus anderen Gründen auch als problematisch erscheinen kann?²⁹ Seine Philosophie und seine Äußerungen zur Kunst³⁰ wurden in kaum fassbarer Breite wahrgenommen, und so gilt: „Nietzsches Wirkung ist kaum übersehbar.“³¹ Seine Rezeption im Dritten Reich beinhaltet die Problematik eines nach 1945 diskutierten sogenannten Protofaschismus im Werk des 1900 in geistiger Umnachtung verstorbenen Philosophen und verzahnt sich mit dem Blick auf Kolbes künstlerische Auseinandersetzung mit Nietzsche unmittelbar vor und während des Dritten Reichs. Mögliche Antworten sollen hier mit Blick auf die umfangreiche und kontroverse Nietzsche-Literatur nur zusammenfassend angedeutet werden: Nietzsche wurde im neuen nationalsozialistischen Deutschland durchaus positiv bewertet, was nicht zuletzt mit seiner Rezeption durch Teile der radikalen Rechten vor 1933 zusammenhing.³² Aber diese Auseinandersetzung war vielleicht geringer und kürzer als normalerweise vermutet, auch wenn Nietzsches Sprache teilweise in die Sprache des Nationalsozialismus überführt wurde. Adolf Hitler bezog sich weder in „Mein Kampf“ noch in seinen bereits erwähnten Tischgesprächen namentlich auf Nietzsche; besucht hatte er das Weimarer Nietzsche-Archiv, wobei zwischen dem „Führer“ und Nietzsches Schwester scheinbar kaum ein Gespräch zustande kam.³³ Ein bekanntes Foto, das Hitler 1932 vor einer Nietzsche-Büste zeigt, vermittelt fast eingeschüchterte Unsicherheit angesichts des Geniekults um den Ausnahmephilosophen Nietzsche. Die Bemühungen um ein Nietzsche-Gedächtnis in Weimar unterstützte der „Führer“ nach einem Besuch Weimars im Juli 1934 dann konkret Anfang Oktober des Jahres mit 50.000 RM aus seiner Privatschatulle eher bescheiden, auch wenn er diese Förderung zu einem späteren Zeitpunkt wohl erhöhte.³⁴ Die Daten sind deshalb interessant, weil genau in diesen Zeitraum (1932) Kolbes intensive Beschäftigung mit der „Zarathustra“-Figur und ihrer Benennung fällt.

Zahlreiche Nationalsozialisten beriefen sich auf Nietzsche, doch „in erster Linie wurde das Werk Nietzsches zu einem wesentlichen Bestandteil der ideologischen Ausbildung der Nationalsozialisten und diente zur Legitimation eines neuen Erziehungswesens.“³⁵ Steven Aschheim führt dafür in seinem Standardwerk zur Nietzsche-Rezeption zahlreiche Belege an; allerdings auch für die Abgrenzung, gar Ablehnung von Nietzsche im Dritten Reich – etwa aufgrund angeblich vererbbarer Geisteskrankheit, aufgrund der Tatsache, dass sich Gegner des Nationalsozialismus mit guten Gründen auf Nietzsche und dessen Anti-Antisemitismus beriefen oder seinen Begriff des Freigeists betonten, der eine fundamentale Kritik des Staates implizierte. Der letzte Punkt verweist auf eine in Nietzsches Philosophie selbst liegende Begründung für die von Tank 1942 angedeutete und oben zitierte Diskrepanz zwischen Kolbes Menschenbild und dem vermeintlich totalen NS-Staat.

Nietzsches Philosophie wird gleichwohl in Teilen als „protofaschistisch“ bezeichnet, etwa wenn er sich, freilich gut 50 Jahre vor Beginn von Hitlers Herrschaft, für „die schonungslose Vernichtung alles Entarteten und Parasitären“ aussprach.³⁶ Insofern schien er inhaltliche Anknüpfungspunkte für eine faschistische beziehungsweise nationalsozialistische Rezeption zu bieten, was angesichts der synkretistischen NS-Ideologie nicht verwundert. Allerdings wurde Nietzsche im faschistischen Italien weitaus intensiver und intellektuell anspruchsvoller diskutiert als im nationalsozialistischen Deutschland. Einige eliminatorische Passagen in den überlieferten Schriften und Nachlassfragmenten Nietzsches, die, vor dem Hintergrund von Bevölkerungsexplosion, Verstädterung, Vermassung und Proletarisierung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, sogar einen physischen millionenfachen Massenmord als Möglichkeit skizzierten, erklären jedoch keinesfalls den Mord am europäischen Judentum als konkrete Umsetzung eines Menschheitsverbrechens.

In einem Nachlassfragment forderte Nietzsche, „jene ungeheure Energie der Größe zu gewinnen, um durch Züchtung und andererseits durch Vernichtung von Millionen Mißrathener, den zukünftigen Menschen zu gestalten und nicht zu Grunde zu gehen an dem Leid, das man schafft, und dessen Gleichen noch nie da war!“³⁷ Solche Passagen sind unter anderem im zeitgenössischen Entartungs- und eugenischen Diskurs des 19. Jahrhunderts zu verorten, der sich weiter radikalisierte und schließlich die Ermordung von Menschen perspektivieren sollte. Dabei soll es Nietzsche gewesen sein, der „in Deutschland die Wende zu einem antidegenerativen Aktivismus herbeigeführt hat.“³⁸ In einer fundierten Studie ist Bernhard Taureck der Frage nach einem „Protofaschismus“ Nietzsches detailliert nachgegangen, worunter er dessen Ablehnung des Gleichheitsideals versteht: „Nietzsches Gegenideal heißt: Sklaverei, Rangordnung, Kastenordnung, Machiavellismus, Krieg.“³⁹ Taureck kann aber trotz partieller Bestätigung letztlich selbst zu keinem eindeutigen Ergebnis kommen und bekennt, dass das aufgrund von Nietzsches Oszillieren und Irisieren, seinem metaphorischen Sprachgebrauch auch kaum möglich sei.⁴⁰ Eine grundlegende Problematik bleibt Nietzsches sich entziehende Ambivalenz. Zudem bleibt Nietzsches Projekt ein philosophisches und geistiges, elitär-aristokratisches und auf das Individuum bezogenes, und zwar in – auch von Historikern der Geschichte der Eugenik wahrgenommenem – Kontrast zu sozialtechnologischen Reformen mit „dem eugenischen Ziel einer Züchtung ganzer Populationen“.⁴¹

Nietzsche-Konkretionen in der Kunst

Nietzsche war bereits zu Lebzeiten ein Mythos und wurde künstlerisch verehrt.⁴² Motive seiner Philosophie lassen sich auch beim frühen Kolbe finden.⁴³ Noch vor 1900 hatte Fritz Schumacher ein Nietzsche-Monument entworfen, wobei ein düsterer Rundtempel von einer teilweise nackten Figur mit erhobenen Armen bekrönt wurde. Henry van de Velde entwarf 1911/12 ebenfalls einen Tempel und kombinierte ihn mit einem Stadion für Weimar, sodass der Philosoph geehrt würde und seine Vision eines neuen Menschen im sportlichen Wettkampf der Jugend konkrete Gestalt gewann.⁴⁴ Im Bereich der

Skulptur hatten Max Klinger und Wilhelm Lehmbruck zwischen 1900 und 1918 grundlegende Arbeiten geschaffen, Otto Dix ein energetisch geladenes Einzelwerk. Das waren Porträtbüsten oder allegorische Einzelfiguren.⁴⁵ Im Bereich von Grafik und Malerei hatten unter anderen Hans Olde, Edvard Munch und Erich Heckel vor dem Ersten Weltkrieg Porträts geschaffen;⁴⁶ nach dem Krieg identifizierte sich die Weimarer Avantgarde weiterhin mit Nietzsche: so Vertreter des Weimarer Bauhauses. Gründungsdirektor Walter Gropius nahm an der Gedächtnisfeier zum 75. Geburtstag des Philosophen im Oktober 1919 teil.⁴⁷

Parallel dazu teilte sich die Nietzsche-Gemeinde geistesgeschichtlich nach dem Ersten Weltkrieg in zwei größere Lager. Summarisch kann man sagen: Zum einen gab es eine rechtskonservative bis faschistische Anhängerschar, die sich nicht zuletzt um Elisabeth Förster-Nietzsche in dem schon 1903 von Henry van de Velde modernisierten Weimarer Archiv gruppierte. Und zum anderen gab es eine paneuropäisch orientierte Gruppe, die sich geistesaristokratisch und freigeistig gerierte und in München ein Zentrum besaß. Zum braunen Plebs in der sogenannten Hauptstadt der Bewegung stellte das eine Spannung dar, die sich von selbst ergab.

Wie aber entwickelte Georg Kolbe konkret seine „Zarathustra“-Figuren? Die Forschung konstatiert zunächst um 1930 eine grundsätzliche Veränderung in seinem Werk, die Ursel Berger dahingehend beschrieben hat, dass der Bildhauer vor dem Ersten Weltkrieg in seiner Plastik den Ausdruck des gegenwärtigen Lebens zu finden versucht habe, seit den frühen 1930er-Jahren (zumal nach der Griechenlandreise 1931) aber Vorbilder für ein „höheres Menschentum“, für eine neue Elite gestalten wollte.⁴⁸ Ideen für eine Auseinandersetzung und künstlerische Ehrung Nietzsches lassen sich demnach schon für die späten 1920er-Jahre ausmachen. Sie scheinen sich wie von selbst aus der Beschäftigung mit einem Beethoven-Denkmal ergeben zu haben und verweisen auf eine fortgesetzte Auseinandersetzung Kolbes mit Max Klinger.⁴⁹ Kolbes Bemühungen betrafen aber nicht nur die Skulptur, sondern auch eine rahmende Architektur. So zeichnete er wohl ab 1928 Entwürfe für eine Nietzsche-Gedenkhalle, die einen pantheonartigen Rundbau zeigen. Zugleich weist Berger aber an anderer Stelle darauf hin, dass sich „konkrete[...] Spuren von Nietzsches Ideen“ in Kolbes Werk über lange Zeit nicht feststellen lassen.⁵⁰ Die Zuwendung zu Nietzsche und insbesondere dem Zarathustra erklärt sie primär biografisch im Zusammenhang mit dem Tod von Kolbes Frau. Nachfolgend habe sich Kolbe selbst „zarathustramäßig“ als Einsamer stilisiert und „obsessiv“ an einer Nietzsche-Ehrung gearbeitet.⁵¹

Um Kolbes Agieren weitergehend einzuordnen, müsste man die Endphase der Weimarer Republik als historischen Kontext, Kolbes Erneuerung seines bereits um 1900 nachweisbaren Interesses am Zarathustra als Weiterführung der Beethoven-Entwürfe von 1926/27, Otto Dix' parallele intensive Wiederbeschäftigung mit Nietzsche in dieser Zeit,⁵² Oskar Schlemmers Folkwang-Zyklus und den späteren Essener Wettbewerb „Junge Deutsche Kunst“ (1934)⁵³ und schließlich die wohl ab 1933 wieder aufgegriffenen konkreten Planungen zum Nietzsche-Gedächtnis in Weimar als Zeitphänomen zusammendenken. Kolbes Versuch war eingebettet in einen allgemeinen Trend der Zeit,⁵⁴ Nietzsche, der

neue Mensch⁵⁵ oder gar Übermensch, die politische und wirtschaftliche Krise, moderne Denkmalkonzepte in der Weimarer Epoche, individuelle künstlerische Sensibilitäten sowie partikulare, lokale kulturpolitische Interessen verschränken sich auf komplexe Weise. Es handelt sich um eine Mehrzahl von Ansätzen und Antworten.

Wichtig sind bei Kolbe in unserem Zusammenhang eine Reihe von Skulpturen: Vielleicht muss „Der Einsame“ von 1927 (Guss 1929) – der sich als Figur aus dem Beethoven-Entwurf wie aus dem „Jungen Mann“ von 1926 herleiten lässt – als ein noch unentschiedener, melancholischer Auftakt gesehen werden, in dem sich die persönliche Lebenssituation ebenso wie Nietzsches im „Zarathustra“ formulierter Zusammenhang von Einsamkeit und Schaffen verkörpern. Damit stünde er in einem zentralen Bezug zu dem Genius Beethoven, Nietzsches Zusammendenken des großen, schaffenden und einsamen Menschen und Kolbes künstlerischem Selbstverständnis. Der „Herabsteigende“ von 1927 (es gibt dazu auch eine weibliche Figur aus diesem Jahr) kann mit Nietzsche verbunden werden, da Zarathustras Weg ein Untergang ist, der die Aussicht auf einen Übermenschen, der Zarathustra selbst noch nicht ist, erst eröffnet. Untergang/Hinabsteigen und Heraufkunft/Aufsteigen lassen sich als unterschiedliche Modi der Zeit beide mit Nietzsches Lehre verbinden.

Der „Dionysos“ von 1931/36 ist ganz direkt mit der Auseinandersetzung mit Nietzsche verbunden und beruht wohl auf Studien nach dem Modell des hochgewachsenen amerikanischen Tänzers Ted Shawn.⁵⁶ Damit ist das für Nietzsche so zentrale Motiv des Tanzes bei Kolbe vom weiblichen (wie die „Tänzerin“ von 1911/12) auf das männliche Geschlecht gewandert. Die „Emporsteigenden Menschen“ von 1931/32 – auf einem Atelierfoto als etwa 160 Zentimeter große, getrennt aufgestellte Figuren erkennbar und von Ursel Berger als Ursprungsidee für ein Nietzsche-Denkmal aufgefasst –,⁵⁷ das „Menschenpaar“ von 1936, mit dem Kolbe den ersten Preis eines Wettbewerbs erzielte und das 1937 in Hannover am Maschsee aufgestellt wurde, gehören ebenfalls in diesen Zusammenhang, wie die männlichen und weiblichen Einzelfiguren von Herab- und Emporsteigenden.

Nach dem persönlichen Schicksalsschlag 1927 (dem Todesjahr von Kolbes Frau Benjamine), mit der sich ab 1929/30 verschärfenden politischen und wirtschaftlichen Krise der Weimarer Republik sowie nach dem Beginn der NS-Herrschaft setzt sich Kolbe kontinuierlich und intensiv mit einer ambivalent besetzten Thematik auseinander: Sie konnte in hohem Maße kompensatorischen Charakter annehmen, denn mit ihr konnte man der Realität ausweichen, entfliehen, aber mit ihr konnte man auch versuchen, neu zu beginnen, zukünftig gestalten.⁵⁸ Sie band idealistisch-utopische Vorstellungen an einen neuen Menschentypus, der die Gegenwart und den jetzigen Menschen überwand, überstieg.⁵⁹ Auch dies findet sich bei Nietzsche, ohne Kolbes Kenntnis der Stelle belegen zu können, denn im „Ecce Homo“ heißt es mit Bezug auf den „Zarathustra“: „[...] der Mensch ist ihm eine Uniform, ein Stoff, ein hässlicher Stein, der des Bildners bedarf.“ Und er „[...] wandle unter Menschen als unter Bruchstücken der Zukunft: jener Zukunft, die ich schaue“.⁶⁰

Der Bildhauer Kolbe griff im Kontext der späten Weimarer Republik – nicht erst im Dritten Reich – auf Nietzsche zurück und gestaltete unter anderem die Figur des „Zarathustra“. Als Modell diente dem Bildhauer jetzt der Zehnkämpfer Hermann Lemperle, sodass diese Gestalten einen Zug ins athletisch Überhöhte bekamen.⁶¹ Kolbe notierte für

sich um 1932/33 den Durchbruch zur Benennung der Figur eines großen Aufsteigenden als „Zarathustras Erhebung I“ (1932/33, S. 264, Abb. 1), verband dies mit Nietzsches Philosophem des Großen Mittag (von Nietzsche als ein Über- und Untergang gedacht, der den Menschen auf einer Bahn zwischen Tier und Übermenschen sah) und begriff das auch als eine Art Selbstbefreiung. Wörtlich sprach Kolbe von seiner bisher „freiesten Position auf dem Gebiet des männlichen Körpers“.⁶² Die Figur stand im Zusammenhang mit offenbar selbst gewählten und nicht beauftragten Entwürfen und Planungen für die Errichtung eines Nietzsche-Denkmal, zu denen auch die Versionen des „Emporsteigenden Menschenpaars“ von 1931 beziehungsweise 1939 gehören. Der „Ring der Statuen“, für den Rothschildpark in Frankfurt am Main ab 1933 konzipiert und erst posthum 1954 – allerdings mit Figuren aus den späten 1930er-Jahren – aufgestellt,⁶³ schließt ebenfalls an diesen Komplex an. Eine Zeichnung, auf das Jahr 1933 datiert, zeigt skizzenhaft den „Zarathustra“ im Zentrum.⁶⁴

All dies verdeutlicht bei aller Unsicherheit bezüglich der genauen Datierung, wie Kolbe mehrere Themen und Konzepte mit der bildkünstlerischen Auseinandersetzung mit Nietzsche verbinden, parallel durchdenken und in anderem Kontext nur noch lose mit der Ursprungsidee verknüpft realisieren konnte. Kolbes Werk besitzt eine relative semantische Offenheit, die es zugleich gestalterisch flexibel und anfällig für – möglicherweise nicht intendierte – Bedeutungszuschreibungen machte. Ob Kolbe angesichts der Machtübernahme Hitlers und dessen dokumentierter Nähe zu Weimar und mit Blick auf die Beteiligung an der Akademieausstellung 1933 vielleicht sogar erst jetzt dazu kam, seine Figuren mit dem identifizierenden Titel „Zarathustra“ zu belegen, muss Spekulation bleiben. Ursel Berger geht von der Namensfindung „Zarathustra/Zarathustras Erhebung“ für das Jahr 1932 aus.⁶⁵ Es gibt aber eine maschinenschriftliche Notiz Kolbes, die mit 1933 datiert (allerdings später durchgestrichen) wurde: „Die Benennung, der Titel für die Öffentlichkeit ist durchaus nötig – so wenig ich diese selbst benötige.“⁶⁶ Aufgrund dieser Quelle im Nachlass scheint 1933 als Jahr durchaus möglich und würde die Benennung eindeutig in die Anfangsphase des Dritten Reichs datieren. In einer weiteren, undatierten Notiz, überschrieben „(Zarathustra !!!!!)“, hat Kolbe sich zum einen Nietzsches Sicht auf Heraklit und dann Nietzsches Sicht auf das Dionysische notiert: „Wenn die Millionen scheuervoll in den Staub sinken: so kann man sich dem Dionysischen nähern“.⁶⁷ Auch ein solches Bruchstück könnte die Aktualisierung oder Konkretisierung des „Zarathustra“ im neuen politischen Kontext des Dritten Reichs andeuten – die künstlerische Genese der Figur, die wenig oder nichts mit dem Nationalsozialismus zu tun hat, geht einer möglichen, von Kolbe vorgenommenen vereindeutigenden semantischen Aufladung oder auch Klarstellung voraus.⁶⁸

Kolbes Ringen um die Form

Betrachten wir hingegen nochmals die Formfindung als kreativen, von mehreren Faktoren abhängigen Prozess. Schon in den späten 1920er-Jahren hatte Kolbe Denkmäler konzipiert, unter anderem für das Genie Beethoven und für den von politisch rechts stehenden Verschwörern ermordeten Außenminister Walter Rathenau (1928–30).⁶⁹ Damit hatte sich der Künstler eng mit der demokratischen Republik von Weimar verbunden, galt doch Rathenau der nationalsozialistischen antisemitischen Hetze als ein Drahtzieher im Rahmen einer vom „Völkischen Beobachter“ ausgemachten „jüdischen Verschwörung zur Verschacherung des deutschen Volkes.“⁷⁰ Kolbes etwa 4 Meter hohe, abstrakt-spiralförmige Rathenau-Brunnen im Berliner Volkspark Rehberge wurde 1934 von den Nationalsozialisten demontiert.⁷¹ Auch seine Friedrich-Ebert-Büste von 1925 oder die ästhetisch ganz anders anmutenden, errichteten beziehungsweise geplanten Heinrich-Heine-Denkmäler in Frankfurt am Main und Düsseldorf mussten den neuen Machthabern aufgrund ihres Hasses auf den jüdischen Literaten missfallen.⁷² Punktuell wurde Kolbe damit Opfer nationalsozialistischer Kulturpolitik. Vor diesem Hintergrund versuchte das Amt für Kunstpflege mit seinem Kulturpolitischen Archiv gar Kolbe 1936 bei der Gestapo als politisch unzuverlässig und künstlerisch „entartet“ zu diskreditieren. Neben knappen Hinweisen auf Unterschriften, Mitgliedschaften und Unterstützung durch die „Judenpresse“ hieß es in sich widersprüchlich: „In seiner Kunst vertritt der Bildhauer eine Linie, die heute als ‚afrikanisch‘ oder auch ‚ostisch‘ abgelehnt wird.“⁷³

Im Kontrast dazu sahen sich Kolbe und sein Kollege Gerhard Marcks im Herbst 1933 dazu aufgerufen, am neuen Staat mitzuarbeiten:

„Kolbe und ich sind zu unserem großen Erstaunen aus unserer Ecke herausgerufen. Wir waren gestern bei einer ersten Besprechung und sind trotz all unserer Bedenken zu der Überzeugung gekommen, das[s] man versuchen soll mitzuarbeiten, um soweit wie möglich unserer künstlerischen Anschauung Geltung zu verschaffen. [...] Der Staat wünscht eine moderne Künstlergruppe im Gegensatz zum Kampfbund [...]“.⁷⁴

Kolbes überlebensgroße Aktfiguren von Frauen und Männern wurden im Dritten Reich dann auch jederzeit akzeptiert, obwohl sie bereits in der Endphase der Weimarer Republik entwickelt und umgesetzt worden waren. Wir hätten es also – abstrakt gesprochen – entweder mit einem künstlerischen Nationalsozialismus vor dem Dritten Reich oder mit der Kontinuität einer spezifischen Ästhetik von der späten Weimarer Republik in das Dritte Reich zu tun, die nicht nationalsozialistisch zu sein hatte, dies aber durch den neuen Kontext werden konnte. Solche Subsumtionen führen aber vielleicht nicht viel weiter und verstellen den Blick auf die Prozessualität der Werkentwicklung.

Konkret hat Ursel Berger auf der Grundlage vorhergehender Forschungen von Hella Reelfs für den Zeitraum 1931 bis 1947 insgesamt 20 Arbeiten Kolbes benannt – Skulpturen und Skizzen –, die im unmittelbaren Zusammenhang mit einer künstlerischen Ehrung

Nietzsches beziehungsweise des Zarathustra stehen;⁷⁵ hinzu kommen die Zeichnungen für eine Gedenkhalle und der „Ring der Statuen“, wie anlässlich eines 2000 im Kolbe-Museum durchgeführten Projekts festgehalten wurde. Entweder handelt es sich um ein „Menschenpaar“ (Berger nennt drei Versionen für 1931/32 – davon eine unterlebensgroß und eine etwa 180 Zentimeter hoch – und zwei für 1939) oder um einen 250 Zentimeter hohen (Großen) „Emporsteigenden“ (1932). Hinzu kommen ein „Torso Dionysos“ von 1931/31 mit einer Höhe von 210 Zentimeter sowie ein 260 Zentimeter hoher „Dionysos“ von 1931/36, der posthum gegossen und im Georg-Kolbe-Hain aufgestellt wurde. Davon unterschieden wird „Zarathustras Erhebung I“ von 1932/33, zu sehen auf einem Atelierfoto, das auf das Jahr 1934 datiert wird (S. 264, Abb. 1).⁷⁶ Eine Zeichnung zur ersten „Zarathustra“-Figur sowie das etwa 250 Zentimeter hohe Gipsmodell wurden 1933 in der Preußischen Akademie der Künste ausgestellt, sehr gelobt und dabei politisch inszeniert als auch rezipiert.⁷⁷ Diese Figur wirkt gegenüber dem „Emporsteigenden“ forcierter. Dem Standbein antwortet ein stärker nach außen gedrehtes, aufgestelltes rechtes Bein. Arme und Hände sind zugleich starrer und gestischer; die Schulterpartie wirkt auf der fotografischen Abbildung dadurch breiter, die Physiognomie etwas gealtert, reifer. Insbesondere die Mundpartie hat sich von einem sanften Lächeln zum Ausdruck latenter herrischer Verachtung gewandelt, wie die Abbildungen in Bindings Kolbe-Monografie verdeutlichen.⁷⁸ Kolbe hat „Zarathustras“ Kopf bis 1934 verändert und sich hier vielleicht bereits dem neuen Regime angepasst, zumal er die Demontage seines Rathenau-Brunnens als gravierendes Problem im neuen Staat wahrnehmen musste. In dieser Zeit entstehen Fotos, die das „Kleine Zarathustra-Modell“ in einer Nische beziehungsweise zwischen Pfeilern zeigen und damit eine architekturgebundene Aufstellung simulieren.

Bislang unerörtert blieb in diesem Kontext unerklärlicherweise der „Entwurf für ein Nietzsche-Denkmal“, der auf 1932 datiert wird und 40 Zentimeter hoch gewesen sein soll. Dieser Entwurf ist bemerkenswert, weil er einen Emporsteigenden mit erhobenen und ansatzweise zu einem Ring geformten Armen zeigt. Hier könnte Kolbe Nietzsches „Zarathustra“ und dessen Lehre von der „Ewigen Wiederkunft“ symbolisch ausgedrückt haben wollen,⁷⁹ was aber offensichtlich nicht weiterverfolgt wurde und auch einen singulären Fall im Werk Kolbes darstellen würde, weshalb das zweifelhaft bleibt. Die geistige Dimension von Nietzsches Übermenschen verfehlte Kolbe durch die Adaptation des Sportlertypus von vornherein, wie ein Vergleich mit Wilhelm Lehmbruck zeigen würde. Auf die eindrucksvolle Möglichkeit einer abstrakten Formfindung, wie sie Otto Freundlich 1929 mit der 200 Zentimeter hohen „Ascension (Aufstieg)“ im Kontext der Kölner Progressiven realisierte, kann hier nur hingewiesen werden.⁸⁰

Eine zweite Version des „Zarathustra“ von 1937 (S. 264, Abb. 2) bildet Wilhelm Pinder in seiner Monografie aus demselben Jahr ab.⁸¹ Hier scheinen zwei Modelle, einmal ein 97 Zentimeter und dann ein 250 Zentimeter hohes, geformt worden zu sein. Diese zweite und wohl auch eine dritte Version (250 Zentimeter hoch und geglättet) wurden ab 1939 vom Nietzsche-Archiv im Sinne der Möglichkeit der Aufstellung diskutiert. Richard Oehler, Großneffe Nietzsches und Bibliothekar in Frankfurt am Main sowie im Vorstand des Nietzsche-Archivs in Weimar, schrieb Kolbe am 11. April 1940 und wies darauf hin, dass

man Adolf Hitler selbst um eine Genehmigung der Aufstellung des „Zarathustra“ ersuchen müsse. Aus diesem Grunde sollte Kolbe Fotos fertigen lassen, die über den Reichsminister und Chef der Reichskanzlei Hans Heinrich Lammers Hitler vorgelegt würden. „Ich halte es für sehr wichtig, dass der Führer einen Eindruck von der Gestalt erhält, der so vollkommen wie nur möglich ist.“⁸² Kolbe ließ daraufhin ein Foto des „Zarathustra III“ (S. 264, Abb. 3) auf 60 Zentimeter vergrößern und schickte neun Fotografien im Mai 1940 an Oehler. Dr. Meerwald, von der Berliner Reichskanzlei, schrieb am 30. September 1940 an Oehler und teilte ein vernichtendes Urteil mit: „Der Führer hält die von Ihnen vorgeschlagene Statue für völlig ungeeignet und hat angeordnet, dass ein anderer Künstler durch den Reichsstatthalter in Thüringen mit der Fertigung eines neuen Entwurfs beauftragt wird.“⁸³

Dabei wird die dritte Version als fast klassizistisch-glatt bezeichnet und wäre damit Hitlers persönlichem Geschmack nahegekommen. Ursel Berger datiert sie auf 1940 und damit auf das Jahr, in dem Kolbe noch mit einer Aufstellung in Weimar rechnen konnte, aber seine Position auch bereits angefochten wurde. In Bruno E. Werners eingangs zitierter Übersicht zur Plastik im Dritten Reich wurde er von neuen Tendenzen langsam abgelöst und überholt. Sollte Kolbe mit der dritten Version darauf unmittelbar reagiert haben, zumal er sich um 1938 ohnehin ästhetisch zunehmend anpasste? Die letzte „Zarathustra“-Fassung von 1943 wurde später von Waldemar Grzimek dahingehend kritisiert, dass ein Aufsteigenwollen nicht mehr zum Ausdruck käme.⁸⁴ Kann nicht auch darin eine spezifische ästhetische Antwort Kolbes gesehen werden? Diese bildet Berger in ihrer Monografie von 1990 als „Zarathustras Erhebung“ und als Katalog-Nr. 144 der Bestände des Kolbe-Museums mit den Entstehungsdaten 1932–47 und dem Gussdatum 1950 ab; diese zusammenziehende Datierung verunklart aber den Entstehungsprozess, denn es handelt sich um die etwa 260 Zentimeter große vierte Version, die zwischen 1943–47 mit kriegsbedingter Unterbrechung entstand und posthum gegossen wurde.

Als Teilfazit kann man festhalten: Kolbe realisierte anfänglich einen auf ihn selbst und auf andere positiv wirkenden Entwurf, der ästhetisch vor Hitlers Machtübernahme konzipiert wurde, im neuen Staat aber keine Probleme aufwarf – im Gegenteil. Vielleicht wurde die Figur hinsichtlich des Titels sogar erst jetzt eindeutiger benannt, und möglicherweise hing das mit Hitlers zwischen 1932 und 1934 zur Schau gestellter Nietzsche-Affinität zusammen, die älteren Denkmalideen neue Aktualität verleihen konnte. Wirklich reüssieren konnte der Künstler jedoch im Dritten Reich trotz aller Bemühungen Wilhelm Pinders und des Nietzsche-Archivs nicht, und dies hing auch von Hitlers persönlichem Geschmack ab, der den wesentlich simpleren und glatteren Klimsch bevorzugte; von Breker und Thorak gar nicht zu sprechen. Scheinbar versuchte Kolbe sich anzupassen, was dann in der dritten Version des „Zarathustra“ von 1940 zum Ausdruck käme. Die Ablehnung von Kolbes Entwurf löste in Weimar ein gewisses Entsetzen, aber vor allem Ratlosigkeit aus: „Der Führer will den Kolbeschen Zarathustra nicht! Wen aber soll man für einen Entwurf vorstellen? Breker? Will mich auch mal mit Röll versuchen? Jedenfalls muß es wohl ein Künstler sein, der Hitler zusagt. Thorak?“ Man überlegte, an Albert Speer heranzutreten, der hier vielleicht helfen könne, und sprach sich selbst Mut zu: „Gut an der Sache ist nur, daß Hitler dafür interessiert ist [...]“⁸⁵



1 Georg Kolbe, Zarathustras Erhebung I, 1932/33, Gips, überlebensgroß, historische Fotografie



2 Georg Kolbe, Zarathustras Erhebung II, 1937, Gips, Höhe ca. 250 cm, historische Fotografie



3 Georg Kolbe, Zarathustras Erhebung III, 1940, Gips, Höhe ca. 270 cm, historische Fotografie



4 Georg Kolbe, Zarathustras Erhebung IV, 1943/47, Bronze, Höhe 260 cm, historische Fotografie



5 Georg Kolbe, Menschenpaar (Entwurf für das Nietzsche-Archiv in Weimar), 1939, Gips, kleinformatiges Modell in Nische, historische Fotografie



6 Georg Kolbe, Zarathustras Erhebung (Entwurf für das Nietzsche-Archiv in Weimar), 1939, Gips, kleinformatiges Modell in Nische, historische Fotografie

Schließlich drehte Kolbe seine Interpretation Nietzsches – angesichts der den Künstler von den zeitgenössischen Tendenzen der Monumentalisierung abgrenzenden Gesamtdarstellungen zur Plastik im Dritten Reich und der sich abzeichnenden Niederlage des NS-Staats – vielleicht sogar in ihr Gegenteil. Das Emporsteigen wird 1943 an der Figur „Zarathustras Erhebung IV“ wie unter Zwang angehalten und mündet in ein Verharren. Die erst 1950 gegossene Figur – die damit in der jungen Bundesrepublik neu kontextualisiert und rezipiert werden konnte – kann nicht weitergehen, sie muss stehen bleiben und zugleich ohnmächtig, trotzig und erschüttert der Gegenwart des Schreckens von 1943 ins Auge schauen. Das liefert sie medusenhafter Versteinerung aus. Es kommt vielleicht unwillkürlich Max Beckmanns Gemälde „Prometheus“ von 1943 als ein im Kaukasus „Hängengebliebener“ in den Sinn. Beckmanns Bild war eine Art Ohrfeige für den NS-Verbrechen rechtfertigenden Sohn Peter und reagierte auf die Zeitgeschichte.⁸⁶ In demselben Jahr deutete Kolbe den Aufstieg Zarathustras, den man allzu leicht als Aufstieg der NS-Bewegung interpretieren konnte, in ein Scheitern um.

Grzimeks bereits erwähnter und ein Defizit ausmachen wollender Kommentar erkannte den Wandel, verkannte aber vielleicht dessen zeitgeschichtlichen Bezug. Kolbe nutzte die Möglichkeit, das affirmativ-posedhafte der NS-Skulptur – dem er selbst zeitweilig wohl erlag – zu einem späten Zeitpunkt selbst zu entlarven und zu verkehren.

Eine innerliche Distanz Kolbes, die 1943 durchbrach, äußerte sich schon Ende 1939 in einem kurzen Briefwechsel mit Eleonore Wollenschläger. Er freute sich über deren „Nietzsche-Furor“, kritisierte aber die Auslegung von Kunst durch Sprache als „Literatur“ und nahm davon seinen Biografen Rudolf Binding nicht aus. Kolbe warnte vor einem „Pathos, das ins Leere führt. Worte [...] oft im Superlativ, erzeugen hohle Exstase [sic].“⁸⁷ Nietzsches „unvergleichliche[...] Wortkunst“ und „einmalige Erleuchtung“ nahm er davon aus und bekannte zugleich, dass sein Ringen um eine Zarathustra-Statue, zu diesem Zeitpunkt fest für Weimar vorgesehen, immer noch nicht beendet sei. Deshalb solle Wollenschläger von Werbung mit seinem Werk für ihr eigenes Nietzsche-Unterfangen absehen. Hier zeigt sich Kolbes Zwiespalt deutlich, äußerte er doch Kritik an der sogenannten Kunstberichterstattung der Zeit. Er berichtete von seinem Streben nach einer vollkommenen plastischen Lösung – nach eigenem Bekunden noch nicht erreicht – und versuchte dennoch, seinen „Zarathustra“ in Weimar zu platzieren.

Schwierigkeiten der Platzierung

Die Beschäftigung mit Nietzsche konnte einen unter den Bedingungen der NS-Herrschaft in die Nähe der Verbrecher bringen, doch vielleicht handelte es sich bei Kolbe um eine Partizipation ohne gänzliche Teilhabe? Kolbe beschäftigte sich bereits mit einem Thema, das sich im Dritten Reich fortführen ließ. Seine bisherige, gerade auch nationalkonservativ geprägte Rezeption ließ das ebenfalls zu, transformierte sich aber im Dritten Reich und wurde stärker rassistisch geprägt, wie Arie Hartog nachgezeichnet hat.⁸⁸ Es handelt sich aber primär um ein Rezeptionsphänomen, auf das Kolbe jedoch phasenweise eingegangen zu sein scheint; gleichwohl bleibt die analytische Trennung von Rezeptionsgeschichte und Formanalyse wichtig.

Wenn zum Beispiel der Nietzsche-Großneffe Richard Oehler sich auf Nietzsches Idee der Höherzüchtung beziehend schrieb: „Diese Idee ließe sich auch durch Werke der bildenden Kunst vortrefflich [...] für alle Besucher der Nietzsche-Halle darstellen: es könnte z. B. eine junges Menschenpaar von nordisch-germanischem Charakter [...], das die Ehe eingehen will, dargestellt werden [...]“⁸⁹ und wenn Kolbes „Menschenpaar“ als mögliche Nischenfiguren für die Nietzsche-Gedenkhalle diskutiert (S. 265, Abb. 5) sowie dies durch Oehler 1935 gleichsam vorbereitet wurde, dann handelt es sich um Überlegungen, die vermutlich im genauen Wissen um Kolbes Werk, aber unabhängig von ihm für Weimar gefasst wurden. Die rassistische Verengung der Werkaussage wird unabhängig von Nietzsche – dessen Züchtungsgedanke recht eindimensional ausgelegt wird⁹⁰ – und Kolbe vorgenommen. Kolbes Werk lässt aber eine solche Instrumentalisierung zu.

„Frei verdient ein Geist genannt zu werden, der fern sich hält von Richtern und Henkern.“⁹¹ In diesem Sinne war Kolbe im Dritten Reich nicht frei. Zugleich eröffnete ihm Nietzsche – dies in zeitlicher Parallele zu Überlegungen Harry Graf Kesslers⁹² – die Möglichkeit, zum einen einem philosophisch begründeten menschlichen Ideal nachzustreben und zum anderen im Verlauf der NS-Herrschaft gar eine gewisse Freiheit durch nachträgliche Distanzierung und Besinnung zurückzugewinnen.

Das ideelle Konzept einer höheren Menschenart, der die Kunst mit anschaulichen Vorbildern voranschreiten sollte, ließ sich jedoch in die anfänglich vagen Vorstellungen eines „artreinen“ Rassestaates integrieren. Ich will das nochmals zuspitzen. Der Kunsthistoriker Wilhelm Pinder, der sich den neuen Machthabern andiente, veröffentlichte 1937 seine Kolbe-Monografie. Sie enthielt eine Anekdote, nach der ein Besucher des Bildhauerateliers gesagt haben soll: „[...] wenn man diese Welt in sich aufgenommen hat, fühlt man sich verpflichtet, sich immer noch anständiger zu benehmen, keineswegs etwa nur in künstlerischen Fragen, sondern in jeder Lage, die Haltung erfordert.“⁹³ Im Dritten Reich konnte das auf brutalste Art und Weise ignoriert und pervertiert werden. Aus dem an sich schon verkürzenden „immer noch anständiger zu benehmen“ der Pinder-Überlieferung konnte dann die bizarre und doch konsequente Vorstellung werden, noch als Massenmörder „anständig geblieben zu sein“, wie SS-Führer Heinrich Himmler in einer seiner berüchtigten Posener Reden behauptete.⁹⁴

George Bataille hat den Zusammenhang zwischen Nietzsche und der SS unmittelbar nach Ende des Zweiten Weltkriegs angesprochen, und man kann an dieser Stelle Kolbe, Nietzsche und die SS kurz zusammendenken, so wie Aschheim den von Nietzsche bereits verwandten Begriff des „Untermenschen“ in direkten Zusammenhang mit der berüchtigten gleichnamigen SS-Broschüre von 1942 brachte. In ihr wurde Ernst Ludwig Kirchners „Zwei Menschen“ mit Josef Thoraks „Menschenpaar“ kontrastiert, nicht mit dem Kolbes. Möglich wäre das freilich gewesen, denn die einschlägige, gegen die sogenannte entartete und für eine „deutsche“ Kunst werbende NS-Literatur nahm gerade Kolbe in den späten 1930er-Jahren als Ausnahme vom allgemeinen Verfall der Weimarer Epoche wahr. Wolfgang Willrich denunzierte 1937 die Kontakte zwischen modernem Weimarer Kunsthandel beziehungsweise Kunstkritik und bildender Kunst und stellte dann fest: „Unter den deutschen Künstlern, die in der langen Monographienreihe Junger Kunst (Liste im Anhang!) aufgeführt werden, ist ein einziger Künstler gesund geblieben – und auch er war zeitweilig hart an der Grenze modischer Manier – Kolbe.“⁹⁵ Adolf Dresler kontrastierte dann auch ein Jahr später, 1938, in seinem Buch „Deutsche Kunst und entartete ‚Kunst‘“ Eugen Hoffmann mit Kolbe und Klimsch.⁹⁶

Kolbe zielte mit der Wahl des Zarathustra zum Ende der Weimarer Republik auf eine Selbstüberwindung des Menschen im Sinne von Nietzsches Übermenschen, der jedoch weniger ein Rassenideal vorstellte als vielmehr ein geistig-moralisches Ideal verkörperte,⁹⁷ und der Heraufkunft des Großen Mittag – die Vision eines Festes für die „Auserwählten“. ⁹⁸ Nietzsches Verkündung der Übermenschen als Überwindung des Nihilismus und Hitlers Propagandabild der Volksgemeinschaft stellen vermutlich ohnehin unvereinbare Gegensätze dar.⁹⁹ Die Idee des Nietzsche-Archivs in Weimar von 1935, eine Wallfahrtsstätte „für die große Masse des Volkes“ zu schaffen, widerspricht Nietzsches eigenen Überlegungen zum Phänomen der Masse, das er an den Begriff des Ressentiments band und mit einem Pathos der Distanz kontrastierte.¹⁰⁰ Zudem erhielt die Idee der Nietzsche-Gedenkstätte durch die Machthaber eher unzureichende Unterstützung, was Nietzsches eher randständige Bedeutung für die NS-Ideologie bezeugen und vielleicht auch mit Hitlers Einstellung gegenüber Paul Schultze-Naumburg zu tun gehabt haben könnte, der

die Nietzsche-Gedenkhalle in Weimar baute, aber Hitler bereits 1934/35 beim Innenumbau des Nürnberger Opernhauses enttäuscht hatte.¹⁰¹

Die Zeitungsartikel im Nachlass von Georg Kolbe verstärken diesen allgemeinen Eindruck. Anfang 1939 wurde der Rohbau der Gedächtnishalle fertiggestellt und auch Kolbe in diesem Kontext erwähnt, freilich nur in der Provinzpresse.¹⁰² Zuvor hatten ein Dr. von Leers oder die Redakteure der „Nationalsozialistischen Landpost“ auf Kolbes „Zarathustra“-Figur hingewiesen, wenn sie mit einem Ausschnitt von Kopf und Brust den Artikel von Leers über Zarathustra, den Iran und die „nordische Gedankenwelt“ illustrierten.¹⁰³ In dem von Kolbe mitgestalteten und mit einem Text von Richard Graul versehenen kleinen Band „Bildwerke“ der Insel-Bücherei von 1939/40 spielten Nietzsche und der „Zarathustra“ keine Rolle mehr. Als Nr. 26 wurde „Aufsteigender Jüngling“ abgebildet und auf 1936 datiert. Die stark angepassten, geglätteten Figuren ab etwa 1937 dominierten die Abbildungen Nr. 30 bis Nr. 41 (Rückenansicht des „Stehenden Jünglings“ von 1939). Zum Abschluss zeigte sich Kolbe mit dem „Selbstbildnis“ von 1934 neben der Franco-Büste von 1938 und verortete sich politisch.¹⁰⁴

Schließlich unterscheiden sich auch die Ausgaben der Kolbe-Monografien von Wilhelm Pinder zwischen 1937 und etwa 1939 (mit Auflagen bis 20 000) darin, dass die erste Auflage 64 Tiefdrucktafeln enthält und die Seiten 76/77 den „Zarathustra II“ als „Statue für ein Nietzsche-Denkmal“ mit der (nicht korrekten) Höhe von 270 Zentimeter abbilden. In den nachfolgenden Auflagen wird er nicht mehr abgedruckt, und die nun um vier Tiefdrucktafeln erweiterten Abbildungen zeigen stattdessen neue Bronzegüsse (ab 1938) von Frauen und Männern, die einen vergleichsweise offizielleren und auch konformeren Eindruck machen. Während Kolbe sich um eine Aufstellung seines „Zarathustra“ in Weimar eigeninitiativ bemühte, wurde dieser in einer zeitgleichen repräsentativen Publikation herausgenommen und durch Werke ersetzt, die einen „offiziellen Kolbe“ vermittelten, jede mögliche Kontroverse aber vermieden.¹⁰⁵

Georg Kolbes Fall besitzt exemplarischen Charakter, weil er ein Schlaglicht auf die Ambivalenz von Formerfindung und Formrezeption (Bedeutungszuschreibung) zu Beginn der 1930er-Jahre wirft und zudem die Frage nach dem individuellen Verhalten von Künstler*innen und ihrem Schicksal im Dritten Reich stellt. Mit dem Beispiel Friedrich Nietzsches ist zugleich die höchst aktuelle Problematik nach dem Umgang mit Künstler*innen und Denker*innen angesprochen, die anstößige oder gar inhumane Gedanken geäußert haben; Nietzsche, weil er von einem antibürgerlichen Furor besessen war und in einem von ihm diagnostizierten nihilistischen Zeitalter offensichtlich das Äußerste zu denken bereit war. Seine spezifische Diskussion des Phänomens der Grausamkeit, die er analysiert und die er befürwortet, ist jüngst subtil betrachtet worden.¹⁰⁶ Einige seiner Gedanken kompromittieren Nietzsche aus historischer Perspektive, und er „steht in einem schroffen Gegensatz zu all jenen Wertsetzungen, die in den gegenwärtigen westlichen Gesellschaften prägend und bestimmend sind.“¹⁰⁷ Andere – gerade auch elitäre, geistesaristokratische Vorstellungen – waren jedoch geeignete Anknüpfungspunkte für einen Widerstand gegen die Machthaber des Dritten Reichs. Und wieder andere bleiben heute noch möglicher Stachel für ein ehrliches Selbstverständnis, wenn „in der Stunde des vollkommenen Mittags die kritische Zeit

mitanwesend ist, in der sich der Abgrund des Nihilismus eines ziellos gewordenen Daseins selbst überwinden will“.¹⁰⁸

Zur Rezeptionsgeschichte Nietzsches im Dritten Reich gehören, neben den fortgesetzten Überlegungen Kolbes, die singuläre Tafel „Die sieben Todsünden“ von Otto Dix aus dem Jahr 1933 mit einem eingeschriebenen Nietzsche-Zitat und Hitler als Personifikation des Neids,¹⁰⁹ Heideggers Nietzsche-Seminare und Vorlesungen der 1930er- und 1940er-Jahre,¹¹⁰ die faszinierende Nietzsche-Studie des ins Exil getriebenen Heidegger-Schülers und -Kritikers Karl Löwith von 1935¹¹¹ ebenso wie das symptomatische Scheitern eines Weimarer Denkmalprojekts in Form einer Nietzsche-Halle, für die man zeitweilig eine Kolbe-Plastik vorgesehen hatte (vgl. S. 265, Abb. 5 und 6). Adolf Hitler selbst sah die Figur „Zarathustras Erhebung III“ (S. 264, Abb. 3) wie erwähnt als „völlig ungeeignet“ an und tat sie ab.¹¹² Auf einen Vorschlag des Grafen Solms hin hatte sich Kolbe zuvor, und doch erst relativ spät, 1938 an das Nietzsche-Archiv gewandt. Daran erinnerte er Richard Oehler im April 1939, da sein „Zarathustra“ angeblich beendet sei und einen Platz benötige. Kolbe traf auf eine verfahrenere Situation, denn in Weimar war man insbesondere mit den Entwürfen eines sitzenden „Nietzsche-Zarathustra“ von Fritz Müller-Camphausen unzufrieden. Richard Oehler hielt den Bildhauer für das Gegenteil eines „schöpferischen Menschen“. Ihm schien Kolbe zu diesem Zeitpunkt „der beste Künstler zu sein“, das bildnerisch stagnierende Projekt zu beenden; sein Bruder Max hatte unterdessen gar die Existenz eines sechsköpfigen Ausschusses, dem er selbst angehörte, für die künstlerische Ausgestaltung der Halle vergessen.¹¹³

Jetzt wurde Kolbe kurze Zeit von Richard Oehler gefördert, indem er in Weimar nachdrücklich ins Spiel gebracht wurde und seine dritte „Zarathustra“-Version aufgestellt werden sollte.¹¹⁴ Hitler verhinderte das, und Richard Oehler griff angesichts dieses Schlusstrichs unter Kolbes mögliches Engagement etwas resignierend auf seine Ursprungsvorstellung zurück, der Müller-Camphausen paradoxerweise eigentlich gefolgt war, aber nicht anspruchsvoll umsetzen konnte:

„Ich habe das Gefühl, dass Hitler eben nicht einen symbolischen Zarathustra haben will, sondern ein wirkliches Nietzschedenkmal. Das ist ja auch mein ursprünglicher Gedanke gewesen. Ich habe immer davon gesprochen, man solle irgend etwas ähnliches schaffen wie das Klingersche Beethovendenkmal. Wenn wir also in der Apsis einen gewaltigen Nietzsche-Zarathustra (natürlich irgendwie stilistisch gesteigert) hoch oben thronend, bekommen, dann würde das erreicht sein, was mir immer vorgeschwebt und das, glaube ich bestimmt, würde auch Hitler gefallen. Es müsste eben eine große künstlerische Leistung sein, nicht so etwas kümmerliches wie der Entwurf von Müller-Camphausen.“¹¹⁵

Symptomatisch war, dass die in sich zersplitterte Herrschafts- und selbst ernannte Kultur-elite des Dritten Reichs weder ein einheitliches Nietzsche-Bild besaß oder entwickeln konnte noch eine konsistente Kunstauffassung hatte und im seltensten Fall über qualitativ starke Künstler*innen verfügte. Aus diesem Dilemma, das gleichermaßen intellektueller

und künstlerischer Durchschnittlichkeit und innerparteilicher persönlicher Konkurrenz geschuldet war, versuchte der italienische Diktator Benito Mussolini sie auf Nachfrage aus Weimar zu erlösen. Er füllte das intellektuelle und künstlerische Vakuum kurzerhand mit dem Geschenk einer antiken Dionysos-Statue. Mit Blick auf den 100. Geburtstag Nietzsches erhielt das Deutsche Reich 1942 die antike römische Replik einer Statue des Praxiteles, die Weimar in der nun eintretenden Endphase des Krieges 1943 inmitten eines Bombenangriffs erreichte. In der leeren Nische der Feierhalle aufgestellt, hätte sie, nach Jürgen Krause, eine typische, eigene kreative Unfähigkeit bemäntelnde „Scheinlösung“¹¹⁶ dargestellt. Als Verkörperung eines Sardanapal-Dionysos hätte sie zudem dem Wissen- den Hitlers Willen zur Selbstvernichtung und zur Vernichtung des Deutschen Volkes am Ende des Kriegs unfreiwillig zynisch decouvriert.¹¹⁷ Mit der etwas gezwungenen und dann auch ambivalenten Plastik Kolbes, der trotz der Enttäuschung von 1940 am „Zarathustra“ weiterarbeitete, und mit Richard Oehlers ursprünglicher und wieder aufgenommener Vorstellung eines „Nietzsche-Zarathustra“ in Anlehnung und Übersteigerung von Max Klingers „Beethoven“ hatte Mussolinis Geschenk freilich nichts mehr zu tun.

Anmerkungen

- Für großzügige Unterstützung und die Zugänglichmachung von Digitalisaten aus dem Kolbe-Nachlass danke ich Elisa Tamaschke vom Georg Kolbe Museum sehr herzlich. Für Diskussionen und kritische Hinweise zum vorliegenden Text danke ich Dieter Heyer, Stefan Lehmann, Thomas Pavel und Dietrich Schubert.
- 1 Karl Löwith: Von Hegel zu Nietzsche. Der revolutionäre Bruch im Denken des neunzehnten Jahrhunderts, Hamburg 1995 (engl. EA 1941), S. 202.
 - 2 Vgl. als wesentliche Überblicke der Zeit Willi Wolfradt: Die neue Plastik, Berlin 1920, S. 74–76; und Alfred Kuhn: Die neuere Plastik von achtzehnhundert bis zur Gegenwart, München 1922, S. 85–86. Bezüge zu Rodin werden klar gesehen, die Qualität Kolbes wird hervorgehoben, aber auch, dass er nicht dauerhafter Träger der plastischen Entwicklung sein konnte. Bei aller Bedeutung Kolbes für die offizielle Kunst im Dritten Reich wiederholt sich diese latente Randständigkeit in dieser Zeit. In Carl Einsteins epochaler Propyläen-Kunstgeschichte (Die Kunst des 20. Jahrhunderts, Berlin 1926) spielt Kolbe keine Rolle und wird nur als Besitzer einer Arbeit von Karl Schmidt-Rottluff auf S. 565 erwähnt. Im Register der 3. Auflage von 1931 fehlt er ganz. Spätestens mit Carola Giedion-Welckers Buch (Plastik des XX. Jahrhunderts. Volumen- und Raumgestaltung, Stuttgart 1955) verschwindet Kolbe aus dem Kanon der modernen Plastik und besitzt gleichsam historischen Wert. Zu Kolbes öffentlicher Wahrnehmung vgl. Arie Hartog: Äußere Anmut oder innere Schönheit? Der erfolgreichste deutsche Bildhauer und seine Kritiker 1920 bis 1934, in: Ursel Berger (Hrsg.): Georg Kolbe 1877–1947 (Ausst.-Kat. Georg Kolbe Museum, Berlin, und Gerhard-Marcks-Haus, Bremen), München 1997, S. 78–86; und Arie Hartog: Moderne deutsche figürliche Bildhauerei. Umrisse einer Tradition, Pulsnitz 2009, S. 97–108. Zur partiellen Situierung Kolbes im Expressionismus vgl. Stephanie Barron (Hrsg.): Skulptur des Expressionismus (Ausst.-Kat. Josef-Haubrich-Kunsthalle, Köln), München 1984, S. 125–128 (zuerst 1983 im LACMA gezeigt); Gerhard Kolberg: „Was ist des Menschen Bild?“. Skulpturen des Expressionismus, in: Die Expressionisten. Vom Aufbruch bis zur Verfemung (Ausst.-Kat. Museum Ludwig, Köln), Ostfildern-Ruit bei Stuttgart 1996, S. 200–219, hier S. 208–209; und Anita Beloubek-Hammer: Das „Problematische“ und das „Gelöste“. Georg Kolbe und der Expressionismus, in: Berger 1997 (wie Anm. 2), S. 71–77.
 - 3 Rudolf G. Binding: Vom Leben der Plastik. Inhalt und Schönheit des Werkes von Georg Kolbe, Berlin o. J. (1936; 6. Aufl. der EA 1933). Vgl. Josephine Gabler: Georg Kolbe in der NS-Zeit, in: Berger 1997 (wie Anm. 2), S. 87–94.
 - 4 Binding 1936 (wie Anm. 3), S. 75; Abb. auf S. 92 und Teilansicht auf S. 38.
 - 5 Vgl. die Hinweise am Schluss des Buchs von Bruno E. Werner: Die deutsche Plastik der Gegenwart, Berlin 1940.
 - 6 Werner schreibt in gewissen Ansätzen Thesen der späten Weimarer Republik fort, wenn es bei Lothar Schreyer 1931 heißt: „So sind die Bildhauer dieser Zwischengeneration Späthistoriker, die sich frei machen wollen von der Historik, die aber ebenfalls nicht die Bestimmung haben, die neue bildhauerische Form zu gestalten. Aus der Reihe dieser Bildhauer seien Georg Kolbe (geb. 1877), Wilhelm Lehmbruck (1881 bis 1919) und Ernst Barlach (geb. 1870) genannt.“ Lothar Schreyer: Die bildende Kunst der Deutschen. Geschichte und Betrachtung, Hamburg/Berlin/Leipzig 1931, S. 342.
 - 7 Zu Georg Kolbes Krieger-Ehrenmal in Stralsund von 1935 vgl. Dietrich Schubert: Revanche der Trauer über die Opfer? Kolbe versus Barlach – ein Soldaten-„Ehrenmal“ für die Stadt Stralsund 1928–1935, in: Martin Warnke (Hrsg.): Politische Kunst. Gebärden und Gebaren (Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte, Bd. III), Berlin 2004, S. 73–96.
 - 8 Werner 1940 (wie Anm. 5), S. 34.
 - 9 Ebd., S. 36–37.
 - 10 Vgl. ebd., S. 157.
 - 11 Siehe Beitrag von Magdalena Bushart in diesem Band, S. 312–330.
 - 12 Henry Picker: Hitlers Tischgespräche im Führerhauptquartier, Frankfurt a. M./Berlin 1991, S. 341; Eintrag vom 30.5.1942. Vgl. auch Klaus Backes: Hitler und die bildenden Künste. Kulturverständnis und Kunstpolitik im Dritten Reich, Köln 1988, S. 98–99. Die Tischgespräche als zeitgeschichtliche Quelle sind nicht unproblematisch, die zeitliche Koinzidenz von Ausnahmeregelung für Kolbe einerseits und Kunstmonolog mit Bezug auf Klimsch und Kolbe andererseits scheinen mir hier aber auf eine gewisse Authentizität hinzudeuten.
 - 13 Picker 1991 (wie Anm. 12), S. 342.
 - 14 Kurt Lothar Tank: Deutsche Plastik unserer Zeit, hrsg. von Ministerialrat Wilhelm Bade, mit einem

- Geleitwort von Reichsminister Albert Speer, München 1942.
- 15 Ebd., S. 48.
- 16 Ebd., S. 50.
- 17 Hier halte ich weiter Max Imdahls Ansatz für grundlegend. Vgl. Max Imdahl: Pose und Indoktrination. Zu Werken der Plastik und Malerei im Dritten Reich (1988), in: ders.: Gesammelte Schriften, 3 Bde., Bd. 3: Reflexion, Theorie, Methode, Frankfurt a. M. 1996, S. 575–590. Vgl. die teils kritischen Bezugnahmen in: Silke von Berswordt-Wallrabe, Jörg-Uwe Neumann, Agnes Tieze (Hrsg.): *Artige Kunst. Kunst und Politik im Nationalsozialismus* (Kunstsammlungen der Ruhr-Universität Bochum, Kunsthalle Rostock und Kunstforum Ostdeutsche Galerie, Regensburg), Bielefeld 2016. Siehe auch Beitrag von Arie Hartog in diesem Band, S. 278–293.
- 18 Tank 1942 (wie Anm. 14), S. 49.
- 19 Vgl. zum historischen Kontext und der Auflösung der Siegesgewissheit Aristotle A. Kallis: *Der Niedergang der Deutungsmacht. Nationalsozialistische Propaganda im Kriegsverlauf*, in: *Das Deutsche Reich und der Zweite Weltkrieg*, Bd. 9: *Die Deutsche Kriegsgesellschaft 1939 bis 1945*, München 2005, Bd. 9/2, S. 203–250, hier S. 231–235.
- 20 Werner Hofmann: *Die Plastik des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M. 1958, S. 73.
- 21 Vgl. Dietrich Schubert: Nietzsche und seine Einwirkungen auf die Bildende Kunst – Ein Desiderat heutiger Kunstgeschichtswissenschaft?, in: *Nietzsche-Studien. Internationales Jahrbuch für die Nietzsche-Forschung*, Bd. 9, Berlin/Boston 1980, S. 274–282; und ders.: *Nietzsche-Konkretionsformen in der Bildenden Kunst 1890–1933. Ein Überblick*, in: *Nietzsche-Studien. Internationales Jahrbuch für die Nietzsche-Forschung*, Bd. 10/11, Berlin/Boston 1981/82, S. 278–327.
- 22 Schubert 1981/82 (wie Anm. 21), S. 313.
- 23 Ebd., S. 314.
- 24 Klaus Wolbert: *Die Nackten und die Toten des „Dritten Reiches“. Folgen einer Geschichte des Körpers in der Plastik des deutschen Faschismus*, Gießen 1982, S. 163. Vgl. ebd. passim (u. a. S. 79 zu Pinders Kolbe-Monografie; S. 113 zur Entlassung von Kolbe und Scheibe 1933; die Abb. des Zehnkämpfers im Kontext der Sportplastik auf S. 191). Vgl. auch die Neuauflage von 2018, die eine gesonderte Analyse verlangt.
- 25 Ebd., S. 165.
- 26 Ursel Berger: *Georg Kolbe – Leben und Werk*, mit dem Katalog der Kolbe-Plastiken im Georg-Kolbe-Museum, Berlin 21994, S. 109, und Kat.-Nr. 163.
- 27 Ebd. S. 116.
- 28 Vgl. Reinhard Müller-Mehlis: *Die Kunst im Dritten Reich*, München 1976, S. 126–132. „Kolbe wurde akzeptiert und nicht nur geduldet; doch der Künstler des neuen Typus war er nicht“, S. 131; Backes 1988 (wie Anm. 12), S. 98–99.
- 29 Vgl. das eindrucksvolle Buch von Heinrich Detering: *Der Antichrist und der Gekreuzigte. Friedrich Nietzsches letzte Texte*, Göttingen 2010.
- 30 Aus der Fülle seien hervorgehoben Martin Heidegger: *Nietzsche*, 2 Bde., Bd. 1: *Der Wille zur Macht als Kunst* (1936/37), Stuttgart 1998; Dieter Jähnig: *Nietzsches Kunstbegriff* (erläutert an der „Geburt der Tragödie“), in: Helmut Koopmann und J. Adolf Schmolgen. Eisenwerth (Hrsg.): *Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert*, 2 Bde., Frankfurt a. M. 1972, Bd. 2, S. 29–68; Georg Picht: *Nietzsche*, Stuttgart 1988, S. 256–312; Julian Young: *Nietzsche's Philosophy of Art*, Cambridge 1992; Theo Meyer: *Nietzsche und die Kunst*, Tübingen/Basel 1993 (ohne jeden Hinweis auf Kolbe); Salim Kemal, Ivan Gaskell, Daniel W. Conway (Hrsg.): *Nietzsche, philosophy and the arts*, Cambridge/New York 1998 (ohne jeden Hinweis auf Kolbe). Wichtig ist auch der Zusammenhang zwischen Schopenhauers Kunstphilosophie und der Nietzsches. Vgl. dazu Wolfgang Schirmacher (Hrsg.): *Schopenhauer, Nietzsche und die Kunst*, Wien 1991.
- 31 Meyer 1993 (wie Anm. 30), S. 154.
- 32 Vgl. dazu Uwe Puschner, Walter Schmitz, Justus H. Ulbricht (Hrsg.): *Handbuch zur „Völkischen Bewegung“ 1871–1918*, München 1996; und Stefan Breuer: *Ordnung der Ungleichheit – die deutsche Rechte im Widerstreit ihrer Ideen 1871–1945*, Darmstadt 2001; sowie für den Kontext der Reformbewegungen um 1900 siehe Kai Buchholz u. a. (Hrsg.): *Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900* (Ausst.-Kat. Institut Mathildenhöhe, Darmstadt), 2 Bde., Institut Mathildenhöhe, Darmstadt 2001 (hier in Bd. 1 den Teil mit der Überschrift „Ideengeschichte, Geistesgeschichte und Weltanschauung“). Zum Komplex Nietzsche und die sogenannte Konservative Revolution zuletzt den umfangreichen Sammelband von Sebastian Kaufmann, Andreas Urs Sommer (Hrsg.): *Nietzsche und die Konservative Revolution*, Berlin/Boston 2018; sowie Milan Wenner: *Spannungsvolle Nähe. Oswald Spengler und das Nietzsche-Archiv im Kontext der Konservativen Revolution*, in: Ulrike Lorenz, Thorsten Valk (Hrsg.): *Kult – Kunst – Kapital. Das Nietzsche-*

- Archiv und die Moderne um 1900, Göttingen 2020, S. 133–151.
- 33** Vgl. Steven E. Aschheim: Nietzsche und die Deutschen. Karriere eines Kults, Stuttgart/Weimar 1996, S. 259. Der Autor bezieht sich auf Albert Speers Tagebücher.
- 34** Vgl. Jürgen Krause: „Martyrer“ und „Prophet“. Studien zum Nietzsche-Kult in der bildenden Kunst der Jahrhundertwende, Berlin/New York 1984, S. 222–223. Von einer weiteren Zuwendung Hitlers berichteten die in Bielefeld erscheinenden „Westfälische Neueste Nachrichten“ am 9.1.1939.
- 35** Aschheim 1996 (wie Anm. 33), S. 260.
- 36** Friedrich Nietzsche: *Ecce Homo*, Die Geburt der Tragödie, 4, in: ders.: Kritische Studienausgabe (KSA), hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München/Berlin/New York 1988, Bd. 6, S. 313–315, hier S. 313. Nietzsche spricht in diesem Zusammenhang von einer „neue[n] Partei des Lebens, welche die grösste aller Aufgaben, die Höherzüchtung der Menschheit in die Hände nimmt“. Die einseitige, eugenische Auslegung einer solchen Passage verschattet Nietzsches Schillern. Vgl. Bernhard H. F. Taureck: Nietzsche und der Faschismus. Eine Studie über Nietzsches politische Philosophie und ihre Folgen, Hamburg 1989, S. 154–190.
- 37** Friedrich Nietzsche: Nachgelassene Fragmente 1884–1885, KSA 1988 (wie Anm. 36), Bd. 11, S. 98.
- 38** Vgl. grundlegend Peter Weingart, Jürgen Kroll, Kurt Bayertz: Rasse, Blut und Gene. Geschichte der Eugenik und Rassenhygiene in Deutschland, Frankfurt a. M. 1988, S. 64–66 und 70–72, hier S. 72.
- 39** Taureck 1989 (wie Anm. 36), S. 10.
- 40** Leider hat Aschheim Taurecks differenzierte Studie, die „protofaschistische“ Tendenzen Nietzsches präzise herauszuarbeiten versucht, nicht zur Kenntnis genommen. Eine monumentale, kritische Darstellung ist ferner Domenico Losurdo: Nietzsche – der aristokratische Rebell. Intellektuelle Biographie und kritische Bilanz, 2 Bde., Berlin 2009, vgl. hier Bd. 1, Teil 3, Abschnitt 19, S. 580–600. Die Durchsicht der Artikel im Nietzsche-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hrsg. von Henning Ottmann, Stuttgart/Weimar 2011 (Sonderausgabe), ergibt meines Erachtens immer wieder, dass eine Bewertung als „protofaschistisch“ trotz zahlreicher, aus heutiger Sicht inhumaner „Wertsetzungen“ Nietzsches problematisch ist.
- 41** Weingart/Kroll/Bayertz 1988 (wie Anm. 38), S. 72, Anm. 69.
- 42** Vgl. exemplarisch Anneliese Plaga: Sprachbilder der Kunst. Friedrich Nietzsche in den Bildwelten von Edvard Munch und Giorgio de Chirico, Berlin 2008; und Gerda Wendermann: Der einsame Wanderer. Edvard Munch malt Friedrich Nietzsche und dessen Schwester, in: Lorenz/Valk 2020 (wie Anm. 32), S. 249–271. Vgl. zum Expressionismus Gunter Martens: Im Aufbruch das Ziel. Nietzsches Wirkung im Expressionismus, in: Hans Steffen (Hrsg.): Nietzsche. Werk und Wirkungen, Göttingen 1974, S. 115–166; James Rolleston: Nietzsche, Expressionism and Modern Poetics, in: Nietzsche-Studien. Internationales Jahrbuch für die Nietzsche-Forschung, Bd. 9, 1980, S. 285–301; Hans Ester: Nietzsche als Leitstern des Expressionismus, in: Hans Ester, Meindert Evers (Hrsg.): Zur Wirkung Nietzsches, Würzburg 2001, S. 99–111; Anita Beloubek-Hammer: Die schönen Gestalten der besseren Zukunft. Die Bildhauerkunst des Expressionismus und ihr geistiges Umfeld, 2 Bde., Köln 2007, hier Bd. 1, S. 32–37 und 279–303; und Louisa Theobald: Arts and Crafts, Nietzsche und die frühe „Brücke“. Studien zur Graphik Ernst Ludwig Kirchners, Regensburg 2011. Weiterhin grundlegend sind die Aufsätze und Beiträge von Dietrich Schubert 1980 und 1981/82 (wie Anm. 21). Von diesem Autor ausgehend ließe sich z. B. auch die zentrale Figur Otto Dix und deren Nietzsche-Rezeption forschungsgeschichtlich erörtern, zu der neben Schubert u. a. Otto Conzelmann und James A. van Dyke beigetragen haben.
- 43** Vgl. Ursel Berger (Hrsg.): Der schreitende, springende, wirbelnde Mensch. Georg Kolbe und der Tanz (Ausst.-Kat. Georg Kolbe Museum, Berlin, und Edwin Scharff Museum, Neu-Ulm), Neu-Ulm 2003; sowie zu Nietzsche, das Motiv des Tanzes und Kolbe auch Beloubek-Hammer 2007 (wie Anm. 42), Bd. 1, S. 279–303 (zu Kolbe hier S. 301–302).
- 44** Vgl. Krause 1984 (wie Anm. 34), S. 154–212; und Thomas Föhl (Hrsg.): Ihr Kinderlein kommet ... Henry van de Velde – Ein vergessenes Projekt für Friedrich Nietzsche (Ausst.-Kat. Kunstsammlungen zu Weimar), Ostfildern-Ruit 2000; sowie zum weiteren Kontext Helmut Scharf: Kleine Kunstgeschichte des deutschen Denkmals, Darmstadt 1984, S. 207–301.
- 45** Vgl. jetzt auch Christoph Schmäzle: Die „Wahrheit“ der Gesichtszüge. Konkurrierende Nietzsche-Bilder in der Kunst um 1900, in: Lorenz/Valk 2020 (wie Anm. 32), S. 273–295.
- 46** Zu Olde vgl. Anna-Sophie Borges: *Ecce Dementia?* Friedrich Nietzsche in Fotografien und Radierungen von Hans Olde, in: Lorenz/Valk 2020 (wie Anm. 32), S. 225–247.

- 47** Zum Komplex Nietzsche, Weimar und seine bildkünstlerische Rezeption grundlegend: Krause 1984 (wie Anm. 34); Hans Widerotter, Michael Dorrman (Hrsg.): *Wege nach Weimar. Auf der Suche nach der Einheit von Kunst und Politik* (Ausst.-Kat. Ausstellungshalle im Thüringer Landesverwaltungsamt, Weimar), Berlin 1999 (hier die Beiträge und Ausstellungsobjekte unter der Überschrift „Dionysos im 20. Jahrhundert“, S. 155–215); Erhard Naake: *Nietzsche und Weimar. Werk und Wirkung im 20. Jahrhundert*, Köln/Weimar/Wien 2000; und Simone Bogner: „... den Ausbau und zugleich die Zusammenfassung der Nietzsche-Bewegung von Weimar aus und in Weimar.“ *Die Nietzsche-Gedächtnishalle von Paul Schultze-Naumburg*, in: Hans-Rudolf Meier, Daniela Spiegel (Hrsg.): *Kulturreformer. Rassenideologe. Hochschuldirektor. Der lange Schatten des Paul Schultze-Naumburg*, Heidelberg 2018, S. 47–59.
- 48** Vgl. Berger ²1994 (wie Anm. 26), S. 116. Kolbe hatte sich mit Nietzsche spätestens seit 1900 auseinandergesetzt, etwa auf der Grundlage der Bekanntschaft mit Raoul Richter und dessen 1903 publizierten, mehrfach aufgelegten Nietzsche-Vorlesungen. Vgl. Raoul Richter: *Friedrich Nietzsche. Sein Leben und sein Werk. Fünfzehn Vorlesungen*, Leipzig 1903. Den Hinweis verdanke ich Thomas Pavel.
- 49** Vgl. zum „Beethoven“ ab 1926, der phasenweise von Klingers berühmter polychromer Figur von 1902 abhängig ist, zeitgenössisch Binding ⁶1936 (wie Anm. 3), S. 51–57; und Berger ²1994 (wie Anm. 26), S. 100–105 und 305–307. Kolbe verändert eine sitzende, porträthaft konkrete Figur, die von zwei weiblichen Genien flankiert wird, in eine sich scheinbar erhebende, geniushafte Jünglingsfigur als Zentrum einer dynamischeren Dreiergruppe. Zu Klingers „Beethoven“ vgl. Georg Bussmann: *Max Klinger, „Beethoven“ in der 14. Ausstellung der Wiener Secession*, in: Jürgen Nautz, Richard Vahrenkamp (Hrsg.): *Die Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse, Umwelt, Wirkungen*, Wien/Köln/Graz 1993, S. 525–542; und Thomas Strobel: *Beethoven – Das Kunstwerk der Zukunft im Geiste Richard Wagners*, in: Pavla Langer u. a. (Hrsg.): *Max Klinger. Wege zur Neubewertung*, Leipzig 2008, S. 236–250.
- 50** Ursel Berger: „Herauf nun, herauf, du großer Mittag.“ *Georg Kolbes Statue für die Nietzsche Gedächtnishalle und die gescheiterten Vorläuferprojekte*, in: Widerotter/Dorrman 1999 (wie Anm. 47), S. 177–194, hier S. 181.
- 51** Ebd.; vgl. in diesem Zusammenhang auch Kurt Badt: *Feiern durch Rühmung* (1960), in: ders.: *Kunsttheoretische Versuche. Ausgewählte Aufsätze*, hrsg. von Lorenz Dittmann, Köln 1968, S. 103–140, dort zu Nietzsche S. 114–118. Wesentlicher ist aber der Gedanke Badts, dass der Künstler „diese Vorgänge mitsamt den von ihnen ausgehenden Gefühlsimpulsen dadurch (ergreift), daß er sie als ein einzelner, ganz allein verantwortlich, zur ausdrücklichen Gestaltung durch Hervorhebung, feierliches Ins-Licht-Setzen, rühmendes Zeugnisablegen für die Sache selbst herausstellt“ (S. 140). Dies scheint mir bei Kolbes intensiver und langjähriger Beschäftigung mit Nietzsche der Fall gewesen zu sein. Vgl. ferner zum von Berger bemühten Einsamkeits-Topos, auch mit Bezügen auf Nietzsche, Walther Rehm: *Der Dichter und die neue Einsamkeit*, in: ders.: *Der Dichter und die neue Einsamkeit. Aufsätze zur Literatur um 1900*, Göttingen 1969, S. 7–33.
- 52** Vgl. die Hinweise in Olaf Peters: *Otto Dix. Der unerschrockene Blick. Eine Biographie*, Stuttgart 2013, S. 165–175 und 196–205; und zu einem Hauptwerk Dietrich Schubert: *Otto Dix: 1933 – „Die sieben Todsünden“*, in: Uwe Kiessler (Hrsg.): *Architektur im Museum 1977–2012, Festschrift Winfried Nerdinger*, München 2012, S. 232–245.
- 53** Vgl. Ausst.-Kat. Staatsgalerie Stuttgart und Museum Folkwang, Essen: Bd. 1: Oskar Schlemmer: *Der Folkwang-Zyklus. Malerei um 1930*, Bd. 2: *Junge Deutsche Kunst. Der Folkwang-Wettbewerb 1934, Ostfildern-Ruit bei Stuttgart* 1993.
- 54** Vgl. allgemein Christian Drobe: *Verdächtige Ambivalenz. Klassizismus in der Moderne 1920–1960*, Weimar 2022, hier exemplarisch zu Schlemmer S. 120–133.
- 55** Vgl. dazu Alexander Gerster, Barbara Könczöl, Janina Nentwig (Hrsg.): *Der Neue Mensch. Utopien, Leitbilder und Reformkonzepte zwischen den Weltkriegen*, Frankfurt a. M./Berlin/Bern u. a. 2006.
- 56** Vgl. auch Berger 2003 (wie Anm. 43), dort zum „Dionysos“, S. 89–90.
- 57** Vgl. Berger ²1994 (wie Anm. 26), S. 113.
- 58** Kolbe konnte mit dem „Zarathustra“ auch eine mögliche Schaffenskrise überwinden, denn dieser formulierte: „Nicht-mehr-wollen und Nicht-mehr-schätzen und Nicht-mehr-schaffen: oh dass diese grosse Müdigkeit mir stets fern bliebe!“; siehe Nietzsche ²1988 (wie Anm. 36): *Ecce Homo*, Also sprach Zarathustra, 8, S. 348.
- 59** Dass ein Übersteigen oder Emporsteigen nicht als körperliche Aktion aufgefasst werden musste, hat Dietrich Schubert an dem sich ebenfalls mit Nietzsche beschäftigenden, früh aus dem Leben geschiedenen Bildhauer Wilhelm Lehmbruck herausgearbeitet. Vgl. Dietrich Schubert: *Die Kunst*

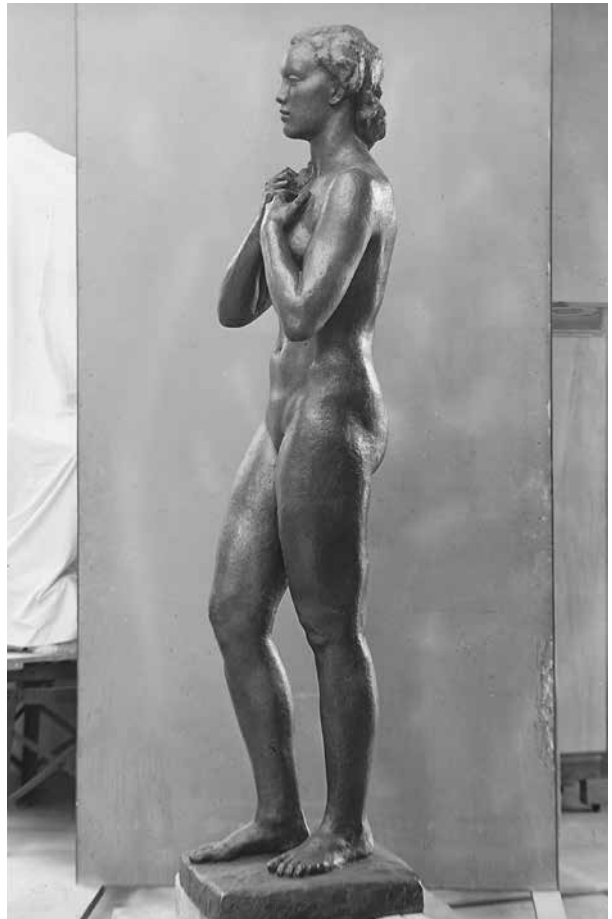
- Lehmbrucks, Worms ²1990, S. 177–190; auf S. 182 mit Bezug auf Herbert von Einem zur „offenen Form“ und auf S. 184 zur herausgearbeiteten „dialektischen Dynamik von Empor und Herab“. An anderer Stelle spricht Schubert angesichts des „Emporsteigenden Jünglings“ als „die neue männliche Figur im Nietzscheschen Sinn der Spannung zwischen Treibstruktur und geistigem Wachsen“. Dietrich Schubert: Wilhelm Lehmbruck im Blick von Meier-Graefe, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, 2015, S. 147–166, hier S. 150.
- 60** Nietzsche ²1988 (wie Anm. 36): *Ecce Homo*, Also sprach Zarathustra, 8, S. 348.
- 61** Hier muss der Sportdiskurs der Zeit mitbedacht werden. Vgl. u. a. Birgit Bressa: Vom griechischen Athleten zum deutschen Kämpfer. Klassische Körperbilder des Sportlers in der Skulptur der zwanziger bis vierziger Jahre, in: Hans Körner, Angela Stercken (Hrsg.): 1926–2002. Ge So Lei. Kunst, Sport und Körper, Ostfildern-Ruit 2002, S. 314–324; und grundlegend Stefan Lehmann: Ideologisierte Utopie. Zum Nachleben des antiken Athletenbildes in der Kunst der Moderne, in: *Ideale. Moderne Kunst seit Winckelmanns Antike* (Ausst.-Kat. Kunstmuseum Moritzburg, Halle, Saale), Dresden 2018, S. 16–41, hier S. 36–41.
- 62** Berger ²1994 (wie Anm. 26), S. 115. Im Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin, findet sich dies auf einer maschinenschriftlichen Seite, die auf den 15.4.1933 („15.IV.1933“, Kolbes Geburtstag) datiert ist, was aber mit Bleistift durchgestrichen wurde. Der Text findet sich auch im Abschnitt „Gedanken und Notizen 1931–1935“ in: Georg Kolbe: *Auf den Wegen der Kunst. Schriften-Skizzen-Plastiken*, Einleitung von Ivo Beucker, Berlin-Zehlendorf 1949, S. 31.
- 63** Vgl. Beitrag von Ambra Frank in diesem Band, S. 136–150.
- 64** Vgl. Abb. bei Berger ²1994 (wie Anm. 26), S. 183.
- 65** Vgl. Berger ²1994 (wie Anm. 26), S. 115.
- 66** Maschinenschriftliche Seite (wie Anm. 62).
- 67** Maschinenschriftliche Seite, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.
- 68** Berger ²1994 (wie Anm. 26), S. 115–116.
- 69** Vgl. dazu Martin Sabrow: *Der Rathenau-Mord. Rekonstruktion einer Verschwörung gegen die Republik von Weimar*, München 1994.
- 70** Berger ²1994 (wie Anm. 26), S. 79.
- 71** Vgl. ebd., S. 104–105 und 324–325.
- 72** Vgl. ebd., S. 110–111 und 122–123; sowie Dietrich Schubert: „Und er kriegt doch kein Denkmal, der Jude!“ – oder: „Der Leidensweg der Heine-Ehrung“. Der letzte Heine-Denkmal-Wettbewerb vor der NS-Diktatur, Düsseldorf, Oktober 1929 – Mai 1932, in: Wolfgang Karsten (Hrsg.): *Radical Art History. Internationale Anthologie*. Subject: O. K. Werckmeister, Zürich 1997, S. 430–449; und Dietrich Schubert: „Jetzt wohin?“. Heinrich Heine in seinen verhinderten und errichteten Denkmälern, Köln/Weimar/Wien 1999. Vgl. auch Ursel Berger: Das Frankfurter Heine-Denkmal und Georg Kolbes Beitrag zur symbolischen Denkmalsform, in: Berger 1997 (wie Anm. 2), S. 61–70.
- 73** Vgl. das Schreiben vom 8.6.1936 im Bundesarchiv NS 15-69, Kopie im GKM, Berlin.
- 74** Gerhard Marcks an den Maler Leo von König, 3.10.1933, zit. nach Gerhard Marcks 1889–1981. Briefe und Werke, ausgew., bearb. und eingel. von Ursula Frenzel, München 1988, S. 74.
- 75** Vgl. Berger ²1994 (wie Anm. 26), S. 337–339. Vgl. auch Werner Stockfisch: *Ordnung gegen Chaos. Zum Menschenbild Georg Kolbes*, Berlin, Humboldt-Univ., Diss., 1984 (Typskript), S. 131–132, der hier Reelfs Vorarbeiten referiert.
- 76** Vgl. Berger ²1994 (wie Anm. 26), S. 115, Abb. 55. Eine kleine Fassung von „Zarathustras Erhebung“ aus dem Jahr 1932 hat sich ebenso wie die große nicht erhalten.
- 77** Vgl. Hartog 2009 (wie Anm. 2), S. 105, mit dem Hinweis auf die Besprechung durch Richard Biedrzyński in der „Deutsche Zeitung“ vom 19.5.1933, in der die in Kolbes „Zarathustra“ angeblich sichtbar werdende „Verkündigung des deutschen Geistes aus dem Erbe Nietzsches“ als „revolutionäre Sendung heute, an der Schwelle unserer staatspolitischen Reichswende, besonders lebendig und mahnend empfunden“ und miteinander kurzgeschlossen wird.
- 78** Vgl. Abb. bei Binding ⁴1936 (wie Anm. 3), o. S. (S. 92).
- 79** Vgl. Karl Löwith: *Nietzsches Philosophie der ewigen Wiederkehr des Gleichen*, Hamburg ⁴1986 (EA 1935); und Artikel von Mirguel Skirl: *Ewige Wiederkehr*, in: *Nietzsche-Handbuch* 2011 (wie Anm. 40), S. 222–230.
- 80** Vgl. Joachim Heusinger von Waldegg: *Otto Freundlich. Ascension. Anweisung zur Utopie*, Frankfurt a. M. 1987; auf S. 10 mit einem Hinweis auf Kolbes „Herabschreitenden“ von 1927 und der Bemerkung: „[...] das Vorbildhafte einer Gesinnung gab sich in der Entschlossenheit in Gebärde und Mimik zu erkennen“.
- 81** Vgl. Georg Kolbe. *Werke der letzten Jahre, mit Betrachtungen über Kolbes Plastik von Wilhelm Pinder*, Berlin 1937, S. 76/77.

- 82** Richard Oehler an Georg Kolbe, 11.4.1940, Kopie aus dem Goethe- und Schiller-Archiv, Weimar, im GKM, Berlin.
- 83** Dr. Meerwald an Richard Oehler, 30.9.1940, Kopie aus dem Goethe- und Schiller-Archiv, Weimar, im GKM, Berlin.
- 84** Vgl. Waldemar Grzimek: *Deutsche Bildhauer des zwanzigsten Jahrhunderts. Leben – Schulen – Wirkungen*, München 1969, S. 81–87, hier S. 86: „Der gestreckten Zarathustrafigur von 1943 fehlt es an Volumengewicht, um das Aufsteigenwollen und ein energisches Schreiten überzeugend machen zu können.“ Auch zit. bei Berger ²1994 (wie Anm. 26), S. 339. Grzimek konstatiert für Kolbe eine „Sonderstellung“ und (S. 85): „Seine Plastiken in den 30er Jahren fügen sich seiner künstlerischen Entwicklung ein, die nur unwesentlich von den der offiziellen Repräsentationsgesinnung des Regimes bestärkt worden sein mag.“
- 85** Richard Oehler an Max Oehler, 3.10.1940, Kopie aus dem Goethe- und Schiller-Archiv, Weimar, im GKM, Berlin. Am 8.10. schrieb Richard nochmals an Max Oehler und teilte mit, dass er Kolbe vom Ausgang der Sache unterrichten wolle. In diesem Zusammenhang erwähnte er insbesondere Richard Scheibe als Alternative.
- 86** Vgl. dazu Olaf Peters: „Gestaltung ist Erlösung“. Zu Max Beckmanns anti-nazistischer Malerei der frühen 1940er Jahre, in: Bertram Kaschek u. a. (Hrsg.): *Das subversive Bild. Festschrift für Jürgen Müller*, Berlin/München 2022, S. 396–409.
- 87** Handschriftlicher Entwurf eines Briefs von Georg Kolbe an Eleonore Wollenschläger, 19.12.1939, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.
- 88** Vgl. Hartog 2009 (wie Anm. 2), S. 97–108.
- 89** Richard Oehler: Gedanken über die Nietzsche Gedenk-Halle, Manuskript-Abschrift; am 6.9.1935 der Archivleiterin vorgelesen, wie eine handschriftliche Notiz von Max Oehler aussagt. Hier zit. nach Krause 1984 (wie Anm. 34), S. 224.
- 90** Vgl. Thomas H. Brobjer: *Züchtung*, in: Nietzsche-Handbuch 2011 (wie Anm. 40), S. 360–301. Er hält fest: „Die Hauptbedeutung von Züchtung ist für N. eine eindeutig kulturelle und moralische [...]“ – ohne die mitunter auftretende biologische zu negieren (vgl. S. 360).
- 91** George Bataille: Nietzsche, in: Jörg Salaquarda (Hrsg.): *Nietzsche*, Darmstadt 1980, S. 45–49, hier S. 48. Batailles Text wurde zuerst 1949 in der Zeitschrift „Critique“ 32, S. 271–274, veröffentlicht.
- 92** Harry Graf Kessler sprach Ende 1932 von einem an Nietzsche angelehnten Neuen Menschen, dem er ritterliche Eigenschaften beimaß: „Er wird, wenn seine Schöpfung glückt und nicht durch das materielle Elend und den politischen Hader gestört wird, ein Mensch sein, in dem Solidarität und Verantwortung die sittlichen Grundkräfte, körperliche Gesundheit und Schönheit, dazu Licht, Luft und Sonne die Grundelemente seines Lebensstils sein werden.“ Zit. nach Burkhard Stenzel: „... eine Verzauberung ins Helle und Heitere.“ Harry Graf Kesslers Ideen zur Kulturrenewierung in Deutschland, in: Wolfgang Bialas, Burkhard Stenzel (Hrsg.): *Die Weimarer Republik zwischen Metropole und Provinz. Intellektuellendiskurse zur politischen Kultur*, Weimar/Köln/Wien 1996, S. 37–55, hier S. 50; und zur Verkehrung von Graf Kesslers Weimarer Pläne nach 1900 durch die Nationalsozialisten ab 1936 vgl. S. 48–52. Vgl. zum Kontext Peter Grupp: *Harry Graf Kessler 1868–1937. Eine Biographie*, München 1995, S. 85–128 und 149–152; Theodore Fiedler: *Weimar contra Berlin. Harry Graf Kessler and the Politics of Modernism*, in: Françoise Forster-Hahn (Hrsg.): *Imagining Modern German Culture 1889–1910*, Hannover/London 1996, S. 106–125; und Laird M. Easton: *The Red Count. The Life and Times of Harry Kessler*, Berkeley/Los Angeles/London 2002, S. 99–115, 185–195 und 391–396.
- 93** Pinder 1937 (wie Anm. 81), S. 6–7, hier zit. nach Berger ²1994 (wie Anm. 26), S. 116.
- 94** So Heinrich Himmler in seiner Posener-Rede vom 4.10.1943, in der er die „Ausrottung der Juden“ vor SS-Führern und Wehrmachts-Generalen absichtsvoll offen ansprach. Hier zit. nach Wolfgang Michalka (Hrsg.): *Das Dritte Reich*, 2 Bde., München 1985, Bd. 2, S. 257.
- 95** Wolfgang Willrich: *Säuberung des Kunsttempels. Eine kunstpolitische Kampfschrift zur Gesundung deutscher Kunst im Geiste nordischer Art*, München/Berlin ²1938, S. 73. Die Liste im Anhang (S. 170–171) führt 63 Nummern (einige Doppelnummern) auf und Kolbe als Nr. 60 mit der zusätzlichen Klammer: „(Arbeitsrat, der einzige Künstler von Bedeutsamkeit in der ganzen Reihe)“.
- 96** Vgl. Adolf Dresler: *Deutsche Kunst und entartete „Kunst“. Kunstwerk und Zerrbild als Spiegel der Weltanschauung*, München 1938, Tafeln S. 78/79.
- 97** Vgl. zeitgenössisch und bereits differenziert Hans Weichelt: *Zarathustra-Kommentar*, Leipzig ²1922, S. 335–345. Weichelt stellt zum einen heraus, dass Nietzsches Übermensch doch sehr wohl auch „als biologische Größe gedacht“ sei (S. 336) und betont zum anderen pathetisch, dass „die Übermenschenlehre auf dem heißen Boden ethischer Glut erwachsen“ sei und man ein „ungeheure[s] Verantwortungsgefühl“ aus ihr herausziehen könne (S. 345).

- 98** Vgl. Friedrich Nietzsche: *Ecce Homo*. Wie man wird, was man ist, in: ders.: KSA 1988 (wie Anm. 36), Bd. 6, S. 314.
- 99** Zum Begriff der Volksgemeinschaft, die inzwischen ein wichtiges NS-Forschungsthema geworden ist, Michael Wildt: *Die Ambivalenz des Volkes*. Der Nationalsozialismus als Gesellschaftsgeschichte, Berlin 2019, S. 23–113.
- 100** Vgl. Renate Reschke: *Masse*, in: Nietzsche-Handbuch 2011 (wie Anm. 40), S. 279–280.
- 101** Vgl. Krause 1984 (wie Anm. 34), S. 225. Vgl. zu Nürnberg und Weimar Norbert Borrmann: *Paul Schultze-Naumburg 1869–1947*. Maler, Publizist, Architekt, Essen 1989, S. 208–210.
- 102** Die im Nachlass gesammelten Artikel erschienen im Grunde wortgleich zwischen dem 7. und 9.1.1939 in „Westfälische Neueste Nachrichten“ (Bielefeld), „Der Freiheitskampf“ (Dresden), „Zittauer Nachrichten“, „Mittelschlesische Gebirgszeitung“ (Waldenburg) und der „Egerer Zeitung“. Einzig Georg Kolbe wurde als Bildhauer namentlich in einer Passage erwähnt: „Jetzt sind die bedeutendsten deutschen Bildhauer, darunter Georg Kolbe, schon damit beschäftigt, Entwürfe für ein Nietzsche-Zarathustra-Monument zu schaffen.“ Der Korrespondenz zwischen Richard und Max Oehler sowie Georg Kolbe im April 1939 ist zu entnehmen, dass eine solche Beschäftigung Kolbes vonseiten des Nietzsche-Archivs keinerlei offiziellen Charakter hatte, sondern jetzt erst im April/Mai 1939 konkret besprochen wurde.
- 103** Dr. von Leers: *Wiedergeburt im Lande Zarathustras*. Der Iran und die nordische Gedankenwelt, in: *Nationalsozialistische Landpost*, 17.9.1937. Dietrich Schubert danke ich für den Hinweis auf diesen Artikel.
- 104** Vgl. Georg Kolbe. *Bildwerke*, vom Künstler ausgewählt, mit einem Text von Richard Graul, Leipzig o. J. (1939/40). Vgl. auch den Hinweis auf Kolbes „Anpassung“ am Beispiel von „Venus und Mars“ (1939/40) bei Dietrich Schubert: *Fliehende Liebe*. „Fugit Amor“. Auguste Rodins Liebespaar und verwandte Darstellungen, in: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, Dritte Folge, Bd. LXVIII, 2017, S. 159–178, hier S. 173.
- 105** Ich danke Thomas Pavel für diesen und weitere Hinweise bei unserem Treffen in Berlin am 4.10.2022.
- 106** Vgl. Wolfgang Müller-Funk: *Crudelitas*. Zwölf Kapitel einer Diskursgeschichte der Grausamkeit, Berlin 2022, S. 169–193.
- 107** Ebd., S. 171.
- 108** Löwith 1986 (wie Anm. 79), S. 110.
- 109** Otto Dix, *Die sieben Todsünden*, 1933, Mischtechnik auf Holz, 179 × 120 cm, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. Vgl. u. a. die Ausführungen von Birgit Schwarz: *Werke von Otto Dix*, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe 1986; Schubert 2012 (wie Anm. 52) und Peters 2013 (wie Anm. 52), S. 199–201.
- 110** Vgl. Heidegger 1998 (wie Anm. 30).
- 111** Vgl. Löwith 1986 (wie Anm. 79). 1941 hielt Löwith im amerikanischen Exil, Nietzsche und Richard Wagner kontrastierend, dezidiert an Nietzsches Ansatz fest: „Während aber Nietzsche seinen Willen zu einer geistigen Revolution in keiner politischen Realität erprobte, hat sich Wagner mit dem Einsatz seiner Person auch an diesem berausenden Schauspiel beteiligt, zunächst 1830 in Leipzig, wo er seiner eigenen Aussage nach wie ein Wahnsinniger an den Zerstörungen teilnahm.“ Löwith 1995 (wie Anm. 1), S. 201.
- 112** Vgl. Krause 1984 (wie Anm. 34), S. 231.
- 113** Vgl. Richard Oehler an Max Oehler, 27.3.1939, Kopie aus dem Goethe- und Schiller-Archiv, Weimar, im GKM, Berlin. Zu diesem Zeitpunkt war Bindings Kolbe-Monografie im Nietzsche-Archiv noch gar nicht angeschafft worden, und Richard Oehler regte das an. Vgl. auch Richard Oehler an Max Oehler, 22.4.1939, mit dem Hinweis auf die sich zeitlich überkreuzenden Überlegungen bei Kolbe und Oehler, Kopie aus dem Goethe- und Schiller-Archiv, Weimar, im GKM, Berlin.
- 114** Vgl. Krause 1984 (wie Anm. 34), S. 232. Krause zitiert hier die parallele Überlegung Oehlers, auf das abstrakte Symbol der Flamme zurückzugreifen, was die konzeptionelle Sackgasse der Weimarer Bestrebungen verdeutlicht.
- 115** Richard Oehler an Max Oehler, 8.10.1940, Kopie aus dem Goethe- und Schiller-Archiv, Weimar, GKM, Berlin.
- 116** Vgl. Krause 1984 (wie Anm. 34), S. 232–233. Vgl. auch die Beschreibung bei Taureck 1989 (wie Anm. 36), S. 80–81.
- 117** Vgl. zu Delacroix' berühmter Darstellung Christine Tauber: *Ästhetischer Despotismus*. Eugène Delacroix' „Tod des Sardanapal“ als Künstlerchiffre, Konstanz 2006.

Arie Hartog

Was hütet die Hüterin?



1 Georg Kolbe, Die Hüterin, 1938, Bronze, Höhe ca. 210 cm, historische Fotografie

Georg Kolbes „Hüterin“, eine etwa 210 Zentimeter hohe und damit leicht überlebensgroße Bronzeplastik entstand 1938 (Abb. 1).¹ Sie war die erste große Figur des Bildhauers nach dem Erscheinen von Wilhelm Pinders Monografie über sein Werk.² Rezeptionshistorisch befand sich Kolbe auf dem Zenit.³ Der Abbildungsteil des Buchs endet mit einem Entwurf zu seinem „Ring der Statuen“, einem anspruchsvollen Projekt von sieben in einem Kreis aufgestellten Skulpturen, das der Bildhauer seit 1936 verfolgte und zu dem drei bereits existierten. Die „Hüterin“ war die vierte Figur in der Reihe und die einzige ohne hängende Arme. Mit ihrer rechten Hand hält sie ihren Zopf, in der linken ihr „Geheimnis“.

Kolbes Freund und Kollege Richard Scheibe (1879–1964) hatte 1931 über ihn geschrieben, dass in ihrer Epoche zum ersten Mal seit der Antike der Bildtypus des „ruhig stehenden Menschen mit herabhängenden Armen“ wiedergekehrt sei.⁴ Für diese moderne Auffassung von Bildhauerei berief er sich auf Adolf von Hildebrands (1847–1921) Text „Das Problem der Form in der bildenden Kunst“⁵ und hob die formalen Aspekte im Werk seines Freundes hervor. Er schloss mit einem mysteriösen, verschachtelten Satz: Die

stehenden Figuren Kolbes „sind die Statue der den Körper bejahenden freien bildenden Kunst“.⁶ Damit betonte Scheibe, dass es zwar um die Darstellung des Menschen gehe, mindestens so wichtig sei aber die dafür frei gefundene Form. Die eigentümliche, übertragene Nutzung des Wortes „Statue“ erklärt sich daraus, dass der Autor den Begriff „Symbol“ meiden wollte.⁷ Nicht eine bestimmte Plastik, sondern das Gesamtwerk trage die Bedeutung. Also ist der Blick auf das einzelne Werk notwendig, da nur dort sichtbar wird, worin die Freiheit der Form bestand.

Heutige Betrachterinnen und Betrachter sehen vor allem den Gegenstand und das darin enthaltene Menschenbild sowie eine Nähe zu rassistischen Idealbildern, welche die deutsche mediale Öffentlichkeit nach 1933 bestimmten. Dass Kolbes und Scheibes „ruhig stehende Menschen“ einem älteren Versuch entsprachen, die moderne figürliche Bildhauerei von inhaltlichen Ansprüchen zu befreien, wird kaum wahrgenommen. Mit der Reduktion der erzählerischen Aspekte entstand ein Fokus auf die dargestellten Körper, der im NS-Umfeld eine besondere Bedeutung erhielt. Wenn Kolbes Plastiken im Folgenden (teilweise) davon getrennt werden, dann nicht um sie „hermeneutisch zu retten“.⁸ Sie figurierten im nationalsozialistischen Kunstdiskurs und wurden vom Künstler und Margrit Schwartzkopff (1903–1969), seiner Sekretärin und Fotografin, aktiv in dieses kulturpolitische Umfeld platziert. Kolbe verfolgte penibel, was über ihn geschrieben wurde, und reagierte darauf durch Kommentare auf Zeitungsausschnitten und möglicherweise auch in seinen Plastiken. Er wusste, dass sein Werk die Illusion einer konfliktfreien und „rassisch reinen“ Volksgemeinschaft bestätigte.

Die „Hüterin“ ist eine Darstellung eines unversehrten Menschen, und sie kann als eine Skulptur gelesen werden, mit der sich der Künstler in seinem zeitgenössischen Umfeld positionierte und sich dabei auf Geschichte und Gegenwart bezog. In der kurzen Phase zwischen 1936 und 1940, in der sich die nationalsozialistische Kunstpolitik und ihre bildhauerischen Vorlieben festigten, galt Kolbe als der Bildhauer eines gesunden Menschenbilds und als jemand, dessen Kunst schon vor 1933 den danach gültigen Idealen entsprach. Dem Werk fehle jedoch eine in die Zukunft gerichtete symbolische und heroische Ader. Für die zeitgenössische gleichgeschaltete Kunstkritik war er ein Künstler des Übergangs.⁹ Kunsthistorisch betrachtet und eingeordnet erweist sich die „Hüterin“ als ein Hauptwerk des Bildhauers, an dem sich seine besondere Position verdeutlichen lässt.

Die Plastik

Der erste Bronzeguss der „Hüterin“ erfolgte 1938.¹⁰ Kolbe zeigte sie im März 1939 in der Frühjahrsausstellung der Preußischen Akademie der Künste im Berliner Kronprinzenpalais zusammen mit der kurz zuvor fertiggestellten Büste von Francisco Franco (Abb. 2). Anschließend sandte er sie mit zwei anderen Figuren aus dem „Ring“, der „Amazone“ von 1937 und der neuen „Auserwählten“ (1939), zur „Großen Deutschen Kunstausstellung“ nach München ein. Dort wurden die drei prominent im Skulpturensaal ausgestellt (Abb. 7). Bernhard Rust erwarb die „Hüterin“ für das Reichsministerium für Wissenschaft,



2 Frühjahrsausstellung der Preußischen Akademie der Künste, Berlin, März 1939, mit drei Werken von Georg Kolbe: „Junges Weib“ (1938) sowie „Die Hüterin“ (1938) und in der Mitte die Büste von Francisco Franco (1938), historische Fotografie

Erziehung und Volksbildung. Sie kostete 18.000 Reichsmark, ein deutlicher Indikator für den Status des Künstlers. 1952 wurde sie zusammen mit dem ersten Guss des „Jungen Weibs“ (1938), den Adolf Hitler 1938 gekauft und ebenfalls an das Ministerium übergeben hatte, vom Ostberliner Magistrat an die Nationalgalerie transferiert. In den 1960er-Jahren stand sie als „Stehende“ im Kolonnadenhof (Abb. 3), 1988 im Lustgarten vor dem Alten Museum. Nach der Wende wurde sie im Lichthof des letztgenannten Gebäudes aufgestellt, und 2010 wurde sie von der Nationalgalerie als „Fremdbesitz“ an das Bundesministerium der Finanzen überwiesen.¹¹ Inzwischen (September 2022) befindet sich die von der Bildgießerei Noack in Berlin ausgeführte Bronze zusammen mit dem „Jungen Weib“ als Dauerleihgabe des Bundes im Kunstgussmuseum in Lauchhammer. 1940 wurde ein zweites Exemplar gegossen, das seit 1951 als Teil des „Rings der Statuen“ im Rothschildpark in Frankfurt am Main steht.

Ursel Berger vermutete, dass die damals 17-jährige Steptänzerin Evelyn Künneke für die „Hüterin“ Modell stand.¹² Sie kannte den 2020 aufgetauchten Atelierkalender aus dem Nachlass nicht. Dort findet sich für die Zeit der Arbeit an der Figur das Kürzel „MD“.¹³ Modellstudien und Naturvorbild waren wichtig, aber Kolbes Plastiken sind zuallererst Konstruktionen, die in der plastischen Umsetzung mit und ohne Aktmodell entstanden. Seine Zeichnungen zeigen eine Vorliebe für geschwungene Linien, woraus in der Skulptur ein Wechselspiel zwischen unterschiedlich gespannten, meistens konvexen Flächen entsteht. Die (räumliche) Komposition der „Hüterin“ spielt weder in der zeitgenössischen Rezeption noch in der kunsthistorischen Forschung eine große Rolle, aber es lohnt sich,



3 Georg Kolbes „Hüterin“ (1938), damals betitelt als „Stehende“, im Kolonnadenhof vor der Nationalgalerie, Ostberlin, 1960er-Jahre, historische Fotografie



4 Die Maßeinheit am Bauch von Georg Kolbes „Hüterin“ (1938)

auf einige Aspekte hinzuweisen. Erstens wird der Aufbau von einem angedeuteten Schrittmotiv bestimmt. Das rechte Bein ist leicht nach vorn versetzt. Beide Fußsohlen berühren die Plinthe, ohne dass das Becken kippt. Das erreicht der Bildhauer durch die Verlängerung des rechtsseitigen Unterschenkels. Schultern und Hüften bilden fast horizontale Achsen. Zweitens ist das Werk in vertikalen Zonen aufgebaut, die frontal betrachtet parallel zur Bildfläche verlaufen, genauso wie es Hildebrand 1893 geschrieben hatte. Die nur leicht angedeuteten Brustwarzen und Scham befinden sich auf der gleichen Ebene. Von der Seite betrachtet scheint der Oberkörper daher leicht zurückgelehnt. Das Detail ist wichtig im Vergleich zu anderen deutschen Bildhauern, die von 1937 bis 1944 im Haus der Kunst in München ausstellten.¹⁴ Es ist kein Körper mit zwei Brüsten, sondern Bauch, Taille und oberer Bauchbereich, sind eine rhythmische Abfolge von plastischen Einheiten, die von einem kaum sichtbaren Maßsystem bestimmt werden. Dass sich der Nabel etwa auf halber Strecke zwischen Brustwarzen und Scham befindet, entspricht anatomischem Grundwissen, aber Kolbe teilt das dazwischenliegende Volumen in vier gleich große Teile (Abb. 4). Die beiden Mulden oberhalb und unterhalb des Nabels sind plastische Erfindungen. Wer das Maß, dass dieser Ordnung zugrunde liegt, nach unten weiterverfolgt, entdeckt auf dem Oberschenkel eine kleine Vertiefung nach genau der gleichen Entfernung.

Es geht bei Kolbe weder um eine Systematik, die sich durch das ganze Œuvre zieht, noch um einen Schönheitskanon. Im Zentrum steht eine nachvollziehbare Ordnung innerhalb der einzelnen Figur, die im Fall der „Hüterin“ durch ein durchgehaltenes Maß markiert wird. Damit bezog er Position in einer Diskussion unter Bildhauern, die von seinen Kollegen Ludwig Kasper (1893–1945) und Gerhard Marcks (1889–1981) dokumentiert ist.¹⁵ Sie besprachen die Frage, ob und inwieweit stereometrische Ordnung für die moderne deutsche Bildhauerei eine Rolle spiele. Mit dem Vermessen von Körpern aus eugenetischer Perspektive, wie es die zeitgenössischen Rassentheoretiker taten, hatte das wenig zu tun. Aus der Rezeption von Hildebrand folgte für Kasper die Betonung der Architektur der Figur, Marcks dagegen hielt an der Natur fest und suchte ein Gleichgewicht zwischen Stereometrie und dem Naturvorbild. Kolbe setzte in dieser Diskussion einen anderen Akzent, und zwar auf, wie Scheibe 1931 geschrieben hatte, Oberflächen, „Massen und Gewichte, die die Oberflächen bilden“.¹⁶ Wie frei der Künstler die Volumen gestaltete, zeigt ein drittes formales Merkmal der „Hüterin“, das die Manipulation des Querschnitts der Oberschenkel betrifft, sodass sie von vorn betrachtet plastische Kraft entwickeln, da sie wortwörtlich mehr Tiefe besitzen.

Die vierte formale Besonderheit der „Hüterin“ ist das verschobene Dreieck, das die beiden Unterarme und das leicht nach rechts gedrehte Kinn bilden. Die Figur ist frontal gestaltet, wodurch diese Achsenverschiebung zu einem wichtigen gestalterischen Element wird. Dass kleine Abweichungen innerhalb einer strengen Struktur eine lebendige Wirkung erzeugen, gehörte im Umfeld von Kasper, Kolbe und Marcks, die sich Mitte der 1930er-Jahre mit archaischer Skulptur auseinandersetzten, zum Basisvokabular. Marcks hatte Griechenland 1928 besucht, Kolbe und Scheibe 1931, Kasper 1936. Es ist nicht unwahrscheinlich, wenn auch nicht offensichtlich, dass Kolbe sich in seinen „einfach stehenden“ und schreitenden Figuren an früher griechischer Bildhauerei orientierte. Ein Indikator dafür ist eine fünfte subtile Setzung: Archaische Kouroi erwecken bei aller Frontalität sogar ohne Pupillen oft den Eindruck, auf die Betrachtenden herunterzusehen, was dadurch entsteht, dass die Ohren etwas höher als natürlich platziert werden. Kolbe drehte diesen „Trick“ um. Die Ohren sind tiefer positioniert, sodass die Frau immer über ihr Publikum hinwegzuschauen scheint – also keinen Bezug aufnimmt.¹⁷

So betrachtet ist die „Hüterin“ ein Statement in der Diskussion zur modernen figürlichen Bildhauerei in Deutschland in den 1930er-Jahren und der Beziehung zwischen wahrgenommener Natur und entwickelter Form, die bis in die Mitte des vorherigen Jahrzehnts zurückverfolgt werden kann. Die Rückbesinnung auf griechische archaische Skulptur, auf minimale Bewegungsmotive und Frontalität betonte die formalen Aspekte. Zusammengefasst wurde diese Position 1934 durch Werner Haftmann in der Zeitschrift „Die Kunst der Nation“. Er berief sich auf Ateliergespräche und präsentierte eine radikale Lektüre von Hildebrands und Hans von Marées (1837–1887) Theorien in Richtung eines „autonomen plastischen Bekenntnis“, das „auch vom Beschauer eine neue Auffassung der Skulptur [erfordere], die den Strukturgesetzen der Bildhauerei gemäß ist“.¹⁸



5 Frühjahrsausstellung der Preußischen Akademie der Künste, Berlin, März 1939, mit drei Werken von Georg Kolbe: „Junges Weib“ (1938), „Die Hüterin“ (1938) und in der Mitte die Büste von Francisco Franco (1938), ganz links der „Speerträger“ (1938) von Ludwig Kasper, Abbildung in der Neuesten Zeitung, Frankfurt am Main, 20. März 1939

Blickwinkel

In Frankfurt wird die frontale Wahrnehmung der „Hüterin“ durch die Vertiefung inmitten des „Rings der Statuen“ bestimmt. In Lauchhammer steht sie heute ebenerdig. Konzipiert wurde sie für eine Sockelhöhe von etwa 45 Zentimetern, sodass der Horizont für vor der Plastik stehende Betrachter*innen ungefähr auf der Höhe des Beckens liegt. Aus dieser Perspektive sind alle plastischen Besonderheiten der Figur zu sehen und entwickelt sie ihre größte Präsenz. Beweisen lässt sich das am Kunstwerk und seiner Komposition, nachvollziehbar wird es dank historischer Fotos, die Hinweise auf die Intention des Künstlers geben. Das Kronprinzenpalais war 1939 um einen Oberlichtsaal erweitert worden, der eine anspruchsvolle Präsentation von großen Skulpturen erlaubte. Ein Foto von der dort stattfindenden Ausstellung der Akademie der Künste (Abb. 5) zeigt „Junges Weib“ und „Hüterin“ neben dem „Speerträger“ (1938) von Kasper, der ohne Speer etwas kleiner ist als die beiden Frauenfiguren Kolbes,¹⁹ was ihre höhere Positionierung bemerkenswert macht. Zusammen mit Fritz Klimschs (1870–1960) „Galatea“ dominierten sie den Raum. Da Klimsch und Kolbe Akademiemitglieder waren, darf angenommen werden, dass auf ihre Wünsche bezüglich der Aufstellung Rücksicht genommen wurde. Die Fotos von



6 Georg Kolbe, Die Hüterin, 1938, Gips, Höhe ca. 210 cm, historische Fotografie

Margrit Schwartzkopff geben ebenfalls den Hinweis, dass der Bildhauer den Horizont für die Betrachtung auf Beckenhöhe sah (Abb. 6). Im Haus der Kunst dagegen wurde die Figur höher präsentiert, womit das angesprochene Maß aus der Wahrnehmung verschwand. Im Skulpturensaal standen die Werke immer an der Wand. Das Format der Podeste orientierte sich an den Sockelleisten im Raum, sodass die Skulpturen (bis auf Porträtköpfe) sich genauso wie die Gemälde nie auf Augenhöhe befanden. Ab einer bestimmten Größe war das auch egal, worin sich der Hinweis verbirgt, dass dieses Gebäude immer auf riesige Formate ausgerichtet war.

Es gibt ein bemerkenswertes Foto, das Adolf Hitler beim Rundgang durch die „Große Deutsche Kunstausstellung 1939“ mit den drei Bronzefiguren Kolbes im Hintergrund (Abb. 7) zeigt. Der „Führer“ schenkt ihnen keine Aufmerksamkeit. Eher scheint sein Blick auf ein anderes Werk im Raum zu zielen: Arno Brekers (1900–1991) „Bereitschaft“ (1939, Abb. 8). Der martialische Schwertzieher war so aufgestellt, dass er zur Tür schaute, durch die die Parteibonzen hineinkamen. Das Foto von Hitler suggeriert gar Blickkontakt, was möglich ist, da die leicht nach unten schauende, fast doppelt lebensgroße Figur tiefer positioniert war als die anderen Plastiken im Saal. Breker war mit vier Arbeiten im großen Skulpturensaal vertreten, Kolbe mit drei. Prominenter standen Breker und Kolbe sich nie gegenüber. Im Fall der „Bereitschaft“ wurde Rücksicht auf die bildhauerische Komposition



7 Adolf Hitler besucht die „Große Deutsche Kunstausstellung 1939“ in München, im Hintergrund drei Werke von Georg Kolbe: „Die Amazone“ (1937), „Die Hüterin“ (1938) und „Die Auserwählte“ (1939), historische Fotografie

mit ihren Themen Kraft und gezielter Anspannung genommen. Breker wurde der Liebling der Machthaber. Im Fall von Kolbes „Hüterin“ blieben in diesem Kontext der Titel, ein Motiv, ein Menschenbild und stämmige Beine übrig.

So wie er der Berichterstattung folgte, kannte Kolbe die Ausstellungskonventionen in München. Vor allem die Höhe der Sockel und die damit einhergehende Reduktion der Figur auf Fernwirkung wird ihm bekannt gewesen sein. Er wusste sicher auch, dass das Gespräch über autonome Bildhauerei und das Maß, das in privaten Räumen und Ateliers stattfand, in diesem Kontext keine Rolle spielte. Hier war er vor allem der Gestalter von gesunden Körpern. Nach dem Erfolg des Verkaufs des „Jungen Weibs“ 1938 konnte er darauf spekulieren, dass er für mindestens eine seiner drei eingesandten Frauenfiguren einen Käufer finden würde. Das bedeutet, dass wer über die „Hüterin“ nachdenkt, sie in unterschiedliche historische Diskurse verorten sollte.

Einer dieser Diskurse um Kolbes Kunst ist die „Idealfigur“. Traditionell bezeichnet das Wort ein plastisches Werk, das nicht vordergründig auf einen bestimmten Menschen verweist. Spätestens seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und der breiten Verfügbarkeit von Fotos vermischt sich diese Konvention im Fall der Aktfigur mit populären und



8 Arno Breker, *Bereitschaft*, 1939, Gips, Höhe ca. 300 cm, historische Fotografie



9 Georg Kolbe, *Die Hüterin*, 1938, Bronze, Höhe ca. 210 cm, historische Fotografie

propagierten Schönheitsvorstellungen. Dabei spielt das plastische Kunstwerk selbst kaum eine Rolle. Die fotografische Reproduktion wird zu seinem Stellvertreter und teilweise zum Träger auch anderer Inhalte. Deutlich wird das an dem Foto von Franz Kaufmann aus der Ausstellung in München, das die Rezeption der „Hüterin“ prägt (Abb. 9). Es wurde leicht von der Seite und von unten aufgenommen, wodurch die gesamte Skulptur schlanker wirkt. Die Verlängerung des Unterschenkels ist prinzipiell sichtbar, aber es ist unwahrscheinlich, dass jemand das im Medienkontext des „Dritten Reichs“ wahrnahm. Auf dem Foto mag die Figur Vorstellungen von weiblicher Schönheit und einem Rassenideal entsprechen, im eigentlichen Kunstwerk, auf der vom Künstler geplanten Präsentationshöhe erweist sich dieses „Ideal“ als von Beckenschiefelage und Beinlängendifferenz bestimmt.

Kunsthistorische Einordnungen

Kolbe sammelte Zeitungsausschnitte. Über sich, aber auch zur Konkurrenz. Als solche sah er, der Anzahl der im Archiv des Georg Kolbe Museums erhaltenen Artikel nach zu urteilen, Ernst Barlach (1870–1938), Breker und Klimsch.²⁰ Die jetzt aufgetauchten Kalender zeigen, dass er in der zweiten Hälfte der 1930er-Jahre Kontakte zu Kasper und Marcks pflegte, mit denen es im engeren Sinne keinen Wettbewerb gab. Beide Bildhauer bewegten sich am Rand des Kulturbetriebs in Deutschland, während Kolbe im Zentrum stand. Sie waren seine Gesprächspartner. Die wenig überraschende Tatsache, dass Kolbe sich in unterschiedlichen Kontexten bewegte, wird in den Quellen sichtbar.

Im Zentrum der modernen deutschen figürlichen Bildhauerei stand die Vorstellung einer Skulptur, die, wie Hildebrand es formulierte, „nichts will“.²¹ Der erzählende Gehalt des Kunstwerks sollte zugunsten ihrer Komposition zurückgedrängt werden. Ein zentrales Problem war die Positionierung der oberen Extremitäten, da viele Gesten ikonografische Bedeutungsebenen mit sich tragen, die es zu unterdrücken galt. Die „herabhängenden Arme“, von denen Scheibe schrieb, gehören in diesen Kontext, genauso wie die von Kasper favorisierten Posen der zusammengeführten Hände oberhalb des Kopfs. Im Fall der „Hüterin“ gibt es auffällige Parallelen zu Marcks. Dieser bevorzugte Positionen mit den Händen am Körper und hatte Anfang 1938 eine kleine „Zopfhaltende“ (Abb. 10) geschaffen, in welcher sich die für ihn typische Verbindung von alltäglicher Beobachtung und Tektonik zeigte. Kolbe nimmt in seiner „Hüterin“ im Gegensatz zu den früheren Arbeiten aus dem „Ring“ mit hängenden Armen, ein ähnliches, im Modellstudium entwickeltes Motiv und verarbeitet es in seiner Komposition. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass Marcks und Kolbe sich gegenseitlich beeinflussten. Sie sahen die bildhauerischen Potenziale des Motivs, vor allem den Kontrast zwischen den Flächen des Körpers, die sie beide sehr unterschiedlich behandeln, dem kleinteiligen Zopf und den Fingern als Übergang dazwischen.

Die andere Hand der „Hüterin“, in der sie wahrscheinlich ihr Geheimnis trägt, befindet sich oberhalb der Brust. Damit scheiden einige gängige ikonografische Muster aus. Sie ist weder eine Allegorie der Natur noch der Keuschheit. Die in eine sorgfältige Dreieckskomposition eingebundene Geste ist genau wie der Blick nicht auf Aktivität nach außen gerichtet. Die Haltung erinnert an eine Frau, die einen Kettenanhänger hält. Dann wäre sie vielleicht als eine Anspielung oder gar Antwort auf Aristide Maillols (1861–1944) „Venus“ von 1928 zu verstehen, von der es Fassungen mit und ohne Perlenkette gibt (Abb. 11). Diese reicht mit ihren Armen in den Raum hinein, Kolbes „Hüterin“ dagegen bleibt gemäß seines Berliner Umfelds verschlossen, was sich wiederum im nationalistischen Sinne als Gegensatz zum französischen Kollegen deuten ließe. Eindeutig lässt sich das Motiv nicht bestimmen, und das war wahrscheinlich auch Absicht.²² Kolbe war immer der Bildhauer von in Plastiken verpackten Haltungen, deren Ausdruck nachvollzogen werden kann, ohne explizit zu sein.

Die Analyse der Figur und des kunsthistorischen Zusammenhangs weist in Richtung eines durchkomponierten plastischen Kunstwerks, das auf der „Großen Deutschen Kunstausstellung 1939“ ausgestellt und in dort gültige Diskurse eingebunden wurde. Hier galt



10 Gerhard Marcks, Zopfhaltende, 1938, Bronze, Höhe 54,5 cm, historische Fotografie



11 Aristide Maillol, Venus, 1928, Bronze, Höhe ca. 175 cm, historische Fotografie

sie zuallererst als die Darstellung einer gesunden deutschen Frau. „Die Hüterin“ spielte eine Rolle in den gleichgeschalteten Medien, und es ist anzunehmen, dass die durch die gewählte Perspektive verschlankte Figur, wie sie als Foto in der Zeitschrift „Die Kunst im Dritten Reich“ auftauchte, Klaus Wolbert 1982 zu der Umbenennung des Werks in „Hüterin (der Art)“ verführte.²³ Damit gab er der Plastik eine völkische Bedeutung, die sie formal betrachtet nicht besitzt; bestätigte aber, wie einfach es ist, sie so zu deuten, wenn die plastische Komposition keine Rolle für die Wahrnehmung spielt.

Ein historisches Beispiel für diesen Rezeptionsstrang bietet die Zeitschrift „Deutsche Leibesucht“ einer gleichnamigen, gleichgeschalteten FKK-Organisation. Die „Hüterin“ wurde hier 1940 zusammen mit anderen Aktpastiken aus der „Großen Deutschen Kunstausstellung“ abgebildet. Es ist ein Beispiel für Wolberts These, dass in den Medien eine Verschiebung von Aktfotos zu Plastik stattfindet und wie der Bildhauerei dabei etwas Vorbildhaftes angedichtet wird.²⁴ Die in München ausgestellten Aktfiguren werden für ihre natürliche Unbefangenheit, herbe Keuschheit und nordische Schönheit gelobt, die im Gegensatz zum Kunstcharakter des einzelnen Werks vom ganzen Volk erfahren und

verstanden werde.²⁵ Das heißt nebenbei, dass formale Qualitäten von Kunstwerken auch Teil des nationalsozialistischen Rezeptionshorizonts sein konnten. Sie standen nur nie im Fokus und boten somit einen Bereich, wo moderne Ansprüche aufrechterhalten werden konnten. Umgekehrt funktionierte Kolbes „Hüterin“ im Sinne des „racial grooming“;²⁶ solange niemand sah oder es niemanden interessierte, wie und wo der Künstler von der menschlichen Anatomie abwich und damit von der im NS-Kontext als rassistisch rein umgedeuteten Natur.

Titel

Die Frau als „Hüterin“ von Familie, Glaube, Haus, Kindern und Tradition ist ein fester Topos konservativer Gesellschaftsvorstellungen. Der deutsche Rassismus ergänzte ihn um die Rassenhygiene, und zusammen ergaben sie das propagierte nationalsozialistische Frauenideal. Dass dieses überladene Ideal und die Realität der Aktdarstellungen in der Skulptur der NS-Zeit wenig miteinander zu tun haben, wurde bereits von verschiedenen Kunsthistorikerinnen festgestellt.²⁷ Bekannt ist die „Hüterin der Art“ des Malers und Ideologen Wolfgang Willrich (1897–1948), ein vor 1934 entstandenes Gemälde einer bekleideten, stehenden, schwangeren blonden Frau mit ihren Händen auf dem Bauch, das Heinrich Himmler, dem Reichsführer SS, gehörte. Wolbert und diejenigen, die seiner Interpretation bis heute folgen, sehen das gleiche Thema in Kolbes „Hüterin“ und sehen das, was sie hütet, eher zwischen ihren Beinen als in der linken Hand.²⁸

Statistisch ließe sich wohl beweisen, dass „Hüterin“ als Titel einer Skulptur während des „Dritten Reichs“ häufiger in Deutschland vorkommt als in der Periode davor oder danach. Der historische Wert einer solchen Feststellung sei dahingestellt: Es sind zwei Plastiken überliefert, die besprochene von Kolbe und eine von Georg Türke (1884–1972), der 1943 eine „Hüterin der heiligen Flamme“ in München ausstellte. Aus der Zeit nach 1945 ist nur eine von Marcks bekannt (Abb. 12), mit der er seiner Tochter Brigitte, die ihre Stelle aufgab, um ihre Eltern zu pflegen, ein Denkmal setzte. Auch hier kein progressives Frauenbild, aber es zeigt eine Bandbreite des Titels, der sich noch erweitern wird, wenn in den angrenzenden Ländern nach „Gardienne“, „Gardeuse“, „Hoedster“, „Keeper“, „Opatrovnik“ oder „Strażniczka“ gesucht wird.

„Hüterin“ ist vielleicht ein allegorischer Titel, aber damit ist die Skulptur keine Allegorie. Sie ist eine in Bronze übertragene bildhauerische Konstruktion aus Gips, für die eine oder mehrere Frauen Modell gestanden haben. „Hüterin“ ist sicher ein beschreibender Titel, da der dargestellte Mensch etwas festhält. Das Werk steht in der Tradition der modernen deutschen figürlichen Bildhauerei und verhält sich zu einer damals unter einigen Bildhauern in Berlin geführten Diskussion, in der es um eine nachvollziehbare Komposition ging. Im Nachvollzug werden ästhetische Qualitäten sichtbar. Dieses Kunstwerk spielte eine Rolle in der Öffentlichkeit des „Dritten Reichs“ und diente dort den übergeordneten rassistischen Idealen. Das ist kein Widerspruch, sondern eine historische Tatsache.



12 Gerhard Marcks, Die Hüterin, 1973,
Bronze, Höhe 165 cm, historische Fotografie

Der Vorschlag, die „Hüterin“ sogar als ein Hauptwerk der deutschen Bildhauerei der zweiten Hälfte der 1930er-Jahre zu betrachten, quasi die Rückkehr in die Nationalgalerie zu fordern, öffnet Perspektiven. In diesem Werk überlagerten sich die Diskurse der Zeit, und die Beschäftigung mit dem Kunstwerk zeigt Richtungen für künftige Forschungen auf, etwa zu den Übergängen zwischen Kunstgeschichte und „Visual History“ oder zur Frage, welche Medien der Künstler warum und wie mit Fotos belieferte. Im Fall der „Hüterin“ wurde die spätere kunsthistorische Rezeption von einem in damaligen Kunstmedien publizierten Foto bestimmt, das nicht aus Kolbes Atelier stammte. Dazu kamen ein einseitig gelesener Titel und die Nichtbeachtung des Kunstwerks. Daher lohnt es sich, zu den Grundlagen der Wissenschaft zurückzukehren,²⁹ um sich der historischen Komplexität über eine interpretierende Beschreibung zu nähern.

Anmerkungen

- 1 Für Hinweise und Infos danke ich Antje Bräuer (Kunstgussmuseum Lauchhammer), Carolin Jahn, Thomas Pavel und Elisa Tamaschke (Georg Kolbe Museum, Berlin). Da die Herausgeberinnen für dieses Buchprojekt nur externe Wissenschaftler*innen eingeladen haben, sei auf einen neueren, grundlegenden Text eines Mitarbeiters des Georg Kolbe Museums hingewiesen: Thomas Pavel: „Ein wirklich gutes Werk“ für Hannover? Georg Kolbes „Menschenpaar“ am Maschsee, in: Hannoversche Geschichtsblätter, N. F. 74, 2020, S. 22–50.
- 2 Georg Kolbe. Werke der letzten Jahre, mit Betrachtungen über Kolbes Plastik von Wilhelm Pinder, Berlin 1937.
- 3 Vgl. Arie Hartog: Georg Kolbe. Receptie in Duitsland tussen 1920 en 1950, Doctoraalscriptie Katholieke Universiteit Nijmegen, Nijmegen 1989, S. 57–61.
- 4 Richard Scheibe: Dem Werk Georg Kolbes. Ein Bekenntnis zur Plastik, in: Georg Kolbe. 100 Lichtdrucktafeln, mit einem Begleitwort von Georg Kolbe und einer Einführung von Richard Scheibe, hrsg. vom Kunstgeschichtlichen Seminar Marburg, Marburg 1931, S. 9.
- 5 Adolf von Hildebrand: Das Problem der Form in der bildenden Kunst, Straßburg 1893.
- 6 Scheibe 1931 (wie Anm. 4), S. 10.
- 7 Vgl. Arie Hartog: Feldzeichen. Beobachtungen zu Richard Scheibe 1925–1937, in: Ursel Berger (Hrsg.): Nympe und Narziss. Der Bildhauer Richard Scheibe (1879–1964) (Ausst.-Kat. Georg Kolbe Museum, Berlin), Berlin 2004, S. 103–116.
- 8 Vgl. Helmut Lethen: Nachwort. Im Freiheitsraum der Kälte, in: Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen, Berlin 2022, S. 314.
- 9 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/New York 1997, S. 87–94.
- 10 Kolbe schuf ein nicht erhaltenes, ca. 80 cm hohes Modell, das in der Gießerei vergrößert und anschließend vom Künstler überarbeitet wurde (Archiv GKM, Berlin).
- 11 Für Hinweise zur Geschichte der „Hüterin“ in der Nationalgalerie danke ich Dieter Scholz.
- 12 Vgl. Ursel Berger: Georg Kolbe in der NS-Zeit. Tatsachen und Interpretationen, 2013, S. 18. Der Text befand sich auf der Internetseite des Georg Kolbe Museums. <https://web.archive.org/web/20140901011620/http://www.georg-kolbe-museum.de/wp-content/uploads/2011/12/Georg-Kolbe-in-der-NS-Zeit.pdf> [letzter Zugriff 18.2.2023]. 2018 erschien eine bebilderte, geänderte Fassung, vgl. Ursel Berger: „Einseitig künstlerisch“. Georg Kolbe in der NS-Zeit; <https://web.archive.org/web/20190508074534/https://www.georg-kolbe-museum.de/wp-content/uploads/2018/07/Einseitig-künstlerisch-mit-Bildern-Titel-1.pdf> [letzter Zugriff 18.2.2023].
- 13 Wahrscheinlich „Modell Daute“ (L. Daute). Für Hinweise auf Kolbe und seine Modelle in den Kalendern danke ich Thomas Pavel.
- 14 Im Vortrag und der anschließenden Diskussion wurden vier zu unterscheidende bildhauerische Traditionen in den „Großen Deutschen Kunstausstellungen“ in Bezug zur „Hüterin“ besprochen.
- 15 Vgl. Werner Haftmann: Ludwig Kasper, Berlin 1939, S. 8–10. Zu Kasper und Maßsystemen siehe auch Regina Maria Hillert: „Gebaute Figur“. Studien zu Leben und Werk des Bildhauers Ludwig Kasper (1893–1945) (zugl.: Saarbrücken, Univ., Diss., 2012), Hamburg 2017.
- 16 Scheibe 1931 (wie Anm. 4), S. 5.
- 17 Medienspezifische Antikenbezüge in der Bildhauerei zwischen 1920 und 1960 wären ein lohnendes Thema, um die neuere Forschung zum „Klassizismus“ in der deutschen Kunstgeschichte zu ergänzen. Vgl. Christian Drobe: Verdächtige Ambivalenz. Klassizismus in der Moderne 1920–1960 (zugl.: Halle-Wittenberg, Univ., Diss., 2018), Ilmtal-Weinstraße 2022.
- 18 W[erner] Haftmann: Grundsätzliches über neue Bildhauerei, in: Die Kunst der Nation 2, 1934, Nr. 17, S. 2.
- 19 Vgl. Hillert 2017 (wie Anm. 15), S. 396.
- 20 Der 2020 in das Georg Kolbe Museum gelangte Teil des Kolbe-Nachlasses ergänzt die große Sammlung von Presseauschnitten im Archiv des Museums um zwei Aspekte. Erstens wird deutlich, welche Künstler Kolbe als Konkurrenz betrachtete, zweitens wie präzise er die Diskussion um die moderne Kunst 1933 und 1934 verfolgte.
- 21 Vgl. Arie Hartog: Einführung. Moderne deutsche figürliche Bildhauerei, in: Moderne deutsche figürliche Bildhauerei. Umriss einer Tradition (zugl.: Nijmegen, Univ., Diss.), Pulsnitz 2009, S. 9–21, hier S. 12.
- 22 Im Sinne der „Pathosformel“ Aby Warburgs wurde im Vortrag auch die Handhaltung einer „Nemesis“ nicht als Göttin von Rache und Vergeltung, sondern als „Hüterin“ und Garantin von Maß und Ordnung präsentiert.

- 23 Klaus Wollbert: Die Nackten und die Toten des „Dritten Reiches“: Folgen einer politischen Geschichte des Körpers in der Plastik des deutschen Faschismus (zugl.: Marburg, Univ., Diss., 1980), Gießen 1982, S. 41; Wiederholt in: Dogmatische Körper – Perfide Schönheitsdiktate. Bedeutungsprofile der programmatischen Aktplastik im Dritten Reich, Berlin 2018. Für eine Kritik dieser Umdeutung vgl. Berger 2013 (wie Anm. 12), S. 17–18.
- 24 Wollbert 1982 (wie Anm. 23), S. 232–233.
- 25 K. B. [Karl Bückmann]: Von der Kunst zum Leben. In: Deutsche Leibesziehung. Blätter für naturnahe und arteigene Lebensgestaltung, März 1940, S. 409–413.
- 26 Peter Fritzsche: *Life and Death in the Third Reich*, Cambridge, Mass./London 2008, S. 76–142. Der Autor führte den Begriff „racial grooming“ (S. 89) ein, um damit zu beschreiben, wie die deutsche Gesellschaft gezielt langsam und stetig darauf vorbereitet wurde, Rassenlehre und genetische Auswahl als Selbstverständlichkeiten zu akzeptieren. Dabei spielte die in rassistischen Kreisen schon vor 1933 übliche Umkodierung der Kategorien „natürlich“ und „schön“ in „rassisch“ und „rein“ eine wichtige Rolle. Zum Impact dieser Politik vgl. Janosch Steuwer: „Ein Drittes Reich, wie ich es auffasse“. Politik, Gesellschaft und privates Leben in Tagebüchern 1933–1939 (zugl.: Bochum, Univ., Diss., 2015), Göttingen 2017, S. 242–352. Die Rezeption Kolbes bietet sehr viel Material für eine differenzierte Untersuchung zum Funktionieren der Kunst im NS-Erziehungsprojekt.
- 27 Vgl. Silke Wenk: *Aufgerichtete weibliche Körper. Zur allegorischen Skulptur im deutschen Faschismus*, in: *Inszenierung der Macht, ästhetische Faszination im Faschismus* (Ausst.-Kat. Neue Gesellschaft für bildende Kunst, Berlin), Berlin 1987, S. 103–118, hier S. 118. Siehe auch Birgit Bressa: *Nach-Leben der Antike. Klassische Bilder des Körpers in der NS-Skulptur* Arno Brekers, Tübingen, Univ., Diss., 2001, S. 362.
- 28 Auf die unreflektierte sexistische Lesart von Frauen Darstellungen der NS-Zeit in der Kunstgeschichte hat Silke Wenk öfters hingewiesen. Vgl. Silke Wenk: *Hin-weg-sehen oder: Faschismus, Normalität und Sexismus. Notizen zur Faschismus-Rezeption anlässlich der Kritik der Ausstellung „Inszenierung der Macht“*, in: *Erbeutete Sinne. Nachträge zur Berliner Ausstellung „Inszenierung der Macht, ästhetische Faszination im Faschismus“*, Berlin 1988, S. 17–32, hier S. 22.
- 29 Vgl. Jaś Elsner: *Art History as Ekphrasis*, in: *Art History* 33, 2010, S. 4–27.

Christina Irrgang

Kontinuität durch Medialität Georg Kolbe im Spiegel von Selbstinsze- nierung und Reproduktions- fotografie

Zur Bedeutung des Mediums Fotografie für die Rezeption des künstlerischen Werks von Georg Kolbe ist bislang wenig geforscht worden. Dass sich Kolbe von den Anfängen seiner Bildhauertätigkeit an um die fotografische Dokumentation seiner Werke bemühte und er Wert auf ihre Rundumsicht auch im Fotografischen legte, hat Ursel Berger in ihrem Aufsatz „Wie publiziert man Skulpturen? Die Kolbe-Monographie von 1913“ im Zusammenhang mit Kolbes Kunsthändler und Verleger Paul Cassirer hervorgehoben.¹

Die folgende Betrachtung kann vor dem Hintergrund, dass dies der Beginn eines neuen Forschungsfeldes ist, nicht mehr als eine Annäherung an die Thematik sein und ein Versuch, ausgehend von publiziertem Material und Archivalien eine erste Bestandsaufnahme zu liefern. Dabei darf aber deutlich werden, wie umfangreich und gezielt Georg Kolbe das Medium zur Repräsentation seines künstlerischen Werks einsetzte, ja kontinuierlich seit dem Beginn seiner bildhauerischen Karriere seine Plastiken, Gipsmodelle, Skizzen wie auch Grafiken fotografieren ließ und so ein eigenes fotografisches Archiv seiner künstlerischen Arbeit und ihrer Genese anlegte.

Der Kunsthistoriker Ludwig Schnorr von Carolsfeld (1877–1945), der als Kustos am Berliner Kunstgewerbemuseum seinen Forschungsschwerpunkt auf Porzellan und Keramiken richtete, fotografierte bereits ab 1907² Kolbes Objekte und war bis in die Mitte der 1920er-Jahre für den Künstler tätig. Um 1929³ dann beauftragte Kolbe Margrit Schwartzkopf (1903–1969) als assistierende Fotografin, die überdies als seine Sekretärin und Bildarchivarin tätig war und nach Kolbes Tod 1947 auch dessen Nachlassverwalterin sowie Mitgründerin und Leiterin des Georg Kolbe Museums wurde. Als besondere Verbindung erwies sich Kolbes Kontakt zu dem Kunsthistoriker Richard Hamann (1879–1961) und dessen Sohn Richard Hamann-Mac Lean (1908–2000), die durch ihre Initiative im Kontext des Preußischen Forschungsinstituts für Kunstgeschichte Marburg 1929 ein Mappenwerk mit fotografischen Ansichten von Kolbes künstlerischem Werk anstießen und 1931 publizierten.⁴ Georg Kolbes mediales Mitdenken im Rahmen seiner gesamten künstlerischen Karriere ist augenfällig, doch bildet diese Marburger Kolbe-Mappe auch einen Auftakt für weitere Publikationen, im Rahmen derer Margrit Schwartzkopf ihren (fotografischen) Blick auf Kolbes Werk herausstellen konnte. Die folgende Analyse konzentriert sich deshalb auf die Betrachtung ausgewählter Veröffentlichungen, um Georg Kolbes Bezugnahme zum Medium Fotografie und der Repräsentanz, die er ihr zusprach, nachzugehen.

Kolbes Aufmerksamkeit für die Möglichkeiten fotografischer Reproduktion künstlerischer Werke könnte zurückführen zu Auguste Rodin, dessen Atelier er in Meudon 1909 besuchte.⁵ Rodin „[...] instrumentalisierte [...] die Fotografie wie kein Künstler vor ihm, was über 1000 Fotos im Archiv des Musée Rodin in Paris belegen“,⁶ bemerkt Michael Klant und führt aus: „Fotos dienten Rodin zur Überprüfung des Licht-Schatten-Spiels oder der Ansichtigkeit von Plastiken, zur Korrektur von Werken en chemin, ja, sogar als Vorlagen für Zeichnungen. Bis in die 1890er Jahre hinein waren sie vorrangig Arbeitshilfen und private Dokumente. Ab dann wurden mehr und mehr Lichtbilder auch veröffentlicht und trugen maßgeblich zu seinem Ruhm bei.“⁷



1 Georg Kolbe im Atelier in den 1940er-Jahren, historische Fotografie

Visuell präsent war für Kolbe das Medium bereits 1887, wie eine Ansichtskarte seiner Klasse an der Académie Julian in Paris, die die Kunststudenten umgeben von fotografischen Aufnahmen im Raum zeigt, vermittelt.⁸ Auch umgab sich Kolbe selbst mit fotografischen Postkarten Rodins, wie ein mit Pin-Spuren versehenes Rodin-Porträt aus den am Georg Kolbe Museum neu zugewandenen Nachlassbeständen nahelegt⁹ und durch die bisherigen Forschungen Ursel Bergers bestärkt wird.¹⁰ Festzuhalten ist zudem, dass Georg Kolbe sich selbst kontinuierlich von renommierten Fotografen bei der Arbeit im Atelier porträtieren ließ (Abb. 1). Zeigt ihn ein markantes Porträt von Hugo Erfurth, das 1924 in der Illustrierten „Deutsche Kunst und Dekoration“¹¹ erscheint, im neusachlichen Stil mit schwarzem Anzug und Fliege vor einer seiner weiblichen Großplastiken,¹² präsentiert ihn „Die Dame“¹³ 1925 im weißen Kittel in seinem Atelier (Aufnahme Atelier O. Hartmann, Berlin) – ein Sujet, das Kolbe mehrfach in Bezug auf seine Selbstrepräsentation aufgreift, so auch in der „Vanity Fair“¹⁴ 1930 mit einer ganzen Skulpturengruppe im Arbeitsumfeld (Aufnahme Atelier Binder, Berlin), 1939 im „Völkischen Beobachter“¹⁵ zusammen mit dem Diktator Francisco Franco während des Modellierens der durch Kolbe geschaffenen Büste oder 1943 mit der Hand am Kinn wie Rodins „Denker“ (Aufnahme Georg Tietzsch,

Berlin).¹⁶ Nicht zuletzt in der Genese seiner Selbstdarstellung wird deutlich, wie Georg Kolbe sich durch die politischen Systeme und Gesellschaften bewegte: vom Deutschen Kaiserreich über die Weimarer Republik und das Regime des Nationalsozialismus bis in das von den Siegermächten besetzte Land der frühen Nachkriegszeit hinein. In derselben Kontinuität veröffentlichte er fotografische Ansichten seiner Werke, wie zum Beispiel in Bildbänden bei Paul Cassirer (1913),¹⁷ Kurt Wolff (1922)¹⁸ und ab 1933 im Rembrandt-Verlag.¹⁹ Dabei sind die Fotografien, die zwischen Repräsentation und Selbstbetrachtung, Werk und Körperbildern zirkulieren, Spiegel dieser Kontinuität, die stets in Beziehung mit den jeweiligen politischen Systemen und Gesellschaftsbildern zu sehen ist.

1907 – „[...] nach Pfingsten will Schnorr antreten. Er fotografiert gern und gut.“²⁰

Über die Zusammenarbeit zwischen Georg Kolbe und Ludwig Schnorr von Carolsfeld ist bislang nur wenig bekannt, jedoch fertigte Schnorr von Carolsfeld schon früh nach dem Ende seines Studiums, das er mit einer Arbeit zur plastischen Innengestaltung des Münsters zu Salem abschloss,²¹ und neben seiner darauffolgenden Aufnahme einer Tätigkeit als Kustos am Berliner Kunstgewerbemuseum ab 1907²² bis in die Mitte der 1920er-Jahre auch Fotografien von den Werken Georg Kolbes, deren Glasplattenegative und Silbergelatineabzüge in den Besitz des Künstlers übergegangen sind. 1912 reisten sie gemeinsam nach Tunis.²³

Auffällig in Schnorr von Carolsfelds 1912 vorgelegter Publikation „Porzellan der europäischen Fabriken des 18. Jahrhunderts“²⁴ ist das narrative Arrangement der Porzellanfiguren zueinander. So zeigt eine Aufnahme der Gruppe „Kavalier und Dame“ der Fabrik von Wegely, Berlin (1752–57), zwei sich einander zugewandte Figurinen, die über die Einzelfigur hinaus auch den Konversationsraum zwischen den beiden im fotografischen Bild betonen.²⁵ Wie auch beim folgenden Beispiel ist, aufgrund des in der Publikation verzeichneten Berliner Kunstgewerbemuseums als besitzende Institution, anzunehmen, dass sie Schnorr von Carolsfeld zuzuordnen ist.²⁶ Bei einer „Biskuitgruppe nach Bouchers [La] Lanterne magique“, Sèvres (um 1750), wird insbesondere deutlich, wie die zur Sichtbarkeit gebrachte Perspektive innerhalb der Reproduktionsfotografie so gewählt wurde, dass der Prozess des Schauens, der der figürlichen Darstellung der Szene inhärent ist, auch den Betrachter*innen des Bildes vors Auge geführt wird.²⁷

Der Blick auf die von Schnorr von Carolsfeld gefertigten fotografischen Aufnahmen von Georg Kolbes künstlerischem Werk, die in der digitalen Datenbank des Georg-Kolbe-Archivs verzeichnet sind, verstärkt die Beobachtung, dass sich Schnorr von Carolsfelds Bildsprache einem möglichst räumlichen Erleben der Objekte widmete. Verschiedene (undatierte) Aufnahmen vom „Porträt Benjamine Kolbe“ (1902/03, Abb. 2)²⁸ machen deutlich, wie sich der Fotograf der Skulptur annäherte, um eine visuelle Vielfalt der Büste, insbesondere ihres Gesichts, fotografisch einzufangen und zu vermitteln. Ein dunkel gewählter Hintergrund macht die Zartheit des Marmors greifbar und führt Schnorr von



2 Georg Kolbe, Porträt Benjamine Kolbe, 1902/03, Marmor, Höhe 65 cm, historische Fotografie

Carolsfelds Sinn für Reliefstrukturen, Licht- und Schattenverläufe sowie Kontraste aus. Auch dokumentierte der Fotograf verschiedene Arbeitsschritte des Künstlers und Materialwirkungen anhand einer Figur wie der „Tänzerin“ (1911/12), ausgeführt als Wachsmmodell vor neutralem Grund, als farbig gefasstes Gipsmodell vor einem Vorhang im Atelier oder als Bronze vor einer gemauerten Wand in Rundumansicht sowie freigestellt durch retuschierte farbliche Hervorhebung in einer gezielt ausgewählten Perspektive.²⁹ Die Gegenüberstellung von Studiofotografie und Plein-air-Aufnahmen zeigt sich bei einer Vielzahl der im Kolbe-Archiv zu recherchierenden Bilder von Ludwig Schnorr von Carolsfeld, die in ihrer Quantität immer wieder durch Originalität überzeugen. Sie legen eine enge Zusammenarbeit zwischen Künstler und Fotograf nahe, mit Fotografien, die Kolbe sowohl zu eigenen Studienzwecken im Voranschreiten eines jeweiligen Werks gedient haben mögen, als auch mit Fotografien, die den Charakter einer Skulptur in Pose, Ausdruck, Geste, Dynamik, Bewegungsverlauf und Materialität bestmöglich in nur einer Ansicht oder in einer Reihe an Aufnahmen gefasst haben, etwa zur gezielten Vermarktung des Kunstwerks oder zu dessen Popularisierung wie in Illustrierten der 1920er-Jahre.³⁰

1929 – „Für die Realisierung unseres Planes, Ihre neuen Werke im Atelier gut und gründlich aufzunehmen, hatte ich mir die letzten, nicht mehr allzu arbeitserfüllten Tage des Semesters vorgenommen.“³¹

Richard Hamann-Mac Lean, Sohn des Kunsthistorikers Richard Hamann, stößt 1929 durch das Fotografieren von Georg Kolbes neuen Werken in dessen Atelier in Berlin eine Idee an, die Richard Hamann, der zu diesem Zeitpunkt Direktor des Preußischen Forschungsinstituts für Kunstgeschichte in Marburg ist, zu einem originellen Vorhaben führt: in „photographischen Wiedergaben größeren Formats“ möchte Hamann Kolbe dazu anregen, eine Mappe mit fotografischen Reproduktionen aus allen Perioden seines Schaffens anzufertigen.³²

Die Herausgabe der Kolbe-Mappe durch das Kunstgeschichtliche Seminar Marburg erfolgte im Sommer 1931, mit der Intention, „eine Übersicht über das gesamte Werk des Künstlers zu ermöglichen, ferner aber, um für künftige Kunstgeschichts-Forschung Dokumente der Gegenwart zu hinterlegen.“³³ Die Ausgabe umfasst 100 Lichtdrucktafeln mit etwa 180 Abbildungen im Großformat (32,5 × 45 Zentimeter), darunter fotografische Aufnahmen von Ludwig Schnorr von Carolsfeld, Margrit Schwartzkopff (benannt als Atelier Schwartzkopff) und Richard Hamann-Mac Lean, die seit ihrer Zusammenarbeit 1929 entstanden waren. Ein vorangestellter Kommentar Georg Kolbes als auch eine Einführung seines Künstlerfreundes Richard Scheibe mit einem „Bekenntnis zur Plastik“³⁴ begleiten das in Halbleinen gebundene Folio-Mappenwerk zu 100 Reichsmark. Als „Luxusexemplar“³⁵ ist die Mappe in einer Sonderausgabe von zunächst 30 von Kolbe signierten Exemplaren mit beigefügter Zeichnung zum Preis von 250 Reichsmark angeboten worden.³⁶ Gefördert wurde das Mappenwerk von der Galerie Alfred Flechtheim, in der Kolbe kurz zuvor in den Jahren 1930 und 1931 mit einer Einzelausstellung in Berlin vertreten war.

Die Zusammenstellung der fotografischen Reproduktionen gestaltet sich vor dem Hintergrund des Komposits verschiedener Fotograf*innen. Zum einen werden Kolbes plastische Werke in Einzelansichten in ihrer Singularität betont, doch treten immer wieder in Abfolge gesetzte Bildreihen hervor, um die Körperhaftigkeit von Kolbes Objekten zu betonen (Abb. 3). Dabei fällt auf, dass es die Reihen des Fotografen Ludwig Schnorr von Carolsfeld sind, die mit dem „Porträt Benjamine Kolbe“ einen Auftakt bilden und die Vermutung nahelegen, dass sie den Duktus für die sequenzbetonte Darstellung innerhalb der Mappe gegeben haben. Auch spätere Aufnahmen setzen bewusst auf die narrative Abfolge der Bilder. Hervorzuheben sind beispielsweise die Rundumdarstellung der Figurengruppe „Entwurf für ein Beethovendenkmal“ (1926/27),³⁷ die vor dem Bildhintergrund fast wie eine Montage heraustritt, oder die Abfolgen von jeweils vier Ansichten über mehrere Blätter hinweg bei dem „Herabschreitenden“ (1928)³⁸ sowie der „Jungen Frau“ (1929),³⁹ die in Frontal-, Seit- und Nahaufnahme dargestellt werden. Die Skulpturen „Große Kriechende I“ und „Große Kriechende II“ (beide 1927, Abb. 4, 5 und 6),⁴⁰ aufgenommen im Hamburger Stadtpark, werden in der Mappe als Paar untereinander und auf zwei Blättern hintereinander mit wechselnder Perspektive gesetzt, wobei ein drittes Blatt die beiden im Visavis ihrer Gesichter, den Betrachtenden zugewandt, in Großaufnahme zeigt.



3 Georg Kolbe, Stehende Frau, 1915, Gips, lebensgroß, Abbildung aus: Georg Kolbe. 100 Lichtdrucktafeln, mit einem Begleitwort von Georg Kolbe und einer Einführung von Richard Scheibe, Marburg 1931, Tafel 18 a, b



4 Georg Kolbe, Große Kriechende I + II, 1927, Kalkstein, überlebensgroß, Stadtpark Hamburg, Abbildung aus: Georg Kolbe. 100 Lichtdrucktafeln, mit einem Begleitwort von Georg Kolbe und einer Einführung von Richard Scheibe, Marburg 1931, Tafel 73 a, b

Dadurch, dass keine der fotografischen Reproduktionen den Fotograf*innen im Abbildungsverzeichnis zugeordnet worden ist, kann ihre Autorschaft nur über den Bildvergleich rekonstruiert werden. Es zeichnen sich in der Kolbe-Mappe somit bereits Darstellungsweisen ab, die auf die spätere Arbeit von Margrit Schwartzkopff hinweisen. Ausdrückliches Lob seitens Kolbe ist jedoch nur gegenüber Richard Hamann[-Mac Lean] dokumentiert: „Ihre seltene Einfühlung in meine Arbeit verbunden mit Ihrer Beherrschung der Kamera haben das Werk so gut gemacht“, schreibt Kolbe im Juni 1931 an Hamann, „[v]on überall höre ich schon Bestes über die Veröffentlichung; ob auch ein materieller Erfolg gebucht werden kann?“⁴¹

Wenngleich Georg Kolbes Verhältnis zu Richard Hamann beziehungsweise Richard Hamann-Mac Lean bis 1943 abkühlt, er sich distanziert, erkennt Kolbe den Mehrwert, der in seiner Verbindung zum Preußischen Forschungsinstitut für Kunstgeschichte liegt. Denn Richard Hamann, der 1913 an die Universität Marburg berufen worden war und von Anfang an systematisch ein fotografisches Plattenarchiv am Institut aufbaute, hatte bereits zuvor schon „mehrere Fotokampagnen in Zusammenarbeit mit anderen kunsthistorischen Einrichtungen unternommen, so etwa für den ‚Lichtbildverlag‘ von Franz Stödtner [...] in Berlin“.⁴² Indem er „frühzeitig erkannt[e], welchen wichtigen Stellenwert die Fotografie für die Kunstgeschichte besitzt“, war er „ständig bemüht, in größtmöglichem Umfang Negative für das eigens eingerichtete Plattenarchiv zu bekommen.“⁴³ Bereits ab 1914 verband er



5 Georg Kolbe, Große Kriechende II + I, 1927, Kalkstein, überlebensgroß, Stadtpark Hamburg, Abbildung aus: Georg Kolbe. 100 Lichtdrucktafeln, mit einem Begleitwort von Georg Kolbe und einer Einführung von Richard Scheibe, Marburg 1931, Tafel 74 a, b



6 Georg Kolbe, Große Kriechende I + II, 1927, Kalkstein, überlebensgroß, Stadtpark Hamburg, Abbildung aus: Georg Kolbe. 100 Lichtdrucktafeln, mit einem Begleitwort von Georg Kolbe und einer Einführung von Richard Scheibe, Marburg 1931, Tafel 75 a, b

Theorie und Praxis, bot „photographisch-kunstgeschichtliche Exkursionen“ an und fertigte mit seinen Studierenden, gestützt durch fotografische Kurse, Reproduktionsfotografien.⁴⁴ Da das Kunstgeschichtliche Seminar mit Bibliothek, Fotosammlung und 1922 eigens gegründetem Verlag unter Hamann stark anwuchs, wie Michael H. Sprenger bemerkt, bezog das Seminar 1928 neue Räumlichkeiten im sogenannten Jubiläumsbau, der im Kontext der 400-Jahr-Feier der Universität errichtet worden war.⁴⁵ Das Preußische Forschungsinstitut für Kunstgeschichte wiederum, im Rahmen dessen sich Hamann schon sehr früh, und zwar im Gründungsjahr 1929, an Kolbe wandte, nahm 1930 seine Arbeit auf. „Die Aufgaben des Institutes waren [...] die Sammlung und planmäßige Ergänzung des gesamten Abbildungsmaterials zur Kunstgeschichte.“⁴⁶ Retrospektiv ist das Institut zwingend mit kritischem Auge zu sehen, führte es im Zweiten Weltkrieg umfangreiche internationale Kampagnen, um im Zuge deutscher Besetzungen oder Vertreibungen „zurückgelassene deutsche Kulturgüter zu dokumentieren“⁴⁷ sowie auch fotografische Aufnahmen von Kunstdenkmälern anzufertigen.⁴⁸ Hamann-Mac Lean war hierin maßgeblich involviert. „Die gesamten Fotokampagnen während des Krieges brachten dem Fotoarchiv einen enormen Zuwachs an Negativen. [...] In enger Zusammenarbeit mit dem ‚Kunstschutz‘ und durch die persönlich von Adolf Hitler bewilligten Mittel finanziert, nutzten Richard Hamann und das Marburger Institut ihre Möglichkeit zur Vervollständigung ihrer bereits in früheren Jahren begonnenen

fotografischen Aufnahmetätigkeit.“⁴⁹ Denn das Bildarchiv galt als „ein lange Zeit ziemlich einzigartig reiches Hilfsmittel der kunsthistorischen Forschung und Publizistik.“⁵⁰

„Seine Adressaten waren die Betrachter, nicht die Künstler“,⁵¹ bemerkt Peter H. Feist über Richard Hamann. So verwundert es nicht, wenn die Photographische Abteilung des Kunstgeschichtlichen Seminars im Herbst 1930 anstrebt, die „alleinige Bildstelle“ zu sein, die Aufnahmen von Kolbes Werken besitzt, und bittet in einem Brief um die Erlaubnis, „photographische[r] Aufnahmen Ihrer Werke keinen weiteren Personen [zu] erteilen“ – Kolbe unterstreicht diese Passage im Brief und kommentiert handschriftlich: „ausgeschlossen.“⁵² Eine erneute Anfrage in 1934 zur Erlangung des „Alleinrecht[s]“ für alle Neuaufnahmen lehnt Kolbe abermals ab.⁵³ Auch lag das Interesse der Photo-Abteilung, wie die Photographische Abteilung von nun an hieß, darin, die Aufnahmen des Fotografen Ludwig Schnorr von Carolsfeld in die Bestände des Bildarchivs zu integrieren und „generell die Reproduktions[-E]rlaubnis“⁵⁴ anzufordern, 1934 gar „Reproduktionsrecht“⁵⁵ geltend zu machen. Noch heute finden sich Reproduktionen von Schnorr von Carolsfeld in der Datenbank von Foto Marburg, das mit rund 1,7 Millionen fotografischen Aufnahmen zu den weltweit größten Bildarchiven zur europäischen Kunst und Architektur zählt⁵⁶ – Reproduktionen wie jene vom „Porträt Benjamine Kolbe“ (1902/03), die dort aber ohne Hinweis auf den Fotografen geführt werden.⁵⁷ Es ist anzunehmen, dass es jene Kopien der „Schnorr’schen Platten“ sind, die (wohl 1931) angefertigt worden waren.⁵⁸

Dass die Photographische Abteilung nicht die „alleinige Bildstelle“ für fotografische Reproduktionen seines Werks sein sollte, kommentierte Kolbe 1930 mit ersichtlicher Begründung: „[...] für meine werdenden zeitlichen Arbeiten benötige ich einen ständigen hiesigen Fotograf.“⁵⁹ Gemeint ist hiermit seine Fotografin Margrit Schwartzkopff. Denn wenngleich durch den Marburger Verlag primär durch den Verkauf von fotografischen Aufnahmen beziehungsweise „Photo-Karten“⁶⁰ (in Bromsilber-Rotations-Druck) „das ‚Kolbengeschäft‘ blüht[e]“,⁶¹ Kolbe dies mit „Beifall“⁶² begrüßte, wie auch 1931 die Ausweitung des Angebots auf mehr als 500 Motive⁶³ und das Erscheinen der Kolbe-Mappe, die der „Förderung und Bekanntmachung seines Werkes dienen sollte“,⁶⁴ war ihm doch nach wie vor die Bedeutung seiner Autonomie im Feld der fotografischen Reproduktion seiner Kunstwerke bewusst. Zwar war Kolbes Ziel, sein gesamtes Fotomaterial in Form eines Archivs an einem Ort gebündelt zu wissen, und stellte dafür das Marburger Institut in Aussicht, jedoch „sollte dies noch keine unbegrenzte Verwertungsfreiheit bedeuten“,⁶⁵ wie Curt Valentin, zu diesem Zeitpunkt Mitarbeiter der Berliner Galerie Buchholz, stellvertretend für Kolbe in der Korrespondenz bemerkt. Kolbe ersuchte, seine Rechte 1935 erneut in Form eines überarbeiteten Vertrags nach seinen Bedürfnissen zu regeln.⁶⁶ Auch wenn oder gerade weil Hamann bei Kolbe damit warb, mit den Reproduktionen seiner Werke eine Grundlage für die kunstgeschichtliche Forschung zu schaffen,⁶⁷ und Kolbe regelmäßig (bis 1942) aus den Postkarten-Verkäufen durch Foto Marburg Erlöse erzielte,⁶⁸ hatte es für ihn Priorität, eigenständig über fotografische Reproduktionen seiner Werke und deren Vertrieb zu entscheiden sowie auch an dem Voranschreiten seines fotografischen Archivs gemeinsam mit Margrit Schwartzkopff zu arbeiten.

1943 – „Frl. Schwartzkopff arbeitet seit 11 Jahren ausschliesslich für mich und hat während dieser Zeit ein sehr umfassendes Bildarchiv (etwa 1.5 Tausend Aufnahmen) geschaffen, mit dem sie als Fotografin meiner Werke öffentlich bekannt geworden ist, [...]“

„[...] sodass alle Staats- und Parteidienststellen, Presse, Kunstverlage, Anhänger meiner Kunst u.s.w. fortlaufend darauf zurückgreifen und aus dem mein eigener Bedarf ständig ergänzt werden muss“, begründete Georg Kolbe gegenüber der Reichskammer der bildenden Künste im Februar 1943.⁶⁹ Anlass für seinen Brief war die Verordnung vom 29. Januar 1943 über die „Freimachung von Arbeitskräften für kriegswichtigen Einsatz“⁷⁰ bezüglich der für ihn tätigen Fotografin Margrit Schwartzkopff gewesen. In einem Gutachten an die Fotografeninnung bittet der Verfasser (Lesnick) „dringendst“, von dem Einzug Margrit Schwartzkopffs Abstand zu nehmen, „damit der Bildhauer Herr Prof. Kolbe, der an der Spitze der deutschen Künstler steht, in seinem Schaffen nicht gehindert wird.“⁷¹ Kolbe betont in seinem Schreiben an die Reichskammer eindringlich und präzise Schwartzkopffs Wert für seine künstlerische Arbeit: ihre laufende fotografische Mitarbeit sei ihm zu einer „künstlerischen Kontrolle“ geworden; sie sei mit seinem Werk „allseitig und von Grund auf“ vertraut; ihre fotografische Mitarbeit sei „unentbehrlich“ auch für das Weiterleben seines Bildarchivs – nicht zuletzt da Schwartzkopff ebenfalls als Sekretärin alle Büro- und Archivarbeiten für ihn übernommen habe.⁷²

Über Margrit Schwartzkopff ist bislang wenig von dem bekannt, was über ihr Tätigkeitsspektrum bei Georg Kolbe hinausging. Doch in der Auseinandersetzung mit ihren umfassenden fotografischen Dokumenten, von ihr begleiteten Publikationen, Kalendereinträgen oder Korrespondenzen rund um Kolbes Kunst zeichnet sich ab, dass ein Großteil ihres Lebens Georg Kolbes Werk gewesen ist. Zeitweise führte sie gar Kolbes Haushalt.⁷³ Nach Kolbes Tod 1947 übernahm sie nicht nur die Verwaltung des fotografischen Archivs, sondern war 1949 auch in die Gründung der Stiftung zur Erschließung, Bewahrung und Vermittlung von Kolbes künstlerischem Nachlass involviert und übernahm 1950 als Direktorin die Leitung des Georg Kolbe Museums in Kolbes ehemaligem Wohn- und Atelierhaus in der Sensburger Allee in Berlin-Westend bis zu ihrem Tod 1969.⁷⁴

Aus dem umfangreichen Bildarchiv Kolbes, das Margrit Schwartzkopff aus ihrer eigenen Arbeit ab etwa 1930 und über Kolbes Tod hinaus speiste, sind heute vielzählige Aufnahmen von ihr in der digitalen Datenbank des Georg-Kolbe-Archivs registriert. Hierbei wird deutlich, dass Schwartzkopff – ähnlich wie Kolbe sich oft im Angesicht seiner Skulpturen und ihres Materials zeigte⁷⁵ – einen Bezug von Auge zu Auge zu den von ihr fotografierten Plastiken suchte. Den „Kopf der Tänzerin“ (1911/12/29)⁷⁶ etwa zeigt Schwartzkopff aus leichter Untersicht, doch in das Blickfeld dieser Bronzefigur hinein. Das Körperfeld des Gipsentwurfs „Kauernde“ (1917)⁷⁷ öffnet die Fotografin durch gezielt gesetzte Beleuchtung und schafft Raum zwischen Figur und den sie Betrachtenden, erhellet das nach oben blickende Gesichtsfeld, Schulter- und Rückenpartien sowie Oberschenkel der Sitzenden. Während Schwartzkopff bei den zuvor genannten Arbeiten die Stille und



7 Georg Kolbe, Frauenhände, 1927, Bronze, Höhe 50,7 cm, historische Fotografie



8 Georg Kolbe, Menschenpaar, 1937, Bronze, Höhe 285 cm, historische Fotografie

das In-sich-gekehrt-Sein in ihrer Lichtführung und Hintergrundwahl unterstreicht, weiß sie bei großplastischen Werken ebenfalls das Momentum der Skulptur in der Reproduktionsfotografie zu eruieren und herauszustellen. Wenn sie auf diese Weise die Bronze „Nacht“ (1926/30)⁷⁸ und ihre Ausführung in Gips in verschiedenen Innenraum- und Lichtsituationen sowie perspektivischen Zusammenhängen, An- und Ausschnitten fotografierte, um unterschiedliche Wirkungsgrade des Objekts im Raum und somit im Bild zu erproben, setzt sie die „Frauenhände“ (1927, Abb. 7)⁷⁹ mittels Betonung von Materialität und Form der Bronze quasi aus dem Objekt heraus und damit ganz und gar als Fotografie gefasst um.

Wenngleich sich Margrit Schwartzkopff als „technische Fotografin“⁸⁰ bezeichnete, zeigen ihre Fotografien ein Ersuchen, die Atmosphäre der von ihr fotografierten Objekte ins Bild zu übertragen, aber auch Relationen zum Betrachter, Raum oder den die Skulptur umschließenden öffentlichen Raum herzustellen. So verwundert es nicht, dass es ihr gelingt, Kolbes „Emporsteigendes Menschenpaar“ (1931)⁸¹ durch mitunter eine erhöhte Setzung im Außenraum größer und hinauftragender als die sie umfassenden Bäume erscheinen zu lassen oder durch im Studio gesetzte Schlagschatten das Paar in seiner Überlebensgröße zu betonen. Der bewusste Einsatz von Relationen und ihrer differenzierten Wirkung im Innen- und Außenraum zeigt sich abermals mit dem „Menschenpaar“ (1937, Abb. 8).⁸²



9 Georg Kolbe, Frauenstatue III, 1933/38, Bronze oder Messing, Höhe 212,5 cm, historische Fotografie

Im Atelier im Verhältnis zu anderen Skulpturen sowie Fenstern und Türen evozieren die Skulpturen in Gips auch bildimmanent eine andere Lesart als in Bronze gegossen nahe am Ufer des Maschsees in Hannover, wenngleich beide Darstellungsweisen von Monumentalem künden.

Ebenso wie Kolbe, der als „geschickter Synthetiker“⁸³ beschrieben worden ist, wusste auch Schwartzkopff mit ihren Fotografien eine Synthese aus plastischem Objekt und fotografischem Bild zu erzeugen. Ganz besonders scheint ihr dies gelungen in der Publikation „Georg Kolbe. Werke der letzten Jahre“, die 1937 im Rembrandt-Verlag Berlin ausschließlich mit fotografischen Reproduktionen Margrit Schwartzkopffs in 64 Tiefdrucktafeln und einer begleitenden Betrachtung des (die nationalsozialistische Ideologie befürwortenden) Kunsthistorikers Wilhelm Pinder anlässlich Kolbes 60. Geburtstag erschien.⁸⁴ So, wie Pinder betont, dass Kolbe mit jedem seiner Werke ein „Vorbild“⁸⁵ abgäbe für die Gesellschaft, führt auch Schwartzkopff in der Auswahl ihrer Fotografien die Menschwerdung nach nationalsozialistischem Körperideal aus. Über gekonnt arrangierte Abfolgen hinaus, die mitunter Narrative innerhalb einer Skulpturengruppe oder durch variierende Ansichten von Einzelfiguren entstehen lassen, führt der Band als solcher eine Erzählung vor: ausgehend von einem „Selbstbildnis“ (1934) Kolbes über ein „Requiem“ (1927) seiner verstorbenen Frau



10 Georg Kolbe, *Jungler Streiter*, 1935, Bronze, Höhe 225 cm, und *Große Verkündigung*, 1937, Bronze, Höhe 165 cm, Abbildung aus: Georg Kolbe. Werke der letzten Jahre, mit Betrachtungen über Kolbes Plastik von Wilhelm Pinder (mit 64 Tiefdrucktafeln), Berlin 1937, S. 66/67

Benjamine⁸⁶ hin zu Skulpturen wie jener der überlebensgroßen Plastik „Frauenstatue III“ („Große Frauenstatue“, 1934, in Abb. 9 ist eine Entwurfsversion zu sehen)⁸⁷ oder dem Krieger-Ehrenmal in Stralsund (1934/35),⁸⁸ die ein durch die nationalsozialistische Politik propagiertes Körperideal und Vorstellungsbild vom germanischen Menschen visuell zu unterstützen vermögen. Die im fotografischen Bild hervorgehobenen glänzenden Körperoberflächen der athletischen Figuren erinnern an die inszenierten Körperbilder aus den Filmen Leni Riefenstahls – majestätisch und solitär, profund und zielgerichtet an einem nicht weiter definierten Identitätsbegriff ausgerichtet. So, wie Schwartzkopffs fotografische Aufnahmen in Abfolgen ineinandergreifen, entwickeln sich zwischen ihnen auch nonverbale Dialoge, wie etwa auf einer Doppelseite zwischen dem „Jungen Streiter“ (1935) und der „Großen Verkündigung“ (1937, Abb. 10).⁸⁹ Denn das „Verkünden“ zeigt sich sowohl in Kolbes geformten Bronzen als auch – durch die Wahl des Ausschnitts und ihres visuellen Zusammenschlusses – in den komponierten Fotografien in Form von intendierten (Vor-)Bildern.

Aufnahmetechnik, dramaturgisches Arrangement von Bildern, kommunikatives Geschick: Schwartzkopff weiß Georg Kolbes Kunst wie auch ihr fotografisches Werk zu vermarkten, spricht sie in ihrer Korrespondenz als Kolbes Sekretärin explizit Empfehlungen aus und gibt Verweise auf aktuelle Publikationen, wie etwa das 1931 erschienene Mappenwerk oder Kolbes Publikation 1933 im Rembrandt-Verlag.⁹⁰ Auch vereinbart sie regelmäßig Termine mit Vertretern von Illustrierten, Verlagen oder mit Pressefotografen, darunter auch mit der nationalsozialistisch-propagandistischen „Presseillustration

11 Margrit Schwartzkopff im Georg-Kolbe-Museum, 1965, historische Fotografie



Hoffmann“, wie die Kalenderbücher geführter Anrufe von 1936 bis 1941 und die Besucherbücher von 1935 bis 1938 aufzeigen.⁹¹ So erscheinen nach einem Besuch des Fotografen und „Reichsbildberichterstatters“ Heinrich Hoffmann am 12. April 1937, abermals kurz vor Kolbes 60. Geburtstag, Artikel mit Fotos von Hoffmann in der nationalsozialistischen Presse.⁹² Eines davon zeigt Kolbe im gewohnten Stil mit weißem Kittel im Atelier, die weiße, auf einem erhöhten Stehtisch platzierte Kleinplastik anschauend, als stünde er mit ihr im Dialog, in einem (be-)sinnlichen Austausch.

Ein Foto aus den neu gewonnenen und erschlossenen Nachlassbeständen zeigt Margrit Schwartzkopff gebeugt über einen Tisch mit Kolbes Fotopostkarten, die sie sortiert (Abb. 11).⁹³ Es scheint im Jahr 1965 fast so, als hätte sich für sie nie etwas verändert und als lebte Georg Kolbe in ihren Reproduktionsfotografien und ihrem Blick auf diese fort.

Anmerkungen

- 1 Vgl. Ursel Berger: Wie publiziert man Skulpturen? Die Kolbe-Monographie von 1913, in: Rahel Feilchenfeldt, Thomas Raff (Hrsg.): Ein Fest der Künste. Paul Cassirer. Der Kunsthändler als Verleger, München 2006, S. 201–213, hier S. 204, 207.
- 2 Archiv GKM, Berlin, <https://sammlung.georg-kolbe-museum.de/de/objekte/portraet-benjamin-kolbe/65398?term=Ludwig%20Schnorr%20von%20Carolsfeld&start=12&position=17> [letzter Zugriff 16.2.2023].
- 3 Ein genaues Datum, wann Margrit Schwartzkopf ihre Arbeit bei Georg Kolbe aufgenommen hat, ist nicht belegt. Nachzuverfolgen ist, dass sie jedenfalls 1931 mit fotografischen Aufnahmen in der Kolbe-Mappe vertreten ist (siehe Anm. 4) und dass sie die Aufnahmen hierfür spätestens im Kontext der Produktion des Werks 1930 gemacht haben muss; Korrespondenzen in ihrer Funktion als Sekretärin sind definitiv im Jahr 1933 nachzuweisen, Nachlass GK, Inv.-Nr. GK.477, Archiv GKM, Berlin.
- 4 Kunstgeschichtliches Seminar Marburg (Hrsg.): Georg Kolbe. 100 Lichtdrucktafeln, mit einem Begleitwort von Georg Kolbe und einer Einführung von Richard Scheibe, Marburg 1931.
- 5 Den (prägenden) Besuch von Rodins Atelier in Meudon, bei dem er Rodin „persönlich sah“, erwähnt Kolbe in seinem Vorwort der Kolbe-Mappe direkt zu Beginn, ebd., S. 5–6. Siehe hierzu auch Berger 2006 (wie Anm. 1), S. 205.
- 6 Michael Klant: Künstler bei der Arbeit, von Fotografen gesehen, Ostfildern-Ruit 1995, S. 86.
- 7 Ebd., S. 86–87. Siehe zur Bedeutung des Mediums Fotografie für Auguste Rodin und dessen Werk insbesondere auch: Licht und Schatten. Rodin. Photographien von Eugène Druet (Ausst.-Kat. Georg Kolbe Museum), Berlin 1994.
- 8 Archiv GKM, Berlin.
- 9 Ebd.
- 10 Ursel Berger: Ausstellen, Sammeln, Publizieren. Zur Wirkung der Rodin-Photographien von Eugène Druet in Deutschland, in: Licht und Schatten. Rodin 1994 (wie Anm. 7), S. 22–39, hier S. 28–29.
- 11 Deutsche Kunst und Dekoration, Darmstadt 1924, S. 195, Zeitungsausschnittsammlung, Archiv GKM, Berlin.
- 12 Hugo Erfurth fotografierte Georg Kolbe ein weiteres Mal 1932, https://www.bildindex.de/document/obj05239281?part=0&medium=rba_c007965 [letzter Zugriff 16.2.2023].
- 13 Die Dame, H. 4, 1924, S. 7, Zeitungsausschnittsammlung, Archiv GKM, Berlin.
- 14 Vanity Fair, 1930, S. 45, Zeitungsausschnittsammlung, Archiv GKM, Berlin.
- 15 Völkischer Beobachter, Nr. 29, 29.1.1939, S. 3, Archiv GKM, Berlin.
- 16 Archiv GKM, Berlin.
- 17 Georg Kolbe. Bildwerke, Berlin 1913.
- 18 Georg Kolbe. Plastik und Zeichnung. Mit 64 Abbildungen und einem Begleittext von Wilhelm R. Valentiner, München 1922.
- 19 Georg Kolbe. Vom Leben der Plastik. Mit 90 Abbildungen und einer Ausführung von Rudolf G. Binding, Berlin 1933; Georg Kolbe. Werke der letzten Jahre. Mit 64 Tiefdrucktafeln und einer Betrachtung von Wilhelm Pinder, Berlin 1937; Georg Kolbe. Zeichnungen. Mit 100 Abbildungen und einer Einleitung von Wilhelm Pinder, Berlin 1942.
- 20 Georg Kolbe an seinen Freund und Förderer Hermann Schmitt, 17.5.1907, Nachlass GK, Inv.-Nr. GK.616.6_004, Archiv GKM, Berlin, <https://sammlung.georg-kolbe-museum.de/de/korrespondenzen/brief-von-georg-kolbe-an-hermann-schmitt/69801?term=Ludwig%20Schnorr%20von%20Carolsfeld&position=9> [letzter Zugriff 16.2.2023].
- 21 Ludwig Schnorr von Carolsfeld: Der plastische Schmuck im Innern des Münsters zu Salem aus den Jahren 1774–1784 von Johann Georg Dürr und Johann Georg Wieland, Berlin 1906.
- 22 Archiv GKM, Berlin, <https://sammlung.georg-kolbe-museum.de/de/objekte/portraet-benjamin-kolbe/65396?term=Ludwig%20Schnorr%20von%20Carolsfeld&start=12&position=21> [letzter Zugriff 16.2.2023].
- 23 Ursel Berger: Georg Kolbe. Leben und Werk, Berlin 1990, S. 176.
- 24 Ludwig Schnorr von Carolsfeld: Porzellan der europäischen Fabriken des 18. Jahrhunderts, Berlin 1912.
- 25 Ebd., S. 118, siehe auch: <http://archive.org/details/porzellandereuro00schn/page/118/mode/2up?view=theater> [letzter Zugriff 16.2.2023].
- 26 Leider ist in der Publikation nicht ausgezeichnet, welche Fotografien von ihm selbst aufgenommen worden waren.
- 27 Ebd., S. 248, siehe auch: <https://archive.org/details/porzellandereuro00schn/page/248/mode/2up?view=theater> [letzter Zugriff 16.2.2023].
- 28 Nachlass GK, Inv.-Nr. GKFo-0008_001, GKFo-0008_002, GKFo-0008_003, GKFo-0008_004, GKFo-0008_005, Archiv GKM, Berlin, <https://sammlung.georg-kolbe-museum.de/de/objekte/portraet-benjamin-kolbe/65399?term=Ludwig%20>

- Schnorr%20von%20Carolsfeld&start=24&position=24 [letzter Zugriff 16.2.2023].
- 29 Vgl. u. a. Nachlass GK, Inv.-Nr. GK Fo-0100_010, GK Fo-0100_011, GK Fo-0100_015, GK Fo-0100_017, Archiv GKM, Berlin, <https://sammlung.georg-kolbe-museum.de/index.php/de/objekte/taenzerin-191112-bronze/66520?term=schnorr%20von%20carolsfeld%20t%C3%A4nzerin&position=11> [letzter Zugriff 16.2.2023].
 - 30 Vgl. Zeitungsausschnittsammlung, Archiv GKM, Berlin.
 - 31 Richard Hamann-Mac Lean an Georg Kolbe, 16.9.1929, Nachlass GK, Inv.-Nr. GK.532, Kasten 17, Mappe 2, Akte Foto Marburg, Archiv GKM, Berlin.
 - 32 Richard Hamann an Georg Kolbe, 16.7.1930, Nachlass GK, Inv.-Nr. GK.532, Kasten 17, Mappe 2, Akte Foto Marburg, Archiv GKM, Berlin.
 - 33 Kunstgeschichtliches Seminar Marburg 1931 (wie Anm. 4).
 - 34 Ebd.
 - 35 Preußisches Forschungsinstitut für Kunstgeschichte, Richard Hamann an Georg Kolbe, 25.2.1932, Nachlass GK, Inv.-Nr. GK.532, Archiv GKM, Berlin.
 - 36 Vgl. Photo-Abteilung des Kunstgeschichtlichen Seminars (Hrsg.): Georg Kolbe. Plastik und Zeichnungen. Aufnahmen im Archiv des Kunstgeschichtlichen Seminars Marburg, Marburg 1931, o. S., Archiv GKM, Berlin.
 - 37 Kunstgeschichtliches Seminar Marburg 1931 (wie Anm. 4), Blatt 61, 62.
 - 38 Ebd., Blatt 78, 79, 80.
 - 39 Ebd., Blatt 85, 86.
 - 40 Ebd., Blatt 73, 74, 75.
 - 41 Georg Kolbe an Hamann, 3.6.1931, Nachlass GK, Inv.-Nr. GK.532, Archiv GKM, Berlin.
 - 42 Judith Tralles: Die Fotokampagnen des Preußischen Forschungsinstituts für Kunstgeschichte Marburg während des Zweiten Weltkrieges, in: Nikola Doll, Christian Fuhrmeister, Michael H. Sprenger (Hrsg.): Kunstgeschichte im Nationalsozialismus. Beiträge zur Geschichte einer Wissenschaft zwischen 1930 und 1950, Weimar 2005, S. 263–282, hier S. 263.
 - 43 Michael H. Sprenger: Das kunstgeschichtliche Seminar und das Preußische Forschungsinstitut der Marburger Universität im Nationalsozialismus, in: Doll/Fuhrmeister/Sprenger 2005 (wie Anm. 42), S. 71–84, hier S. 72.
 - 44 Angela Matyssek: Kunstgeschichte als fotografische Praxis. Richard Hamann und Foto Marburg, Berlin 2009, S. 36.
 - 45 Vgl. Sprenger 2005 (wie Anm. 43), S. 72.
 - 46 Tralles 2005 (wie Anm. 42), S. 264.
 - 47 Vgl. ebd., S. 264–265.
 - 48 Vgl. ebd., S. 268.
 - 49 Ebd., S. 276. Siehe hierzu auch: Ruth Heftrig: Fanatiker der Sachlichkeit. Richard Hamann und die Rezeption der Moderne in der universitären deutschen Kunstgeschichte 1930–1960, Berlin 2014, S. 207–209.
 - 50 Peter H. Feist: Beiträge Richard Hamanns zur Methodik der Kunstgeschichtsschreibung, Berlin 1980, S. 6.
 - 51 Ebd., S. 8.
 - 52 Kunstgeschichtliches Seminar der Universität Marburg, Photographische Abteilung, Schlegel an Georg Kolbe, 8.11.1930, Nachlass GK, Inv.-Nr. GK.532, Archiv GKM, Berlin.
 - 53 Photo-Abteilung des Kunstgeschichtlichen Seminars Marburg, C. Albiker an Kurt [sic] Valentin, 12.1.1934, Nachlass GK, Inv.-Nr. GK.532, Archiv GKM, Berlin.
 - 54 Vgl. ebd. sowie Georg Kolbe an Schlegel, 14.11.1930, Nachlass GK, Inv.-Nr. GK.532, Archiv GKM, Berlin.
 - 55 Photo-Abteilung des Kunstgeschichtlichen Seminars, C. Albiker an Kurt [sic] Valentin, 12.1.1934, Nachlass GK, Inv.-Nr. GK.532, Archiv GKM, Berlin.
 - 56 Vgl. <https://www.uni-marburg.de/de/fotomarburg/ueberuns/leitbild> [letzter Zugriff 16.2.2023].
 - 57 In einem Brief von der Photo-Abteilung des Kunstgeschichtlichen Seminars Marburg, C. Albiker an Kurt [sic] Valentin, wird der Wunsch Kolbes, den Fotografen zu benennen, abgewiesen: „Von einer Namensnennung, der von Schnorr von Carolsfeld gemachten Aufnahmen bitten wir abzusehen, da es in unserem Betrieb nicht üblich ist, einen bestimmten Namen zu nennen“, 12.1.1934, Nachlass GK, Inv.-Nr. GK.532, Archiv GKM, Berlin.
 - 58 Kunstgeschichtliches Seminar der Universität Marburg, Verlag Photographische Abteilung, Richard Hamann an Georg Kolbe, 19.2.1930/[1931], Nachlass GK, Inv.-Nr. GK.532, Archiv GKM, Berlin.
 - 59 Georg Kolbe an Schlegel, 14.11.1930, Nachlass GK, Inv.-Nr. GK.532, Archiv GKM, Berlin.
 - 60 Photo-Abteilung des Kunstgeschichtlichen Seminars Marburg, Schlegel an Georg Kolbe, 23.4.1931, Nachlass GK, Inv.-Nr. GK.532, Archiv GKM, Berlin.
 - 61 Richard Hamann an Georg Kolbe, 19.2.1930/[1931], Nachlass GK, Inv.-Nr. GK.532, Archiv GKM, Berlin.
 - 62 Atelier Georg Kolbe (i. A.) an Schlegel, 23.4.1931, Nachlass GK, Inv.-Nr. GK.532, Archiv GKM, Berlin.
 - 63 Siehe: Kolbe. Plastik 1931 (wie Anm. 36), Archiv GKM, Berlin.

- 64** Der Verlag des Kunstgeschichtlichen Seminars Marburg, Freyhan an Georg Kolbe, 28.8.1931, Nachlass GK, Inv.-Nr. GK.532, Archiv GKM, Berlin.
- 65** An die Foto-Abteilung des Kunstgeschichtlichen Seminars, 15.11.1934, Nachlass GK, Inv.-Nr. GK.532, Archiv GKM, Berlin.
- 66** Undatiertes Dokument, Nachlass GK, Inv.-Nr. GK.532, Archiv GKM, Berlin.
- 67** Kunstgeschichtliches Seminar der Universität Marburg, Hamann an Georg Kolbe, 25.4.1938, Nachlass GK, Inv.-Nr. GK.532, Archiv GKM, Berlin.
- 68** Vgl. Korrespondenzen und Abrechnungen aus den Jahren 1936 bis 1942, Nachlass GK, Inv.-Nr. GK.532, Archiv GKM, Berlin.
- 69** Fortsetzung des Zitats in der Überschrift: Georg Kolbe an die Landesleitung der Reichskammer der bildenden Künste, August Kranz, 9.2.1943, Landesarchiv Berlin, A Rep. 243-04 Nr. 4531/MF-Nr. 84.
- 70** Lesnick an die Fotografeninnung, 29.1.1943 (BK/IV B 476), Landesarchiv Berlin, A Rep. 243-04 Nr. 4531/MF-Nr. 84.
- 71** Ebd.
- 72** Georg Kolbe an August Kranz, 9.2.1943, Landesarchiv Berlin, A Rep. 243-04 Nr. 4531/MF-Nr. 84. Ab 1937 habe Schwartzkopff an drei Tagen in Festanstellung als Sekretärin für Kolbe gearbeitet, ebd.
- 73** Georg Kolbe an Hermann Lempeler, Postkarte, 15.2.1945, Nachlass GK, Inv.-Nr. GK.607.1.10, Archiv GKM, Berlin, <https://sammlung.georg-kolbe-museum.de/de/korrespondenzen/brief-von-georg-kolbe-an-hermann-lempeler/69662?term=Margrit%20Schwartzkopff&start=600&position=611> [letzter Zugriff 16.2.2023]. Nachdem 1943 Kolbes Atelier von einer Bombe getroffen wurde, begleitete Schwartzkopff Kolbe nach Hierls- hagen (bis Anfang 1945), vgl. <https://sammlung.georg-kolbe-museum.de/de/korrespondenzen/briefe-von-georg-kolbe-an-leihner/69647?term=Margrit%20Schwartzkopff&start=636&position=637> [letzter Zugriff 16.2.2023].
- 74** Vgl. Berger 1990 (wie Anm. 23), S. 197.
- 75** Zum Beispiel Georg Kolbe bei der Arbeit in Hierls- hagen 1944, Archiv GKM, Berlin.
- 76** Nachlass GK, Inv.-Nr. GKFo-0101_003, GKFo-0101_004, GKFo-0101_006, Archiv GKM, Berlin, <https://sammlung.georg-kolbe-museum.de/de/objekte/kopf-der-taenzerin-19111229-bronze/66269?term=Margrit%20Schwartzkopff%20Kopf%20der%20T%C3%A4nzerin&position=0> [letzter Zugriff 16.2.2023].
- 77** Nachlass GK, Inv.-Nr. GKFo-0169_004, GKFo-0169_005, GKFo-0169_006, Archiv GKM, Berlin, <https://sammlung.georg-kolbe-museum.de/de/objekte/kauernde-1917-gips/66530?term=Margrit%20Schwartzkopff%20Kauernde&position=0> [letzter Zugriff 16.2.2023].
- 78** Nachlass GK, Inv.-Nr. GKFo-0324_002, GKFo-0324_003, GKFo-0324_004, GKFo-0324_007, GKFo-0324_008, GKFo-0324_009, GKFo-0324_010, Archiv GKM, Berlin, <https://sammlung.georg-kolbe-museum.de/de/objekte/nacht-192630-gips/67103?term=Margrit%20Schwartzkopff%20Nacht&position=5> [letzter Zugriff 16.2.2023].
- 79** Nachlass GK, Inv.-Nr. GKFo-0342_001, GKFo-0342_002, GKFo-0342_010, Archiv GKM, Berlin, <https://sammlung.georg-kolbe-museum.de/de/objekte/frauenhaende-1927-bronze/67209?term=Margrit%20Schwartzkopff%20Frauenh%C3%A4nde&position=1> [letzter Zugriff 16.2.2023].
- 80** Margrit Schwartzkopff führte ihr „Atelier für techn. Fotografie“ zunächst in der Yorckstraße 84D in Berlin-Kreuzberg, vgl. Rückseite der Fotografie „Kopf der Tänzerin“ (1911/12/29), Nachlass GK, Inv.-Nr. GKFo-0101_003, Archiv GKM, Berlin; und in den 1940er-Jahren in der Weverstraße 8E in Berlin-Spandau, vgl. Fotografie eines Bronzebild- nisses von Leonore von Keudell, 1940, Rückseite, Archiv GKM, Berlin.
- 81** Nachlass GK, Inv.-Nr. GKFo-0404_001, GKFo-0404_002, GKFo-0404_003, GKFo-0404_004, Archiv GKM, Berlin, <https://sammlung.georg-kolbe-museum.de/de/objekte/emporstiegendes-menschenpaar-1931-gips/67460?term=Margrit%20Schwartzkopff%20emporstiegendes%20Menschen paar&position=3> [letzter Zugriff 16.2.2023].
- 82** Vgl. dazu auch Nachlass GK, Inv.-Nr. GKFo-0476_001, GKFo-0476_003, GKFo-0476_007, GKFo-0476_008, GKFo-0476_009, GKFo-0476_014, Archiv GKM, Berlin, <https://sammlung.georg-kolbe-museum.de/de/objekte/menschenpaar-1937-bronze/67834?term=Margrit%20Schwartzkopff%20Menschenpaar&position=11> [letzter Zugriff 16.2.2023].
- 83** „Kolbe erwies sich jedoch als geschickter Syn- thetiker, der Elemente verschiedener Vorbilder miteinander verschmolz, was seinen anhaltenden Erfolg sicher begründet hat“, in: Joachim Heusinger von Waldegg: Bildende Kunst. Plastik, in: Eberhard Roters (Hrsg.): Berlin 1910–1933. Die visuellen Künste, Berlin 1983, S. 147–180, hier S. 151.
- 84** Pinder 1937 (wie Anm. 19).
- 85** Ebd., S. 13.
- 86** Ebd., S. 17–19.
- 87** Ebd., S. 48–51.
- 88** Ebd., S. 54–55.

- 89** Ebd., S. 66/67. Nicht in allen Ausgaben ist diese Abfolge gleich dargestellt. Danke für den Hinweis durch das Georg Kolbe Museum.
- 90** Margrit Schwartzkopff an Victor Mauser, 16.3.1935, Nachlass GK, Inv.-Nr. GK.231, Archiv GKM, Berlin; Margrit Schwartzkopff an J. Müller, 14.5.1935, Nachlass GK, Inv.-Nr. GK.242, Archiv GKM, Berlin.
- 91** Kalenderbücher 1936–41 und Besucherbücher 1935–38, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.
- 92** Der Freiheitskampf, Nr. 104, 15.4.1937, BArch, Bestandsgruppe NS 5-VI-17638, S. 56. Ein ebenso bei diesem Fotoshooting entstandenes Porträt Kolbes erscheint mit einem Artikel, der Kolbe als den „Neugestalter der Antike“ bezeichnet, in: Bremer Zeitung, Nr. 102, 15.4.1937, BArch, Bestandsgruppe NS 5-VI-17638, S. 53.
- 93** Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.

Magdalena Bushart

Georg Kolbe hat Geburtstag

Publizistische Strategien

Runde Geburtstage prominenter Künstler*innen laufen in der öffentlichen Wahrnehmung stets nach dem gleichen Muster ab: Es gibt würdigende Zeitungsberichte, die mit zunehmendem Alter immer umfangreicher werden, Glückwunschtelegramme von Politiker*innen und Kulturfunktionär*innen, manchmal eine Auszeichnung oder einen Orden und ab dem 50. Lebensjahr zusätzlich eine Ausstellung, die das Schaffen des oder der Geehrten in einem Überblick beleuchtet. Die Feierlichkeiten und die publizistische Resonanz sind Indikatoren für den gesellschaftlichen Status und den Marktwert der Jubilar*innen, wobei der Marktwert nicht nur finanziell, sondern auch ideell zu verstehen ist. Je mehr Berichte, Veranstaltungen, Ehrungen, desto wichtiger, wertvoller, bedeutsamer das Werk, das sich mit der Person verbindet. Kritik wird zu solchen Anlässen bestenfalls angedeutet; im Vordergrund der Würdigungen stehen Verdienste und der Versuch einer historischen Einordnung. Die Folge ist ermüdende Gleichförmigkeit – wer nach originellen Einschätzungen oder individuellen Kommentaren sucht, wird bei dieser Textsorte bitter enttäuscht. Umso besser lassen sich die Argumentationsmuster identifizieren, mit denen eine allgemeine Wertschätzung begründet wird. Sie schöpfen meist aus mehreren Quellen wie rezenten Monografien oder Selbstäußerungen der Künstler*innen und folgen zugleich den Sprachregelungen, die durch aktuelle kulturpolitische Diskurse geprägt sind. Anders als Ausstellungsrezensionen erheben die Texte Anspruch auf eine gewisse Verbindlichkeit; sie wollen nicht als Einzelmeinung oder Momentaufnahme, sondern als Resümee einer Gesamtleistung bis zu einem bestimmten Zeitpunkt gelesen werden. Dieser Anspruch macht sie für die Analyse der zeitgenössischen Rezeption interessant: Schließlich bilden sich hier wie unter einem Brennglas Status, Außenwahrnehmung und Selbstdarstellung der Künstler*innen ab.

Das gilt auch für die Würdigungen von Georg Kolbes runden Geburtstagen in den Jahren 1927, 1937, 1942 und 1947. Sie unterlagen nicht nur wechselnden Marktkonjunkturen, sondern auch wechselnden politischen und ideologischen Vorgaben. Kolbe inszenierte sich gern als einsam Schaffender, der sich, unbeirrt von Kunstbetrieb und -politik, ausschließlich auf seine bildhauerische Arbeit konzentriert. Er halte, so erklärte er etwa Wilhelm Pinder 1934, „nicht viel von Wortbekenntnissen all derer [...], die darstellen sollen“.¹ Die klare Trennung zwischen dem Werk und seiner zeitgenössischen Rezeption beziehungsweise der Person des Künstlers und seiner Stellung im Kunstbetrieb, die diese Haltung suggeriert, lebt bis heute in der Kolbe-Forschung fort.² Allerdings wirkte der Bildhauer durchaus an der Interpretation seiner Plastiken mit – nicht nur durch die Kontrolle über sowie die Bereitstellung und Auswahl von Abbildungen, sondern auch durch „Wortbekenntnisse“ in Gesprächen (etwa im Rahmen der sogenannten Atelierbesuche),³ Reden und eine gar nicht so kleine Anzahl von schriftlichen Stellungnahmen.⁴ Zugleich bediente er sich ausgewählter Autoren, die sein Werk kommentieren sollten: Im Falle von Rudolf G. Binding wissen wir, dass zumindest ein Teil der Texte auf Bitten Kolbes entstand;⁵ bei Wilhelm Pinder ist eine ähnliche Konstellation anzunehmen. Auch die Berichterstattung in der Presse verfolgte Kolbe sehr genau: Er beschäftigte einen Ausschnittsdienst und legte eine umfangreiche (und in Teilen kommentierte) Sammlung von Zeitungsartikeln an, die sich heute im Archiv des Georg Kolbe Museums befindet. Diese Sammlung, deren



1 Georg Kolbe bei der Verleihung des Goethepreises an ihn, Abbildung in der Frankfurter Wochenschau, Woche vom 6. bis 12. September 1936, Heft 37, S. 5

Zusammensetzung bis zu einem gewissen Grad dem Zufall geschuldet sein mag, zugleich aber Entscheidungen des Künstlers über die Art und Vollständigkeit der Dokumentation spiegelt, bildet den Ausgangspunkt meiner Überlegungen, wie im „Dritten Reich“ die Komponenten Status, Außenwahrnehmung und Selbstdarstellung in der Rezeption Kolbes zusammengewirkt haben.⁶ Es geht mir dabei nicht um die Frage, was als Anpassung und was als innere Überzeugung zu interpretieren ist, sondern ausschließlich um die Analyse von textlichen Angeboten und deren Folgen. Beginnen möchte ich mit einer Ehrung, die nicht an einen Geburtstag gebunden war, aber seit Mitte der 1930er-Jahre die Rezeption wesentlich geprägt hat: mit der Verleihung des Goethepreises durch den Bürgermeister der Stadt Frankfurt am Main im August 1936 (Abb. 1).

Vom Traditionalisten zum Klassiker

Der Goethepreis, 1927 von der Frankfurter Stadtverordnetenversammlung ins Leben gerufen, hatte im „Dritten Reich“ eine nationale Komponente erhalten; seit einer Satzungsänderung im Juni 1933 saßen nicht mehr nur lokale Vertreter aus Wissenschaft, Kultur und Politik im Auswahlgremium, sondern auch die Reichsminister Bernhard Rust und Joseph Goebbels.⁷ Entsprechend groß war die Resonanz in der regionalen und über-regionalen Presse. Die Ehrung wurde in allen wichtigen Zeitungen vorab angekündigt und im Nachgang ausführlich gewürdigt. In seiner Preisrede lobte Bürgermeister Karl Linder,

ein „Mann des neuen Deutschland“, wie ihn Kolbe in seinem Dankeschreiben schmeichelnd charakterisierte,⁸ das Beharrungsvermögen des Künstlers und setzte es in Relation zu jener „Verpflichtung zum Fanatismus“, die Hitler auf dem Nürnberger Reichsparteitag 1933 für die Kunst eingefordert hatte.⁹ Unbeirrt von allen Moden sei Kolbe stets den ihm vorgegebenen Weg gegangen und habe „Sinnbilder jenseits aller zeitlichen Bindung“ geschaffen. Im Ringen um „den Einklang von Gehalt und Gestalt“ sei sein Schaffen dem Goethes verwandt und ein „Sinnbild deutschen Gestaltens überhaupt“.¹⁰ Kolbe wiederum sprach in seiner Antwort vom Ideal einer harmonischen, lebensbejahenden Kunst, die gleichwohl einen höheren Zweck verfolge: Wie der Dichter, so sei auch der Bildhauer „als Baumeister des Menschenkörpers“ stets auf der Suche nach „dem Klaren – dem Vorbildlichen“; wie Goethe strebe auch er unablässig nach der „Deutung des Menschentums und seiner Steigerung“.¹¹ Zugleich grenzte er sich von jenen Kollegen ab, die sich im „Problematischen“ verlören, statt auf „Erfüllung“ zuzuarbeiten – auf den Hinweis, dass die Lust am Problem fehlgeleitetem „deutsche[m] Kampfgeist“ entspringe, verzichtete er in der Endredaktion seines Manuskripts.¹²

Der Goethepreis justierte den öffentlichen Blick auf Kolbe neu. In den 1920er-Jahren hatte Kolbe die Suche nach der harmonischen Form zum Inhalt seines Schaffens erklärt und sich von allen Modernismen abgegrenzt.¹³ In diesem Sinne wurde denn auch sein Werk rezipiert, allerdings zunehmend die allzu enge Bindung an die bildhauerische Tradition des 19. Jahrhunderts kritisiert. Das zeigte sich nicht zuletzt in den Würdigungen zum 50. Geburtstag 1927, die die aktuelle Bedeutung des Künstlers recht zurückhaltend beurteilten. Auch wenn der eine oder andere Autor die „kultivierte und reine Wirkung“ der Plastiken durchaus zu schätzen wusste,¹⁴ die Mehrzahl der Grußadressen ließ ein leises Unbehagen spüren. Der Kunsthistoriker Curt Glaser etwa bescheinigte Kolbe eine „harmonische“, aber aus der Zeit gefallene Begabung,¹⁵ der Kritiker Fritz Stahl äußerte den Wunsch nach mehr „Gefühlsgehalt“,¹⁶ und Paul Westheim, als Herausgeber der Zeitschrift „Das Kunstblatt“ eine gewichtige Stimme im Kunstbetrieb der Weimarer Republik, beklagte einen eklatanten Mangel an künstlerischer Leidenschaft.¹⁷ Nach 1933 bestimmten vor allem konkurrierende ideologische Lager die Rezeption: Ob man Kolbe als „Kulturbolschewisten“ diffamierte oder ihn als bedeutenden Bildhauer feierte, hing von parteipolitischem Kalkül und persönlichen Vorlieben ab.¹⁸ Das änderte sich mit der Preisverleihung. Nun war der Künstler in die Nähe Goethes gerückt und zum Klassiker geadelt worden; seine Plastiken hatten den Rang von „Sinn-“ beziehungsweise „Vorbildern“ erhalten. Indem er den Preis ganz allgemein der Kunst, vor allem aber allen Bildhauern gewidmet sehen wollte, „von denen das neue Deutschland nun Größtes erwartet“,¹⁹ verband Kolbe die Anerkennung seines Werkes geschickt mit den Vorgaben der Politik, ohne sich ideologisch zu positionieren. Wie erfolgreich diese Strategie war, zeigt sich ganz unmittelbar in den Glückwünschen von Förderern und Freunden, die dem System unterschiedlich nahestanden. Für einen war die Ehrung ein Beweis, dass Kolbes Werk endlich den ihm gebührenden Platz im nationalsozialistischen Kunstbetrieb erhalten hatte, die anderen sahen in ihr das Weiterleben eines bürgerlichen Kulturbewusstseins.²⁰

Vorbilder, Sinnbilder, Inbilder

Vorbereitet worden war die theoretische Neupositionierung durch den nationalkonservativen Dichter Rudolf G. Binding, der sich seit 1927 publizistisch für Kolbe einsetzte. Seine Monografie „Vom Leben der Plastik“, 1933 in der Reihe „Kunstbücher des Volkes“ im Rembrandt-Verlag erschienen und bis in die Nachkriegszeit immer wieder neu aufgelegt, war in enger Abstimmung mit dem Bildhauer entstanden – Binding selbst sprach von einem „Binding-Kolbe-Buch oder Kolbe-Binding-Buch“.²¹ Der Untertitel „Inhalt und Schönheit des Werkes von Georg Kolbe“ war durchaus programmatisch zu verstehen: Es ging darum, der Suche nach der Form eine tiefere Bedeutung zuzuschreiben. Der Dichter positionierte die Plastiken in einem Spannungsfeld zwischen Zeitenthobenheit und Aktualität. Einerseits beschrieb er sie als gottähnliche Gestalten, die das Schönheitsideal der Antike aufriefen, andererseits als Ausdruck der „Wahrheit unserer Zeit“. Das wiederum verbinde sie mit modernen Produkten wie Autos, Propellern, Schiffen oder Schneeschuhen:

„Sie haben den gleichen Glauben, den gleichen Blick, die gleiche Zuversicht: Sie suchen beide ein Unabänderliches, ein Letztes, ein Einfachstes, ein Unwiderlegliches, ein Unerbittliches.“²²

Nach diesem Modell sind die Akte unmittelbar und doch ewig. Sie sprechen zu den Sinnen und künden zugleich von allgemeingültigen Idealen, sind als „Inbilder“ einem überzeitlichen „Urbild“ verpflichtet,²³ fungieren aber auch als formgewordene Symbole der Gegenwart, schöpfen aus dem Leben, geben aber auch eine „Vorahnung eines Reinsten, eines Höchsten, eines Losgelösten“.²⁴ Kolbes künftiges Schaffen wollte Binding freilich an konkretere Idealvorstellungen gebunden sehen: Nach den Entwürfen für ein Beethoven-Denkmal (als „Genius höchsten Wollens, höchste Stoßkraft“) und der Figur des herabsteigenden Zarathustra (als „Geist, der von den Bergen als Verkünder und Befehler niedersteigt“) fehle als dritte Kraft noch „der Mann der Tat“.²⁵ Wer diesen „Mann der Tat“ repräsentierte, blieb bezeichnenderweise offen; die Leser*innen des Jahres 1933 allerdings dürften damit recht konkrete Vorstellungen verbunden haben. Ob und wie weit die Überhöhung der Plastiken in gemeinsamen Gesprächen entstanden ist, lässt sich im Rückblick nicht klären.²⁶ Fest steht, dass Kolbe sich das Erklärungsmuster zu eigen machte. Das zeigt sich nicht nur in der Frankfurter Preisrede, sondern auch in einem etwa zeitgleichen Kommentar zu seiner Gruppe „Menschenpaar“. Ganz im Sinne Bindings heißt es hier: „Mit sinnlichen Mitteln gebildet, zu den Sinnen sprechend gestaltete ich diese Menschen hoher Art als ein Vorbild menschlicher Würde.“²⁷

Binding blieb eine wichtige Vermittlungsinstanz für Kolbe. Er nahm nicht nur für sich in Anspruch, den Impuls für die Verleihung des Goethepreises an Kolbe gegeben zu haben,²⁸ sondern war auch direkt und indirekt in die Berichterstattung von 1936 eingebunden. Zum einen empfahl das Archiv für publizistische Arbeit, über das Journalisten Rahmen- daten für ihre Aufsätze beziehen konnten, seine Monografie als Interpretationshilfe,²⁹ zum anderen steuerte der Dichter anlässlich der Ehrung eine Reihe von Aufsätzen bei, in denen

er die Entscheidung der Stadt Frankfurt am Main in höchsten Tönen pries. Sie sei wegweisend, weil sie ein Werk würdige, das „vor allen anderen sichtbar machen kann, was deutsch ist“. Dazu gehörten nach Binding „Zucht und Kraft, Schlichtheit, keine Posen, keine Ueberschwenglichkeiten, keine Ausschweifungen“.³⁰ Unter dieser Prämisse stilisierte er Kolbe zum Gestalter nationaler Ideale:

„Denkt er wie sein Volk? Denkt sein Volk wie er? Er hat das in uns lebende Inbild der Welt sichtbar gemacht, und eine deutsche Stadt, wohl wissend, was dies heute bedeutet, dankt ihm dafür mit dem höchsten Preis, den sie zu vergeben hat.“³¹

Im Oktober 1936 variierte Binding sein Buch und seinen Aufsatz ein weiteres Mal. In der Zeitschrift „Das Innere Reich“ nahm er die jüngeren Arbeiten Kolbes in den Blick und stilisierte sie zum „Hochbild des Menschen“, zu formgewordenen Tugendidealen und nebenbei auch zu Gegenbildern einer sozialkritischen oder realistischen Moderne:

„Die Gestalten sind nicht zufällig nackt, sondern nackt wie die heilige Wahrheit und um der Wahrheit willen. Sie verachten Verhüllendes, das Zufällige, die Kleidung, die Zutat. [...] Sie verachten die Situation, die Stimmung, fast das Rührende, um des Inbildes willen. Sie sind stark ohne die Ausflucht der Rührung. Sie sind herb und abhold der Schmeichelei. Sie kennen keine Verzerrung, kein Alter, keine Krankheit, keine Hinfälligkeit. Sie sind jung und männlich, keusch und weiblich. Sie sind gestrafft und doch mit Form beladen. Sie sind zuchtvoll und frei. Sie leben in ihrer Gestalt. Sie beugen sich unter sie, sie genügen ihr wie einem Schicksal.“³²

Mit dem Hinweis auf den Symbolcharakter der Figuren bot Binding ein Deutungsmuster, das auf mehreren Ebenen anschlussfähig an die NS-Ideologie war, ohne notwendigerweise deren Terminologie aufzugreifen. In seiner Uneindeutigkeit, die als Affinität zu, aber auch als Affirmation des „Dritten Reichs“ ausgelegt werden konnte, entfaltete es seine Wirkung zunächst im Umfeld der Preisverleihung 1936 und wenig später in den Würdigungen zum 60. Geburtstag 1937.

In den Zeitschriften der NS-Organisationen bezog man das Modell klar auf völkisches Gedankengut. Hier erklärte man das Traditionsbewusstsein als Widerstand gegen den Irrweg der Moderne beziehungsweise die sogenannte „Systemzeit“ und präsentierte die Akte als Verkörperungen nationalsozialistischer Ideale – bisweilen unmittelbar, häufiger im übertragenen Sinn. Eine Berliner BDM-Führerin (Bund Deutscher Mädel) wollte in den Frauenfiguren all das erkennen, „was wir suchen [...]“: ruhige Sicherheit, selbstverständliche Klarheit, eine stille Hingabe und Bereitschaft für etwas, das größer ist als wir selbst.“³³ Der Dichter Max Wegner hingegen identifizierte die männlichen Figuren in der SS-Zeitschrift „Nordland“ als „Bildnisse unseres Glaubens, unserer Hingabe an das nackte Schwert“ und kam zu dem Schluss: „Das ist der Deutsche Mensch, das ist seine Kraft, das ist sein Glaube, das ist seine Liebe, das ist seine Bereitschaft zum Kampf!“³⁴ Doch auch als Argument gegen

die als entartet diffamierten Avantgarden ließen sich die Vorbildhaftigkeit der Figuren einsetzen. Die Zeitschrift „NS-Frauen-Warte“ zeigte Kolbes „Emporsteigendes Menschenpaar“ von 1931/32 unter dem Motto „Schönheit und Reinheit im Ausdruck und in der Form“ und stellte ihm „entartete“ Werke von Ernst Barlach, Karl Schmidt-Rottluff, Oskar Schlemmer und Pablo Picasso gegenüber.³⁵ Letztlich ist diesem Interpretationsmodell auch die 1937 ebenfalls im Rembrandt-Verlag erschienene Monografie des Kunsthistorikers Wilhelm Pinder zu Kolbes 60. Geburtstag zuzuordnen – der Autor nannte es einen „etwas ausführlicheren Glückwunsch“. ³⁶ Wie vor ihm Binding, so bemühte auch Pinder die Figur einer zeitlosen Gegenwärtigkeit. Allerdings legte er großen Wert auf eine historische Einordnung, durch die er Kolbe einerseits in die Tradition der großen Meister stellen und ihn andererseits zum Wegbereiter des Neuen erklären konnte: Der Künstler habe die male- rischen Vorstellungen seiner Epoche überwunden und dadurch dem nun anbrechenden „plastisch-adeligen Zeitalter“ vorgearbeitet. Den Gegenwartsbezug sah der Autor weniger in der Form als im Lebensgefühl und Körperideal des „Dritten Reiches“:

„Er [Kolbe] hat so einsam wie alle Meister der Spätzeit [...] seine eigene Schön- heit, seinen großen Ausdruck entdeckt. Und erst jetzt tritt die Adellung des Lei- bes, das gute Gewissen gegenüber der Erde und dem Körper ringsum als etwas Allgemeines, als ein echter Glaube auf – und nun entdeckt man erstaunt, dass die Zeichen für uns schon fertig geprägt sind, die wir brauchen, daß das Jung- mädchen, der Athlet, der Zehnkämpfer, schon da sind!“³⁷

Weil man in Kolbes Werk das „ewige Leben unseres Volkes“³⁸ erkennen könne, möge man den Bildhauer doch künftig stärker zu Staatsaufgaben heranziehen, etwa als Ersatz für die Figuren der Siegesallee im Berliner Tiergarten. „Ganze Familien Kolbescher Gestalten warten nur darauf für das neue Deutschland zu zeugen.“³⁹

Diese eindeutig körperlich orientierte Vorbildhaftigkeit, wie sie Pinder propagierte, erfuhr noch einmal eine Steigerung in dem weitgehend von Kolbe selbst besorgten, emi- nent erfolgreichen Fotobändchen, das 1939 im Insel Verlag erschien.⁴⁰ Den Kommentar verfasste diesmal Richard Graul, als ehemaliger Direktor des Leipziger Kunstgewerbe- museums seit mehr als drei Jahrzehnten mit dem Künstler bekannt.⁴¹ Graul sprach von den Bronzen als einem „Geschlecht deutscher Menschen“, das Ausdruck unterschiedlicher Empfindungen, aber auch der eigenen Zeit sei:

„Es ist ein Geschlecht unserer Gegenwart, einer gewaltigen Zeitenwende, wil- lensstark und von selbstbewußter, stolzer Haltung – ein Menschentum, dessen Form und Art Kolbe schon vor Jahrzehnten geahnt und gesucht hat. Nun, da es vor uns steht, wird es bewundernd erkannt als ein Ideal deutschen Volkstums.“⁴²

In den Feuilletons der Tageszeitungen war der Ton unspezifischer. Zwar ist bisweilen auch dort vom „neuen deutschen Menschen“ die Rede, dem Kolbe mit seinen Plastiken vor- gearbeitet habe.⁴³ Insgesamt aber beließ man es beim vagen Hinweis auf ein „Höheres

Menschentum“ und sprach von „plastischen Gestalten, die durch ihr bloßes Dasein erheben und erziehen“,⁴⁴ vom „adeligen Bild des Menschen, das Kolbe seiner Zeit und ihrer Sehnsucht zum bleibenden Sinnbild“ geschaffen habe,⁴⁵ vom „Ringem um künstlerischen Ausdruck, der zugleich auch Ausdruck der Zeit, mehr noch ihrer Wünsche und Sehnsüchte ist“,⁴⁶ davon, dass hier das „Bild eines kommenden Menschentyps“ nicht aus der Vergangenheit, sondern aus der Gegenwart geschöpft werde,⁴⁷ oder davon, dass die Figuren in ihrer Vollkommenheit „nicht nur als Bild, sondern auch als Vorbild unter uns“ stünden.⁴⁸ Wohl gab es Ausnahmen – wenn etwa der Kunstkritiker Paul Fechter ausschließlich auf die ästhetischen Qualitäten der Plastiken abhob⁴⁹ oder Carl Georg Heise davor warnte, in Kunstwerken konkrete Botschaften zu suchen.⁵⁰ Insgesamt aber überwog das ambivalente Muster, auf das man sich umso lieber geeinigt zu haben scheint, als die Abschaffung der „Kunstkritik“ und ihre Überführung in die „Kunstberichterstattung“ den Spielraum für abweichende Meinungen deutlich einschränkte.⁵¹ Mit der Rede vom Sinn- oder Vorbild konnte man im Grunde nichts falsch machen: Schließlich hatte sie mit der Preisverleihung bereits politische Bestätigung erfahren.

Staatliche Ehren

Die öffentlichen Ehrungen zum 60. Geburtstag bildeten zweifellos einen Höhepunkt in Kolbes bisheriger Laufbahn. Die Preußische Akademie der Künste in Berlin widmete dem Bildhauer eine eigene Abteilung in ihrer Frühjahrsausstellung 1937, deren Einrichtung er selbst besorgen konnte (Abb. 2); zu der Flut an Zeitungsberichten kam eine Radiosendung, die ihrerseits groß mit einer Fotostrecke in der Funkzeitschrift angekündigt wurde.⁵² Die Freunde gratulierten mit einem „Stammtischorden“, die Repräsentanten des NS-Staates mit Grußadressen.⁵³ Aber auch der 65. Geburtstag 1942 wurde aufwendig gewürdigt. Das ist umso bemerkenswerter, als sich die Rahmenbedingungen ein weiteres Mal geändert hatten – nicht nur durch den Krieg, sondern auch durch die kulturpolitische Entwicklung seit 1937. Im Bereich der Bildhauerei war, befördert durch die großen Bauprojekte des Staates und die als Leistungsschau nationalsozialistischer Kunst deklarierten „Großen Deutschen Kunstausstellungen“, die ihrerseits publizistisch durch die Zeitschrift „Kunst im Dritten Reich“ flankiert wurden, eine neue Hierarchie entstanden. Den Platz der älteren Generation um Kolbe, Fritz Klimsch oder Karl Albiker hatten nun Künstler wie Arno Breker und Josef Thorak inne, deren Werk weniger als Vorwegnahme, denn als Produkt des „Neuen Deutschland“ und seiner Ideologie gewertet werden konnte. Zugleich waren die Vertreter des bürgerlichen Feuilletons nach und nach aus den Tageszeitungen verschwunden. Verstummt waren nicht nur jene Kunstkritiker, die man in die Emigration gezwungen hatte, sondern auch viele von denen, die geblieben waren: Karl Scheffler hatte schon 1937 geklagt, dass er nur noch privat gratulieren könne, weil er nicht mehr publizistisch arbeiten könne,⁵⁴ 1942 verband dann auch Carl Georg Heise seine Glückwünsche mit dem Hinweis, dass er, anders als bei den letzten Jubiläen, kein öffentliches „Lob [...] singen“ könne, weil er publizistisch „immer weiter in den Schatten sinke“. ⁵⁵ Zugleich war



2 Ausstellungsansicht mit Werken Georg Kolbes in der Frühjahrsausstellung der Preußischen Akademie der Künste, Berlin, 1937, historische Fotografie

die Presse an die „Presseanweisungen“ des „Deutschen Wochendienstes“ gebunden, die den Autor*innen die Themen und Inhalte der Berichterstattung vorgaben.

Wie schon 1937 wurde Kolbe durch Glückwunschtelegramme aus Politik und Kultur,⁵⁶ einen Band seiner Zeichnungen mit einem Text von Wilhelm Pinder,⁵⁷ eine Radiosendung vom Reichssender Berlin und zahlreiche Artikel geehrt. Vor allem aber erhielt er am Nachmittag des 15. April durch Leopold Gutterer, den Staatssekretär im Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda, die Leiter der Abteilungen Bildende Kunst sowie Personal und den Leiter des Reichspropagandaamts die Goethe-Medaille (Abb. 3); die dazugehörigen Glückwünsche von Goebbels kamen per Telegramm.⁵⁸ Ähnlich wie beim Goethepreis handelte es sich bei der Goethe-Medaille für Kunst und Wissenschaft um eine Übernahme aus der Weimarer Republik; sie war 1932 von Paul von Hindenburg ins Leben gerufen worden. In der Hierarchie der Künstlerehrungen war sie über dem Professorentitel angesiedelt (den Kolbe ohnehin schon trug),⁵⁹ aber unter dem „Adlerschild des Deutschen Reiches“, mit dem bis 1944 nur drei Künstler bedacht wurden. Formal wurde die Medaille von Adolf Hitler verliehen, dem die Vorschläge des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda unterbreitet wurden.⁶⁰ Die Vergaberichtlinien waren erst 1941 verschärft worden, um den Kreis der Geehrten einzugrenzen. Statt fachlicher – und zugleich kulturpolitisch relevanter – Einzelleistungen sollte nun das Gesamtwerk gewürdigt werden, die Auszeichnung die „Krönung eines Lebenswerkes“ darstellen und aus diesem



3 Anlässlich der an ihn verliehenen Goethe-Medaille empfängt Georg Kolbe den Staatssekretär des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda Leopold Gutterer am 15. April 1942 in seinem Atelier, historische Fotografie

Grund möglichst erst zum 75. Geburtstag und nur in „wichtigen Fällen“ zum 70. Geburtstag verliehen werden.⁶¹ Auf die Mehrzahl der Kandidaten traf dies zu. Dennoch gab es auch jüngere Preisträger: Unter den Künstlern waren dies die Bildhauer Josef Wackerle, Richard Scheibe und Karl Albiker, die Maler Ernst Vollbehr und Julius Paul Junghanns sowie der Architekt Paul Bonatz. Sie erhielten die Goethe-Medaille wie Kolbe zum 65., Wackerle sogar schon zu seinem 60. Geburtstag. Solche Ausnahmen bedurften einer Begründung. Im Falle Kolbes argumentierten die verschiedenen Instanzen der Reichskulturkammer mit einer Standardfloskel: Es handle sich hier um eine „besonders hervorragende künstlerische Persönlichkeit“, die sich „bleibende Verdienste um die deutsche Kunst erworben habe“ und mit ihren Werken in fast allen Museen vertreten sei.⁶² Hitler stimmte der Verleihung im Januar 1942 zu, verfügte aber, dass sie bis zum Vollzug vertraulich zu behandeln sei.⁶³ Die Presse, wiewohl vorab durch den Deutschen Wochendienst informiert, berichtete deshalb erst nach der Verleihung mit knappen, stets gleichlautenden Meldungen. Auf privater Ebene wurde die Ehrung durchaus wahrgenommen. So merkte der Kunsthistoriker Paul Clemen etwas spitz an, ihn habe „der Führer im Vorjahr zu meinem leider schon 75. Geburtstag mit dem gleichen Preis bedacht“.⁶⁴ Der Bildhauer Wilhelm Saake freute sich, dass mit Kolbe ein „Repräsentant der guten ehrlichen Kunst dieser Auszeichnung von hoher Stelle aus als würdig befunden“ werde,⁶⁵ und Karl Schmidt-Rottluff hoffte, dass sich „nicht nur das heimliche Deutschland – auch das offizielle“ an Kolbe erinnern möge.⁶⁶

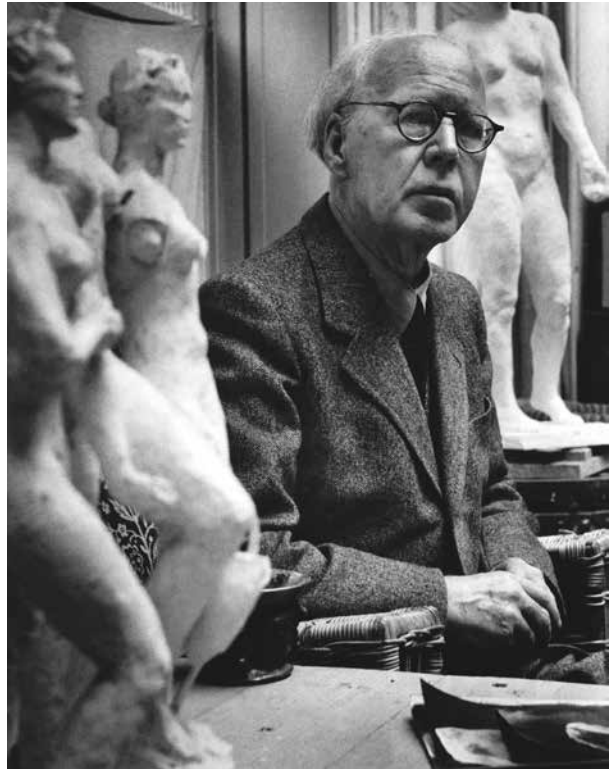
In die Würdigungen zum Geburtstag fand die Verleihung der Goethe-Medaille allerdings nur in Wochen- und Monatszeitschriften Eingang. Vonseiten Hitlers beziehungsweise des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda mag das beabsichtigt gewesen sein. So konnte man den Künstler ehren, ohne ihm erneut jene zentrale Rolle im Kulturbetrieb zuzugestehen, die man ihm 1936 und 1937 eingeräumt hatte.

Das zeigte sich auch in der inhaltlichen Ausrichtung der Berichterstattung. Die Presse war schon im Januar 1942 vom „Deutschen Wochendienst“ auf den bevorstehenden Geburtstag hingewiesen worden und wurde am 14. April erneut zum Bericht aufgefordert.⁶⁷ Die Zeitungen kamen dieser Aufforderung pflichtbewusst nach. Den Anfang machte eine Würdigung Werner Rittichs, die bereits am 12. April im „Völkischen Beobachter“ veröffentlicht wurde und damit exemplarisch wirken konnte. Der Artikel folgte einem einfachen Muster: Zunächst wurde die Prominenz des Künstlers festgestellt, dann auf Kolbes Verdienst hingewiesen, die Aktplastik als Ausdrucksträger wiederentdeckt zu haben, und schließlich der „starke Auftrieb“ erwähnt, den das „neue Deutschland“ Kolbes Arbeit gegeben habe – weg vom Individuellen, hin zum Monumentalen – und die Hoffnung auf weitere Arbeiten für das „völkische Leben“ geäußert.⁶⁸ Dieser Struktur begegnet man bis in einzelne Wendungen in einer ganzen Reihe kleinerer Blätter wieder, wobei das Bild des Jubilars durch weitere biografische Angaben oder die eine oder andere Phrase aus dem Repertoire der NS-Berichterstattung ergänzt werden konnte. Die verordnete Berichterstattung brachte durchaus komische Effekte hervor, etwa wenn der überwiegend in Bronze arbeitende Künstler im „Täglichen Kreisblatt für Beeskow-Storkow“, im „Schweriner Kreisblatt“ und im „Senftenberger Anzeiger“ zum willensstarken „Meister des Meißels“ avancierte:

„Aus seinem [Kolbes] Schaffen spricht der Wille und die Tatbereitschaft unserer Tage, seine Plastiken atmen Kraft, und seine in Stein gehauene Kunst trägt die Seele des Heute. [...] Seine Gestalten in Stein sind Ausdruck einer harten Zeit. Erfüllt von einer starken persönlichen Kraft. Das neue Deutschland gab dem Künstler starken Auftrieb. In der Vollkraft seines Schaffens wird uns Kolbe weitere Werke schenken. Werke, in denen er sich selbst ein Denkmal gesetzt hat, Werke, die sein Leben überdauern werden.“⁶⁹

Daneben fanden sich zwar auch Stimmen, die weiterhin dem Modell Bindigs und Pinders folgten und einmal mehr eine „lebensanschauliche Veredelung“ in den Akten beschworen,⁷⁰ von Vor- oder Sinnbildern allerdings war nunmehr selten die Rede⁷¹ – diese Funktion hatten seit 1938 die, gleichfalls attributlosen, Aktplastiken Arno Brekers übernommen.⁷² Eher sprach man von der „harmonischen Schönheit“ der älteren⁷³ und von der „heroischen, beruhigten und gesammelten Auffassung“ der neueren Arbeiten,⁷⁴ bisweilen auch von der „Reinheit der Form“.⁷⁵ Die Atelierberichte, häufig ergänzt durch Fotostrecken, zeichneten das Bild eines Künstlers, der in erster Linie in der Welt seiner Figuren zu Hause ist. Aus dem Kündler des Neuen war ein Altmeister geworden, dessen Werk geschätzt, aber nicht mehr dringend benötigt wurde.

4 Vermutlich die letzte Fotografie von Georg Kolbe vor seinem Tod, aufgenommen von Herbert List, September 1947



Zeitspezifisch zeitlos?

Ausgedient hatte das Modell des Sinn- oder Vorbildhaften damit nicht. Vielmehr begegnet man ihm in den Würdigungen wieder, die im April 1947 zu Kolbes 70. Geburtstag und seinem Tod im November des gleichen Jahres erschienen sind, nun aber unter veränderten Vorzeichen (Abb. 4). Die Texte unterscheiden sich nur in Nuancen von den Texten, mit denen man das Jubiläum 1942 begangen hatte; bisweilen kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, dass die Autor*innen ihre ewig gleichen Textbausteine lediglich neu arrangiert und umkodiert haben. Das Traditionsbewusstsein, das vor 1945 als Widerstand gegen die wechselnden Moden der Avantgarden, ja als moralisches „Bollwerk klaren und sauberen Deutschtums“ gegen den „planmäßigen Zersetzungsfeldzug des Judentums“⁷⁶ gedeutet worden war, verwandelte sich in ein Zeichen des Widerstands gegen die „Barbarei“ des „Dritten Reiches“,⁷⁷ das völkische „Deutschtum“ in ein „europäisches Deutschtum“⁷⁸ und die körperliche Idealität des neuen deutschen Menschen in ein übernationales Bekenntnis zur menschlichen Würde:

„Kolbes Geschöpfe sind also keine trompetenden Theaterhelden, keine kunstgewerblichen Primadonnen und auch keine kraftmeierischen Muskelprotze, wie

sie uns in dem letzten Jahrzehnt hinreichend beschert wurden, sie sind Menschen von innerem Adel, freier Selbstentscheidung und beherrschter Sinnenfülle. [...] Sie sind Boten einer tiefen und reifen Humanitas, deren Sprache alle Völker sprechen.“⁷⁹

Die Rede von der Zeitlosigkeit machte den Künstler überdies zum Hoffnungsträger für all jene, die das „Dritte Reich“ vor allem als Störung ihres nationalen Selbstverständnisses empfanden:

„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 des 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, aus dem auch dieser Künstler entstammt.“⁸⁰

Auch Kolbe tauschte sein Begriffsreservoir aus. Statt von der „hohen Art“ sprach er nun vom „Gute[n] im Menschen“ und statt von der „Steigerung“ von der reinen Existenz: „Menschen will ich bilden und mit ihnen für die Einfachheit im Menschen sprechen.“⁸¹

Die Beliebigkeit der inhaltlichen Bestimmung, die hier aufscheint, schmälert nicht die Bedeutung, die das Modell für die (jeweils) zeitgenössische Rezeption hatte. Schließlich trafen sich alle hier vorgestellten Interpretationsstränge in der Überzeugung, dass die Figuren aufgrund ihrer formalen Vollendung von einem allgemein und überzeitlich gültigen, für alle erstrebenswerten Ideal kündeten: von Adel, hoher Gesinnung, moralischer Integrität, Eigenschaften also, die sich ihrerseits mit unterschiedlichen weltanschaulichen Zielen verbinden ließen und auch auf sehr unterschiedliche Künstler anwendbar waren – hier sei nur daran erinnert, dass sogar Arno Breker, der im Auftrag der Generalbauinspektion Albert Speers omnipräsente „Sinnbilder“ für das „Dritte Reich“ geschaffen hatte, nach 1945 noch einmal als zeitloser „Prophet des Schönen“ reüssieren konnte.⁸² Die Problematik dieses Deutungsmusters kam nur selten zur Sprache – und wenn, dann mit apologetischem Unterton, der Kolbe zum Opfer der Verhältnisse stilisierte:

„Die übergroße Zahl seiner [Kolbes] Verehrer wahrten nicht immer die achtungsvolle Distanz, die vor dem Kunstwerk geboten ist. Seine Bildwerke verfielen einer Popularität, die in zahllosen Reproduktionen verstreut, den wirklichen künstlerischen Genuß zugunsten des Modischen bedenklich hinabminderten. Kolbe selbst, viel zu sehr Künstler, ging durch dieses Treiben um ihn her ziel-sicher seinen Weg, geführt von einem gütigen Genius, der ihn bleibende Werke schaffen ließ, wie sie keinem anderen seiner Epoche gelangen.“⁸³

Lediglich Carl Georg Heise, der Kolbes Schaffen über Jahrzehnte hinweg stets wohlwollend begleitet hatte, stellte den überzeitlichen Vorbildcharakter grundsätzlich infrage. Heise erkannte in seinem Nachruf zwar die Leistungen des frühen Kolbe und sein Bemühen um eine Kunst jenseits historistischer oder klassizistischer Vorgaben an, zog aber auch eine klare Linie zwischen den „Meisterwerken“ und den „Seitenschößlingen seiner überreichlichen Produktion“. Vor allem band er den Bildhauer in den historischen Kontext zurück und mit ihm an die Ideologie des „Dritten Reiches“:

„Hat er [Kolbe] wirklich seine Zeit überragt, oder war er nur geprägt von ihr und ist vergänglich wie sie? Er stirbt nicht im Zenit seines Ruhms. Die Zeit ist vorüber, und als ein Staatsmann meinte, man müsse ein Geschlecht von Kolbe-Menschen heranbilden, als das kleine Inselbändchen mit Abbildungen seiner Werke als begehrteste Wunscherfüllung auf den Weihnachtstischen der deutschen Jugend lag.“⁸⁴

Kritische Töne dieser Art blieben freilich die Ausnahme; zu groß war die Sehnsucht nach einer Kunst, die, scheinbar unbelastet von allen politischen Fährnissen, nur dem Wahren und Guten verpflichtet, Kontinuität versprach, zu groß offensichtlich noch immer die Sehnsucht nach dem „Land eines höheren Menschentums“.⁸⁵ Das vorbildliche „Geschlecht von Kolbe-Menschen“ hatte auch nach 1945 nichts von seiner Wirksamkeit verloren.

Anmerkungen

- 1 Die Formulierung findet sich als Zitat aus einem Brief Kolbes an Wilhelm Pinder in dessen Antwortschreiben vom 3.5.1934, Nachlass GK, Inv.-Nr. GK.261, Archiv GKM, Berlin.
- 2 Zur Rezeption vgl. Ursel Berger: Georg Kolbe – Leben und Werk, mit dem Katalog der Kolbe-Plastiken im Georg-Kolbe-Museum, Berlin 1990; Arie Hartog: Georg Kolbe. Receptie in Duitsland tussen 1920 en 1950, Doctoraalscriptie Katholieke Universiteit Nijmegen, Nijmegen 1989; Ursel Berger: Georg Kolbe in der NS-Zeit. Tatsachen und Interpretationen, ePaper Georg Kolbe Museum 4.11.2013, <https://www.yumpu.com/de/document/read/21308335/ursel-berger-georg-kolbe-in-der-ns-zeit-georg-kolbe-museum> [letzter Zugriff 24.3.2023].
- 3 Das Format des Atelierbesuchs findet sich erstaunlich häufig, wobei die Autoren ihrerseits gern die Schweigsamkeit des Künstlers betonten nach dem Motto „Bilde, Künstler, rede nicht“, um dann doch von einem Gespräch zu berichten; vgl. etwa Hoth: Die Sprache wahrhaft genialer Schöpferkraft. Ein Neusalzer besuchte den Bildhauer Georg Kolbe, den Goethepreisträger 1936, in: Nordschlesische Tageszeitung, 5.9.1936, Zeitungsausschnittsammlung, Archiv GKM, Berlin.
- 4 Zu Kolbes Stellungnahmen vgl. die Bibliografie in Berger 1990 (wie Anm. 2), S. 406–408.
- 5 Nachweisen lässt sich dies für die 1933 erschienene Monografie und für den „Aufruf“ für die Realisierung des Beethoven-Denkmal, vgl. unten Anm. 21 und 26.
- 6 Sofern nicht anders angegeben, stammen alle hier zitierten Artikel aus der Zeitungsausschnittsammlung, Archiv GKM, Berlin.
- 7 Vgl. die Akten der Preußischen Akademie der Künste zum Goethepreis, Archiv der Akademie der Künste, PrAdk 0889.
- 8 Briefentwurf Georg Kolbe an Karl Linder, 1.9.1936, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin. Tatsächlich war Linder seit 1923 Mitglied der NSDAP, hatte vor Übernahme des Bürgermeisteramtes 1933 zunächst Karriere in der Gauverwaltung Hessens gemacht und stieg 1937 zum stellvertretenden Gauleiter von Hessen-Nassau auf, siehe Bettina Tüffers: Der braune Magistrat. Personalstruktur und Machtverhältnisse in der Frankfurter Stadtregierung 1933–1945 (Studien zur Frankfurter Geschichte, 54), Frankfurt a. M. 2004.
- 9 Abgedruckt in: Städtisches Anzeigenblatt, Nr. 36, 4.9.1936, S. 547–548, hier S. 548. Das berühmte Hitler-Zitat aus der Reichsparteitagsrede vom 1.9.1933 lautet in Gänze: „Die Kunst ist eine erhabene und zum Fanatismus verpflichtende Mission. Wer von der Vorsehung ausersehen ist, die Seele eines Volkes der Mitwelt zu enthüllen [...], der wird lieber jede Not auf sich nehmen, als auch nur einmal dem Stern untreu zu werden, der ihn innerlich leitet.“ Zit. nach Adolf Hitler: Führung und Gefolgschaft (Die Erhebung. Dokumente zur Zeitgeschichte), Berlin 1934, S. 23.
- 10 Ebd. Die Formulierung „Sinnbilder jenseits aller zeitlichen Bindung“ gehört zum Text der Preisurkunde.
- 11 Ebd. Die Rede wurde im Nachgang der Preisverleihung mehrfach abgedruckt, so im Frankfurter „Städtischen Anzeigenblatt“ (wie Anm. 9, S. 548), im „Niederdeutschen Beobachter“, im Goethe-Kalender auf das Jahr 1937 (dort neben einer Reproduktion des Stralsunder Ehrenmals von 1936), alles Zeitungsausschnittsammlung, Archiv GKM, Berlin. In gekürzter Form wurde sie in den Sammelband von Kolbes Schriften aufgenommen, siehe Georg Kolbe: Auf Wegen der Kunst. Schriften, Skizzen, Plastiken, mit einer Einleitung von Ivo Beucker, Berlin 1949, S. 34.
- 12 Vgl. das Redemanuskript mit handschriftlichen Eintragungen Kolbes, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.
- 13 „Der Deutsche erlebt Kunst nicht mit den Augen, sondern mit dem Hirn oder dem Gemüt. Formvollendung vermisst [!] er nicht, wo sie fehlt. Ich aber suche nur sie. [...] Überlieferung übernehmen gilt als Beeinflusstsein, als Schande. Welche Querköpfigkeit, welcher Selbstmord“. Georg Kolbe: Begleitwort, in: Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. 53, 1923/24, S. 195–196, hier S. 196. Wiederabgedruckt in Kolbe 1949 (wie Anm. 11), S. 14–16.
- 14 Anon. [bezeichnet X]: Kleine Chronik, in: Leipziger Volkszeitung, 21.4.1927, Zeitungsausschnittsammlung, Archiv GKM, Berlin.
- 15 „Eine harmonische Begabung. Ein glücklich ausgeglichenes Talent. So steht Georg Kolbe in einer Zeit, der die Kunst nicht mehr natürlich aus einer frohen Bejahung dieser Welt fließen zu dürfen scheint, die ihr eigenes Schaffen mit der schweren Problematik des Gedankens und der Theorie belastet.“ Curt Glaser: Georg Kolbe, in: Berliner Börsenkurier, 15.4.1927, Zeitungsausschnittsammlung, Archiv GKM, Berlin.
- 16 „Aber es scheint, als ob er nun aus innerer Notwendigkeit Gestalten von stärkerem Gefühlsgehalt

- und -ausdruck schaffen muss. Worauf wir nun ruhig mit ihm warten wollen.“ F. St. [Fritz Stahl]: Georg Kolbe wird morgen 50 Jahre alt, in: Berliner Tageblatt, Abend-Ausgabe, 14.4.1927, Zeitungsausschnittsammlung, Archiv GKM, Berlin.
- 17** „Wenn man von Kolbe spricht, wird man zunächst immer sprechen von dem gepflegten Geschmack dieses Bildhauers, der allem, was er macht, eine schon ungewöhnliche Kultiviertheit zu geben weiß. Geschmack hat mit dem Künstlerischen, mit dem schöpferischen Gestalten an sich nichts zu tun. [...] Es lohen nicht die Leidenschaften wie beim Munch und es rast nicht das Blut wie beim van Gogh.“ Paul Westheim: Georg Kolbe, in: Berliner Börsen-Zeitung, 9.9.1927. Kolbe fühlte sich von Westheims Urteil tief gekränkt; den Zeitungsausschnitt kommentierte er mit den Worten: „Was für Blut rast denn in Herrn W.? das eines Dante etwa? Was sich eine Plebs wohl unter Leidenschaft denkt.“ Die ebenfalls auf dem Ausschnitt vermerkte Bitte um Rückgabe weist darauf hin, dass er den Artikel weiterreichte. Es ist anzunehmen, dass die Replik Carl Georg Heises, die wenig später ausgerechnet in Westheims „Kunstblatt“ erschien, auf sein Betreiben hin verfasst worden war; siehe Carl Georg Heise: Georg Kolbe. Zu seinen neuen Arbeiten, in: Das Kunstblatt, November 1927, S. 328–392.
- 18** Berger 1990 (wie Anm. 2), S. 120–131.
- 19** Bezeichnenderweise fehlt der Hinweis auf das „neue Deutschland“ im Wiederabdruck der 1936 gehaltenen Rede, siehe Kolbe 1949 (wie Anm. 11), S. 35.
- 20** Vgl. die Gratulationsschreiben von Fritz Hellwag (5.8.1936, Nachlass GK, Inv.-Nr. GK.148, Archiv GKM, Berlin) und Fritz Behn (3.8.1936, Nachlass GK, Inv.-Nr. GK.20, Archiv GKM, Berlin) auf der einen sowie von Erich Heckel (10.8.1936, Nachlass GK, Inv.-Nr. GK.144, Archiv GKM, Berlin) und Karl Schmidt-Rottluff (4.8.1936, Nachlass GK, Inv.-Nr. GK.362, Archiv GKM, Berlin) auf der anderen Seite.
- 21** Rudolf Binding an Georg Kolbe, 13.11.1934, Nachlass GK, Inv.-Nr. GK.54, Archiv GKM, Berlin; an anderer Stelle spricht Binding davon, dass das Buch ebenso von Kolbe stamme wie von ihm, siehe Rudolf Binding an Georg Kolbe, 5.12.1933, Nachlass GK, Inv.-Nr. GK.51, Archiv GKM, Berlin. Der Vorschlag, dass der Dichter ein „Vorwort“ für einen Bildband schreiben solle, ging von Kolbe aus (vgl. Rudolf Binding an Georg Kolbe, 19.5.1933, Nachlass GK, Inv.-Nr. GK.47, Archiv GKM, Berlin); umgekehrt legte Binding dem Künstler einzelne Passagen zur Abstimmung vor (Rudolf Binding an Georg Kolbe, 6.9.1933, Nachlass GK, Inv.-Nr. GK.50, Archiv GKM, Berlin). Dass Bindings Interpretationsansatz Kolbes Überzeugungen widersprochen hätte, wie Ursel Berger annimmt, ist schon aus diesem Grund nicht wahrscheinlich, siehe Berger 1990 (wie Anm. 2), S. 136–137.
- 22** Vom Leben der Plastik. Inhalt und Schönheit des Werkes von Georg Kolbe, mit einer Ausführung von Rudolf G. Binding, Berlin 1933, S. 10.
- 23** Ebd.
- 24** Ebd., S. 16.
- 25** Ebd., S. 20.
- 26** Im Falle des Beethoven-Denkmalts zumindest scheint es zwischen Binding und Kolbe einen Gedanken-austausch gegeben zu haben: Auf Bitten Kolbes (vgl. die briefliche Zusage Rudolf Bindings an Georg Kolbe, 11.12.1927, Nachlass GK, Inv.-Nr. GK.47, Archiv GKM, Berlin) hatte Binding einen flammenden „Aufruf“ verfasst, in dem er von einem Essen in größerem Kreis im März 1927 berichtete. Gemeinsam habe man sich die Probleme vor Augen geführt, ein Denkmal für den Komponisten zu schaffen, das ja ein „Denkmal zugleich der heroischen deutschen Seele“ sein müsse. Kolbe habe daraufhin nach langem Ringen genau das entwickelt: den „Entwurf eines Denkmals der deutschen heroischen Seele [...]“. Rudolf G. Binding: Aufruf, in: Das Beethoven-Denkmal von Georg Kolbe (Ausst.-Kat. Galerie Paul Cassirer), Berlin 1928, o. S. Das entsprach Kolbes Selbstbericht: „Nicht Beethoven selbst dürfte es sein, nicht sein Porträt, sondern seine Übersetzung – ein Heros.“ Georg Kolbe, Jenseits des Finanzministers und der Zeitleuchten (1928), abgedruckt in: Kolbe 1949 (wie Anm. 11), S. 21–23, hier S. 22.
- 27** Vgl. Berger 1990 (wie Anm. 2), S. 356.
- 28** Binding gratulierte Kolbe mit dem Hinweis: „Die diesjährige Verleihung an Dich gemahnt mich an letztes Jahr. Damals kam ein Mann des Kuratoriums zu mir und fragte mich [...] ob ich nicht einen würdigen Kandidaten für den Goethepreis wisse. Damals schon nannte ich Dich; ich hatte keinen anderen Namen, wie Du mir wohl glauben wirst. Aber im Vorjahr hatten sie wohl noch nicht den Mut zu der Entscheidung für Dich. Gut, daß sie ihn heute haben.“ Rudolf Binding an Georg Kolbe, 3.8.1936, Nachlass GK, Inv.-Nr. GK.55, Archiv GKM, Berlin.
- 29** Auszüge aus dem Buch wurden etwa im „Niederdeutschen Anzeiger“ vom 28.8.1936 nachgedruckt; die zentralen Aussagen in einem Artikel im „Fränkischen Kurier“ diskutiert Ludwig Baer: Georg Kolbe, in: Fränkischer Kurier, o. D. [1936], Zeitungsausschnittsammlung, Archiv GKM, Berlin.

- 30** Rudolf G. Binding: Georg Kolbe, der Bildhauer. Träger des Goethepreises der Stadt Frankfurt a. M. für das Jahr 1936, in: *Württembergische Zeitung*, August 1936, Zeitungsausschnittsammlung, Archiv GKM, Berlin. Die Passage variiert eine ähnliche Aufzählung im Buch. Allerdings gehörten 1933 „Zucht und Kraft“ noch nicht dazu, wohl aber der Verzicht auf Ekstasen und Verzückungen, siehe Binding 1933 (wie Anm. 22), S. 10.
- 31** Binding 1936 (wie Anm. 30).
- 32** Rudolf G. Binding: Hinweis auf die menschliche Gestalt. Mit einigen Abbildungen von Werken Georg Kolbes, in: *Das Innere Reich*, Oktober 1936, S. 802–804, Zeitungsausschnittsammlung, Archiv GKM, Berlin; als Auszug abgedruckt in: *Offenbacher Zeitung*, 20.11.1936, Zeitungsausschnittsammlung, Archiv GKM, Berlin.
- 33** Anon. („Eine Berliner BDM-Führerin“): Georg Kolbe und wir. Gestaltung von Reinheit, Kraft und Leidenschaft, in: *Das Deutsche Mädel*, o. D. [Mai 1936], Zeitungsausschnittsammlung, Archiv GKM, Berlin.
- 34** Max Wegner: Georg Kolbe. Der Bildner der deutschen Gestalt. Ein Besuch unseres Mitarbeiters Max Wegner bei Professor Dr. h. c. Georg Kolbe, in: *Nordland. Das Kampfblatt der Völkischen Aktion*, 15.1.1937, 5. Jg., Folge 2, Magdeburg, Zeitungsausschnittsammlung, Archiv GKM, Berlin. In dem Artikel wird Kolbe als Gegner der Weimarer Republik charakterisiert, der in „gänzlicher Einsamkeit“ und ohne jede Anerkennung im Kunstbetrieb ausschließlich seinem Weg gefolgt sei. Dem Bildhauer werden die Abschiedsworte in den Mund gelegt: „Behaltet euren glühenden Glauben ihr Jungen!“ Die Vorstellung, dass sich Kolbe vorzugsweise an die nationalsozialistische Jugend wende, mag durch Kolbes Aufruf in der „Deutschen Studentenzeitung“ aus dem Jahr befördert worden sein, siehe Georg Kolbe: An die deutschen Studenten, in: *Deutsche Studentenzeitung*, 31.5.1934, S. 3, Zeitungsausschnittsammlung, Archiv GKM, Berlin.
- 35** NS-Frauen-Warte, 4. Jg., H. 20, 1935/36, S. 630–631; vgl. Stephanie Marchal, Andreas Zeising: „Aus des Blutes Stimme“. Vermittlung und (Re)Kontextualisierung von NS-Kunst in der Zeitschrift NS-Frauenwarte, in: Silke von Berswordt-Wallrabe, Jörg-Uwe Neumann, Agnes Tieze (Hrsg.): *Artige Kunst. Kunst und Politik im Nationalsozialismus* (Kunstsammlungen der Ruhr-Universität Bochum, Kunsthalle Regensburg und Kunstforum Ostdeutsche Galerie, Regensburg), Bielefeld 2016, S. 88–101, hier S. 94.
- 36** Wilhelm Pinder an Georg Kolbe, 14.4.1937, Nachlass GK, Inv.-Nr. GK.262, Archiv GKM, Berlin; im Buch selbst nannte Pinder das Jubiläum „Gelegenheit zum Bekenntnis, also keineswegs die Erlaubnis, mehr oder weniger zu sagen, als man glaubt“. Georg Kolbe. Werke der letzten Jahre, mit Betrachtungen über Kolbes Plastik von Wilhelm Pinder, Berlin 1937, S. 9. Seinen „Glauben“ hatte Pinder 1934 Kolbe gegenüber auf den Punkt gebracht: „Auch ich glaube an die Bewegung – und an Sie!“ Wilhelm Pinder an Georg Kolbe, 3.5.1934, Nachlass GK, Inv.-Nr. GK.261, Archiv GKM, Berlin.
- 37** Pinder 1937 (wie Anm. 36), S. 10.
- 38** Ebd., S. 15.
- 39** Ebd., S. 14.
- 40** Die Pläne für den Band reichen in den Januar 1939 zurück (Verlagsvertrag vom 12.1.1939). Schon im November 1940 meldete der Verlag den Druck der 111 000. bis 120 000. Auflage, siehe Anton von Kippenberg an Georg Kolbe, 1.11.1940, Nachlass GK, Inv.-Nr. GK.527, Archiv GKM, Berlin.
- 41** Vgl. dazu die Briefe Kolbes an Hermann Schmitt, die freilich kein freundliches Bild von Graul zeichnen: Nachlass GK, Inv.-Nr. GK.616.5_001-006, Archiv GKM, Berlin.
- 42** Georg Kolbe. Bildwerke, vom Künstler ausgewählt, mit einem Text von Richard Graul, Leipzig o. J. [1939/40], S. 47.
- 43** Adele von Wahlde: Die Welt Georg Kolbes, in: *Wilhelmshafener Zeitung*, o. T/M. 1936 (Abendausgabe), Zeitungsausschnittsammlung, Archiv GKM, Berlin.
- 44** N. N.: Edle Plastische Gestalten, Zeitschriftendopelseite, Nr. 35, S. 4–5, o. A. des Zeitungsnamens, o. J. [1937], Zeitungsausschnittsammlung, Archiv GKM, Berlin.
- 45** Dr. St.: Ein Gestalter des Harmonischen, in: *Nationalzeitung*, Hagen, sowie *Nationalzeitung*, Essen, August 1936, Zeitungsausschnittsammlung, Archiv GKM, Berlin.
- 46** F. A. Dargel: Georg Kolbe 60 Jahre, o. A. des Zeitungsnamens, o. D. [1937], Zeitungsausschnittsammlung, Archiv GKM, Berlin.
- 47** Fritz Hellwag: Willenseinheit von Seele und Körper. Zum 60. Geburtstag Georg Kolbes (14.4.), in: *Mitteilungsblatt der DAZ*, o. D. [1937], Zeitungsausschnittsammlung, Archiv GKM, Berlin.
- 48** Heinz Flügel: Nordische Schönheit in der deutschen Kunst, in: *Nationalsozialistische Landpost*, 16.4.1937, Zeitungsausschnittsammlung, Archiv GKM, Berlin.
- 49** Paul Fechter: Der Bildhauer Georg Kolbe. Zu seinem 60. Geburtstag am 15. April, *Berliner Tagblatt*, 14.4.1937. Der Aufsatz variiert Fechters Bericht zur Verleihung des Goethepreises, siehe

- Paul Fechter: Ein deutscher Bildhauer. Georg Kolbe bekam den Goethepreis, in: Königsberger Allgemeine Zeitung, 23.8.1936, Zeitungsausschnittsammlung, Archiv GKM, Berlin.
- 50** „Auch Kolbes plastisches Schaffen drängt zur Gemeinschaft. Freilich, es möchte sich, wie jede echte und höchste Kunst, nicht bestimmten Inhalten verschreiben, sondern in einer tieferen Schichte die Seele zu jener Stille und Andacht bereiten, aus der allein schöpferisches Menschentum zu atmen und handeln vermag.“ Carl Georg Heise: Georg Kolbe. Zum 60. Geburtstag, o. A. des Zeitungsnamens [Frankfurter Zeitung], o. D. [15.4.1937], Zeitungsausschnittsammlung, Archiv GKM, Berlin.
- 51** Otto Thomae: Die Propaganda-Maschinerie. Bildende Kunst und Öffentlichkeitsarbeit im Dritten Reich, Berlin 1978, S. 133.
- 52** Die Ausstrahlung der Sendung von Friedrich Karl Stockhausen erfolgte am 14. April über den Reichssender München; vgl. Berlin hört und sieht. Die reichillustrierte Funkzeitschrift, Nr. 16, 11.–17.4.1937, Zeitungsausschnittsammlung, Archiv GKM, Berlin.
- 53** Die „Neuköllnische Zeitung“ berichtete im Rückblick, dass 1937 unter anderem Bernhard Rust und Baldur von Schirach dem Künstler Glückwünsche hätten übermitteln lassen, „in denen die Zuversicht ausgesprochen wird, daß der geniale Künstler ‚dem deutschen Volke in reifer Frische und Gesundheit noch viele Werke der ihm eigenen herben Innerlichkeit und Beschwingtheit‘ schaffen und ‚ihm das Bewußtsein der Verbundenheit mit seinem Werk immer neue Kraft spenden möge zum Dienst an gemeinsamen Idealen.“ Anon.: Goethe-Preisträger Georg Kolbe 65 Jahre, in: Neuköllnische Zeitung, 15.4.1942, Zeitungsausschnittsammlung, Archiv GKM, Berlin. Im Kolbe-Archiv haben sich keine Schreiben hochrangiger Politiker erhalten; dass es diese gegeben haben muss, zeigt die Liste der Gratulanten zum 65. Geburtstag, vgl. unten Anm. 56.
- 54** Karl Scheffler an Georg Kolbe, 14.4.1937, Nachlass GK, Inv.-Nr. GK.303, Archiv GKM, Berlin.
- 55** „Morgen ist Ihr 65. Geburtstag. Dreimal habe ich zu ‚runden‘ Wiegenfesten öffentlich das Lob Ihrer Arbeit singen dürfen – da es diesmal nicht sein kann u. ich publizistisch ‚im Zuge der Zeit‘ immer weiter in den Schatten sinke, möchte ich Ihnen wenigstens persönlich sagen dürfen, daß ich mit herzlichsten Wünschen Ihrer gedenke.“ Carl Georg Heise an Georg Kolbe, 14.4.1942, Nachlass GK, Inv.-Nr. GK.156, Archiv GKM, Berlin.
- 56** Vgl. die beiden Listen der bereits beantworteten Korrespondenz zum 65. Geburtstag, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin. Zu den dort aufgeführten Gratulanten aus der Politik gehörten neben dem Staatssekretär im Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda, Leopold Gutterer, und dem Ministerialdirektor in der Kulturkammer, Hans Hinkel, die Namen mehrerer Bürger- und Oberbürgermeister (u. a. von Frankfurt a. M., Posen, Stralsund), der Kreisleiter der NSDAP von Delitzsch sowie der Generalkulturreferent Walter Thomas von der Reichsstatthalterei Wien.
- 57** Georg Kolbe. Zeichnungen. Mit 100 Abbildungen und einer Einleitung von Wilhelm Pinder, Berlin 1942.
- 58** Thomae 1978 (wie Anm. 51), S. 286. Auch dieses Telegramm befindet sich nicht (mehr) in Kolbes Unterlagen.
- 59** Kolbe wurde der Titel 1918 durch das Preußische Kultusministerium verliehen, siehe Berger 1990 (Anm. 2), S. 177.
- 60** Thomae 1978 (wie Anm. 51), S. 195–196.
- 61** Verordnung vom 8.3.1941, zit. nach Thomae 1978 (Anm. 51), S. 190–191.
- 62** Thomae 1978 (wie Anm. 51), S. 286.
- 63** Ebd.
- 64** Paul Clemen an Georg Kolbe, 17.4.1942, Nachlass GK, Inv.-Nr. GK.83, Archiv GKM, Berlin.
- 65** Wilhelm Saake an Georg Kolbe, 19.4.42, Nachlass GK, Inv.-Nr. GK.295, Archiv GKM, Berlin.
- 66** Karl Schmidt-Rottluff an Georg Kolbe, 19.4.1942, Nachlass GK, Inv.-Nr. GK.363, Archiv GKM, Berlin.
- 67** Thomae 1978 (wie Anm. 51), S. 286.
- 68** Werner Rittich: Georg Kolbe 65 Jahre, in: Völkischer Beobachter, 12.4.1942, Zeitungsausschnittsammlung, Archiv GKM, Berlin; der Bericht befindet sich nur als Kopie des Bundesarchivs in der Ausschnittsammlung. Rittich hatte bereits im Februar 1942 Kolbe einen längeren Aufsatz gewidmet, siehe Werner Rittich: Das Werk Georg Kolbes. Zum 65. Geburtstag des Künstlers, in: Die Kunst im Deutschen Reich, 6. Jg., Folge 2, Februar 1942, S. 31–41, Zeitungsausschnittsammlung, Archiv GKM, Berlin.
- 69** Senftenberger Anzeiger, 15.4.1942, Zeitungsausschnittsammlung, Archiv GKM, Berlin.
- 70** Fritz Hellwag: Georg Kolbe 65 Jahre alt, in: Die Kunst für Alle, 57, Juni 1942, S. 198–204, Zeitungsausschnittsammlung, Archiv GKM, Berlin.
- 71** Zu den Ausnahmen gehören etwa Kurt Mandel, der eine Entwicklung „von der durchgeistigten Plastik zum Symbolhaften“ beschreibt (Kurt Mandel: Meister der weiblichen Anmut, in: Heilbronner

- Tageblatt, 14.4.1942, Zeitungsausschnittsammlung, Archiv GKM, Berlin), Adolf Meurer, der in den Figuren „das ewige Leben unseres Volkes“ entdeckt (Adolph Meurer: Stil und Antlitz der deutschen Plastik, Zum 65. Geburtstag Georg Kolbes am 15. April, in: Cottbuser Anzeiger, 15.4.1942, Zeitungsausschnittsammlung, Archiv GKM, Berlin) oder der Autor C. K., der hier „Inbilder volkhafte Menschentums“ erkennen will (C. K.: Georg Kolbe 65 Jahre, in: Münchener Zeitung, 15.4.1942, sowie in: Der Westen, 13.4.1942, und in: Deutsche Allgemeine Zeitung, 15.4.1942, alles Zeitungsausschnittsammlung, Archiv GKM, Berlin).
- 72** Zur Problematik vgl. Magdalena Bushart: Überraschende Begegnung mit alten Bekannten. Arno Brekers NS-Plastik in neuer Umgebung, in: kritische berichte 2, 1989, S. 31–50.
- 73** Felix Zimmermann: Gestalter harmonischer Schönheit. Zum 65. Geburtstag des Bildhauers Georg Kolbe, in: Dresdner Nachrichten, 15.4.1942; Hermann Dannecker: Gestalter des Menschen, Georg Kolbe zum 65. Geburtstag am 15. April, in: Berliner Börsen-Zeitung, 15.4.1942, sowie in: Steglitzer Anzeiger, 14.4.1942, alles Zeitungsausschnittsammlung, Archiv GKM, Berlin.
- 74** Anon.: Georg Kolbe. Zu seinem 65. Geburtstag am 15. April, in: Familien-Magazin, 10.4.1942, Zeitungsausschnittsammlung, Archiv GKM, Berlin.
- 75** F. A. Dargel: Die Stunde der Gnade. Zum 65. Geburtstag von Georg Kolbe, in: Allgemeiner Wegweiser, o. D. [1942], Zeitungsausschnittsammlung, Archiv GKM, Berlin.
- 76** Wegner 1937 (wie Anm. 34).
- 77** In der Rezension von Edwin Redslob etwa heißt es: „In der Geradlinigkeit, mit der Kolbe seinen Weg ging, liegt der Wert seines Lebens. 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.“ Edwin Redslob: Jenseits der Zeit. Zu Georg Kolbes siebzigstem Geburtstag, in: Der Tagesspiegel, 15.2.1947, Zeitungsausschnittsammlung, Archiv GKM, Berlin.
- 78** Als Repräsentanten „eines wirklich europäischen Deutschlands [sic], das europäisch ja nur sein kann, wo es wirklich deutsch ist“, bezeichnete Bruno Kroll Kolbe in seinem Glückwunschschreiben zum 70. Geburtstag. Bruno Kroll an Georg Kolbe, 17.4.1947, Nachlass GK, Inv.-Nr. GK.193, Archiv GKM, Berlin.
- 79** Walter G. Oschilewski: Anruf des Lebens. Georg Kolbe zum 70. Geburtstag, in: sie, 13.4.1947, noch mal als Nachruf publiziert. Die „Humanitas“ taucht auch in der Würdigung Alfred Werners auf, siehe Alfred Werner: Gestaltetes Leben. Georg Kolbe zum 70. Geburtstag am 15. April, in: Der Morgen, 15.4.1947, Zeitungsausschnittsammlung, Archiv GKM, Berlin.
- 80** Gert H. Theunissen: Gestalter und Kündler. Zum 70. Geburtstag Georg Kolbes, in: Tägliche Rundschau, 14.4.1947, Zeitungsausschnittsammlung, Archiv GKM, Berlin.
- 81** Georg Kolbe, zit. nach A. Marfeld: Der Wille des Prometheus, in: Neue Zeit, 13.4.1947, Zeitungsausschnittsammlung, Archiv GKM, Berlin.
- 82** Vgl. Arno Breker. Der Prophet des Schönen. Skulpturen aus den Jahren 1920–1982, mit Texten von Ernst Fuchs, Katalog und Biografie von Volker G. Probst, München 1982.
- 83** Dr. F. Bekenntnis zur Plastik, o. A. des Zeitungsnamens, o. D. [Klebeband Kolbe-Archiv], Zeitungsausschnittsammlung, Archiv GKM, Berlin.
- 84** Carl Georg Heise: Abschied von Georg Kolbe, in: Die Welt, 25.11.1947, Zeitungsausschnittsammlung, Archiv GKM, Berlin.
- 85** F. A. Dargel: Prof. Georg Kolbe gestorben, in: Telegraf, 21.11.1947, Zeitungsausschnittsammlung, Archiv GKM, Berlin.

