# GEORG KOLBE — IM NATIONALSOZIALISMUS

Elisa Tamaschke, Julia Wallner (Hg.)

https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Elisa Tamaschke, Julia Wallner (Hrsg.)

# Georg Kolbe im Nationalsozialismus

## Kontinuitäten und Brüche in Leben, Werk und Rezeption

https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Elisa Tamaschke, Julia Wallner (Hrsg.)

# Georg Kolbe im Nationalsozialismus

## Kontinuitäten und Brüche in Leben, Werk und Rezeption

Gebr. Mann Verlag Berlin

https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Die Publikation dokumentiert und erweitert die Ergebnisse der gleichnamigen Tagung, die vom 1.–3. September 2022 im Georg Kolbe Museum, Berlin, stattfand.

**Projektleitung und Bildredaktion**
Elisa Tamaschke

**Textredaktion**
Thomas Pavel, Elisa Tamaschke, Julia Wallner

**Lektorat**
Şebnem Yavuz

**Die Publikation wurde großzügig gefördert durch**

HERMANN REEMTSMA STIFTUNG | FERDINAND-MÖLLER-STIFTUNG | Freundeskreis Georg Kolbe Museum e. V.

Senatsverwaltung für Kultur und Gesellschaftlichen Zusammenhalt BERLIN | Die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien | Koordinierungsstelle für die Erhaltung des schriftlichen Kulturguts

**Georg Kolbe Museum**
Sensburger Allee 25
D-14055 Berlin
www.georg-kolbe-museum.de

Die Form des Genderns liegt bei den Autor*innen. Sämtliche Personenbezeichnungen schließen grundsätzlich alle Geschlechteridentitäten ein.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.dnb.de abrufbar.

Dieses Werk ist unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-NC-ND veröffentlicht.
Die Online-Version dieser Publikation ist in der Nomos eLibrary dauerhaft verfügbar (Open Access).
DOI: doi.org/10.5771/9783786175254
Text © Die Autor*innen 2023

Gestaltung: Alexander Burgold · Berlin
Coverabbildung: Georg Kolbe im Atelier, 1941, Foto: Arthur Grimm (ullstein bild)
Schrift: Gill Sans Nova
Papier: 115 g/m² PrimaSet
Druck und Verarbeitung: Hubert & Co · Göttingen

Print ISBN 978-3-7861-2911-0 | E-ISBN 978-3-7861-7525-4 (deutsche Ausgabe)
Print ISBN 978-3-7861-2915-8 | E-ISBN 978-3-7861-7526-1 (englische Ausgabe)

https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-NC-ND

# Inhalt

**Grußwort** ..... **9**

**Einleitung** ..... **11**

## VORLÄUFE ..... 23

Bernhard Maaz
**Martialische Skulptur der Kaiserzeit: Georg Kolbes Vor- und Umfeld** ..... **24**

## GEORG KOLBE UND DIE KUNSTPOLITIK 1933–45 ..... 81

Aya Soika
**„Franco und Beethoven, wie schaff' ich dies bloß?" Georg Kolbe und der Streit um die Moderne: Versuch einer Einordnung in die kunstpolitische Situation der Jahre nach 1933** ..... **82**

Paula Schwerdtfeger
**Im Raum gedacht. Georg Kolbes Ausstellungsbeteiligungen 1933–42** ..... **116**

Ambra Frank
**Georg Kolbe in Frankfurt am Main – Ambivalenz und Opportunismus** ..... **136**

Christian Fuhrmeister
**An einem Tisch: Breker, Klimsch, Kolbe, Göring, Hitler und Frau Himmler. Zirkel, Kreise, Dependenzen** ..... **152**

https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

## GEORG KOLBE UND DER KUNSTMARKT IM NATIONALSOZIALISMUS ..... 163

Jan Giebel
**„Ich befinde mich durchaus nicht in der Lage meine paar Bronzen verschleudern zu müssen.“ Georg Kolbes Vermarktungsstrategien** ..... 164

Wolfgang Schöddert
**General von Einem, Kniende, Stehende. Georg Kolbe bei Ferdinand Möller und drei Kommissionen aus dem Jahr 1938** ..... 190

Gesa Jeuthe Vietzen
**Der verbindliche Verzicht. Georg Kolbe als Gläubiger der Galerie Alfred Flechtheim GmbH** ..... 208

Anja Tiedemann
**„… sie existieren, das ist alles, was ich weiß.“ Die Werke Georg Kolbes und die Vesting Order 3711** ..... 226

## WERKBETRACHTUNGEN UND GEORG KOLBES MEDIALE STRATEGIEN ..... 249

Olaf Peters
**Partizipation ohne Teilhabe – Georg Kolbe, Friedrich Nietzsche und der Nationalsozialismus** ..... 250

Arie Hartog
**Was hütet die Hüterin?** ..... 278

Christina Irrgang
**Kontinuität durch Medialität. Georg Kolbe im Spiegel von Selbstinszenierung und Reproduktionsfotografie** ..... 294

Magdalena Bushart
**Georg Kolbe hat Geburtstag. Publizistische Strategien** ..... 312


https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-NC-ND

**GEORG KOLBE NACH 1945** ..... **333**

Maike Steinkamp
**„Zu Recht vergessen“? Georg Kolbe nach 1945** ..... **334**

Dorothea Schöne
**„An extraordinary case of ambivalence“ – die US-amerikanische Rezeption Georg Kolbes während und nach der NS-Diktatur** ..... **350**

**ANHANG** ..... **363**

**Kurzbiografien der Autor*innen** ..... **364**
**Bildnachweis** ..... **369**

https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

# Grußwort

> „Es ist niemals ein Dokument der Kultur, ohne zugleich ein solches der Barbarei zu sein. Und wie es nicht frei ist von Barbarei, so ist es auch der Prozess der Überlieferung nicht, in der es von dem einen an den anderen gefallen ist."
>
> *Walter Benjamin: „Über den Begriff der Geschichte", 7. These zur Geschichte, 1940*

Georg Kolbe tritt, in seiner Ambiguität während der NS-Herrschaft und der Historisierung, welche auf seinen Tod 1947 folgte, immer deutlicher als Schlüsselfigur für eine sich neu formierende Kunstgeschichtsschreibung der Moderne hervor. Diese arbeitet verstärkt von den bisherigen Rändern einer männlich geprägten eurozentristischen Narration aus und betont die Forschung zu den sozialen Bedingungen für künstlerisches Schaffen sowie die Beziehungen zu übergeordneten gesellschaftlichen und politischen Kräften, die es neu zu erfassen, zu beschreiben und zu kontextualisieren gilt.

Somit ist diese von meiner Vorgängerin Julia Wallner und der am Museum wirkenden Wissenschaftlerin Elisa Tamaschke herausgegebene Publikation ein zentraler Beitrag zu einem neuen integrativen Verständnis von – und kritischen Anspruch an – Kunstgeschichtsschreibung im Verhältnis zu Ideologien und Machtverhältnissen und weist Georg Kolbe hierbei einen wichtigen Platz zu. Das Werk von Kunstschaffenden, der Entstehungskontext, ihre eigene Haltung und Verantwortung stehen nun immer mehr gleichberechtigt im Fokus innovativer Museumsarbeit und Ausstellungspraxis. Viele der hier vorgenommenen Untersuchungen in der methodologischen Tradition der Social History of Art verorten Georg Kolbe somit neu in dem beweglich gewordenen Konstrukt der Kunstgeschichten. Sie etablieren die pluralen und oft nicht linearen Narrationen des Alltäglichen gleichberechtigt neben bekannten kunsthistorischen. Die Publikation positioniert Georg Kolbe als kritisches Beispiel, um nachzuverfolgen und zu verstehen, wie Kunstschaffende unterschiedliche institutionalisierte Systeme und Formen von Macht navigiert, sich angeeignet und in ihnen arrangiert haben. Über nationale Grenzen hinaus fordert dieser Band auf, weiter zum Verhältnis schwieriger Vergangenheiten und ihren Einfluss heute zu recherchieren und darüber zu reflektieren, denn eine oft selbstzentrierte und zu gefestigte Erinnerungslandschaft muss aktualisiert und für die Gegenwart neu aktiviert werden.

Dadurch werden nicht nur neue Erkenntnisse erarbeitet und eingeordnet, es lassen sich auch weitreichende Fragen entwickeln, die viele Möglichkeiten der Auseinandersetzung bieten. Als forschende und lernende zeitgenössische Institution wird das Georg Kolbe Museum diesen dadurch eröffneten Vergangenheitsraum nutzen, um zu fragen, welche Formen der Gegenwartsauseinandersetzung wichtig und zentral sind: In welcher Gesellschaft leben wir heute, welche Geschichten und Wahrheiten müssen für die Erfassung und Einordnung ihrer Komplexitäten erzählt werden, und wie tun wir dies. Kunst zu machen und



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

sie auszustellen bedeutet die Welt als veränderbar zu begreifen. Museen müssen zu einer Form des aktiven Erinnerns finden, welche die hellen und die dunklen Seiten gleichermaßen zu berücksichtigen vermag und die Entstehungszeit und -umstände der zu bewahrenden, zu erforschenden und zu präsentierenden Werke mit den dringlichen Fragen unserer Gegenwart verbindet, um zugleich als Erkenntnis- und Verzauberungsort wirksam zu sein.

Denn ein Museum muss Künstlerinnen und Künstler in den Kontexten ihres Lebens situieren und vermitteln, aber ebenso in unserer Zeit. Somit ist diese Publikation auch Grundlage und Anfangspunkt, um weitreichender danach zu fragen, wie wir die Grenzen des Archivs überschreiten und uns auf andere Modelle des Wissens zubewegen können. Welche Rolle weisen wir dem Archiv und seiner Aufarbeitung als Werkzeug zu, neue Zukünfte zu imaginieren, um durch und mit Künstlerinnen und Künstlern, Denkerinnen und Denkern, neuen Kunstgeschichten, kuratorischer Praxis und Dokumentations- und Display-Strategien ein vielschichtiges kollektives Wissen aufzubauen? Wie kann ein durch die Beschäftigung mit der Kunst und ihrer Zusammenhänge aktualisiertes Bewusstsein der Vergangenheit, das nicht entschuldet, aber auch nicht absolut dämonisiert, zu einem neuen Verantwortungsgefühl in unserer Gegenwart führen?

Diese Publikation ist auch als eine Art Übergabe zu verstehen, in der ein Chor herausragender wissenschaftlicher Stimmen mit ihrer Arbeit ein neues Kapitel für die Institution erschließt. Als Georg Kolbe Stiftung und Museum ist es nun notwendig, diese oft erschütternde Grundlage produktiv zu nutzen, um nicht nur zu ergründen, was war, und zu zeigen, was deshalb ist, sondern um auch zu imaginieren und zu gestalten, was sein kann. Und somit soll die Publikation als Kompass dienen, nicht nur bei der noch nicht abgeschlossenen Erschließung, Einordnung und Sichtbarmachung neuer Quellen oder der Dekonstruktion von über Jahrzehnte wirkenden Mechanismen deutscher Vergangenheitsbewältigung, sondern vor allem auch auf der Suche nach einem institutionellen Ansatz, der dies in seiner ganzen Komplexität, die von dem künstlerischen und kulturellen Anspruch von Universalität bis zu den Abgründen des Kolonialismus reicht, kritisch zu fassen vermag. Dieser speist sich gleichfalls aus dem, was der Publizist Max Czollek jüngst als Untröstlichkeit bezeichnete, demgegenüber, was geschehen ist und wie dies geschehen konnte und in seiner Betonung auf das Gefühl einen Gegenpol zu dem Hoheitsanspruch eines selbstzentrierten deutschen Geschichtsverständnisses bildet. In seiner bewusst gewählten Sentimentalität greift der Begriff auch tief hinein in die durch diese Publikation entstehende Neubetrachtung von Leben und Werk Georg Kolbes.

Ich schließe mit großem Dank an die vormalige Direktorin des Georg Kolbe Museums Julia Wallner und die Kunsthistorikerin Elisa Tamaschke, die diese Publikation mit hausragendem Engagement betreute. Ich danke allen Beteiligten für ihre hervorragende Arbeit und die dadurch gesetzten Impulse. Ohne die Förderung der Hermann Reemtsma Stiftung sowie der Ferdinand-Möller-Stiftung, der Ernst von Siemens Kunststiftung und dem Freundeskreis des Museums wäre die vorliegende Publikation nicht möglich gewesen.

Kathleen Reinhardt
*Direktorin, Georg Kolbe Museum, Berlin*



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

# Einleitung

Nach dem Tod Maria von Tiesenhausens, der Enkelin Georg Kolbes, gelangte im März 2020, 70 Jahre nach der Eröffnung des Georg Kolbe Museums, ein bedeutender und zuvor überwiegend unbekannter Teil seines schriftlichen Nachlasses aus Kanada an das ehemalige Künstlerhaus. Aufgrund seiner überraschenden inhaltlichen Qualität, der thematischen Vielfalt und der überwältigenden Quantität stellt er eine kunstwissenschaftliche Sensation dar. Die von uns als damalige Direktorin und wissenschaftliche Mitarbeiterin des Museums in der Wohnung der verstorbenen Enkelin gesichteten Materialien übertrafen weit unsere Erwartungen: Hunderte von Briefen und Dokumenten, Notizen, Pläne, Aufzeichnungen, tagebuchartige Kalender, Fotografien, Zeitschriften, Bücher und zahlreiche Kunstwerke (Abb. 1 und 2). Mit dieser reichhaltigen Ergänzung komplettierte sich Kolbes Nachlass zu einer der umfassendsten Dokumentationen einer Künstlerbiografie des 20. Jahrhunderts.

Georg Kolbe (1877–1947) galt zu Lebzeiten als einer der erfolgreichsten deutschen Künstler seiner Generation. Mit internationalen Ausstellungsbeteiligungen, durch seine in einflussreichen Sammlungen und im öffentlichen Raum prominent vertretenen Werke, einem weit verzweigten Netz von Künstlerfreundschaften und Mitgliedschaften in Künstlerverbänden galt er als wichtige kulturpolitische Stimme. Er modernisierte die figürliche Skulptur in den 1910er- und 1920er-Jahren entscheidend und programmatisch. Zugleich durchlebte der Künstler in seiner Schaffenszeit vier verschiedene Regierungssysteme, die von harten politischen Auseinandersetzungen sowie von zwei Weltkriegen geprägt waren. Die ihm entgegengebrachte Anerkennung und der damit verbundene Erfolg entwickelten sich im Kaiserreich und in der Weimarer Republik beständig. Auch während des Nationalsozialismus konnte er seine etablierte Position weitestgehend halten, auch wenn eine jüngere Generation an Bildhauern in die erste Reihe vorrückte. Widerspruch müssen heute Kolbes defensive Deutungen seines Daseins als Künstler hervorrufen: Sein künstlerisches Werk hielt er in seinem Grundverständnis für frei und unabhängig, unangreifbar von gesellschaftlichen Prägungen oder politischen Forderungen an die Kunst. Kolbes Formensprache entwickelte sich ohne starke Brüche kontinuierlich und kreiste um die Darstellung der menschlichen Figur. Sie ist immer auch im Kontext der kulturpolitischen und zeithistorischen Entwicklungen zu betrachten.

Die Ankunft des neuen Materials aus Kanada – doch dies nicht allein – fordert zum Hinterfragen bisheriger Lebens- und Werkdeutungen Kolbes heraus. Wir haben die Chance, Sichergeglaubtes und Festverortetes in Bewegung zu versetzen.



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

**1** Einige Kisten im Apartment von Maria von Tiesenhausen in Vancouver, Kanada, 2019

**2** Einige Kisten nach Ankunft aus Kanada im Georg Kolbe Museum, Berlin, März 2020

Die vorliegende Publikation versammelt die Forschungsbeiträge, die im September 2022 auf der Tagung des Georg Kolbe Museums „Georg Kolbe im Nationalsozialismus. Kontinuitäten und Brüche in Leben, Werk und Rezeption" vorgestellt und im Anschluss erweitert wurden. Für uns als langjährig mit Leben und Werk des Künstlers Beschäftigte galt es, die Forschung zu Kolbes Position während des Nationalsozialismus einer notwendigen Revision zu unterziehen. Dafür stellten wir die neu zugänglichen Quellen zur



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Verfügung, selbstverständlich unter Hinzuziehung des im Museum vorhandenen und in den vergangenen Jahren hervorragend erschlossenen Materials und auf Grundlage bestehender Publikationen. Als forschende Institution ist die kritische und differenzierte Beschäftigung mit Fragen der Kunstproduktion, ihrer Entstehung und (wechselhaften) Rezeption eines unserer Kernthemen, die Widmung eines monografischen Hauses erfordert dies essenziell. Diese historisch gewachsene Aufgabe bedeutet zugleich die Chance, die Auseinandersetzung mit der herausfordernden (Kunst-)Geschichte des 20. Jahrhunderts in unserer Gegenwart und in Zukunft lebendig zu halten.

## Georg Kolbes Nachlass und seine Geschichte

Der Nachlass Georg Kolbes erlebte eine unerwartete, buchstäblich bewegte Geschichte. Testamentarisch hatte der Künstler verfügt, dass das Ende der 1920er-Jahre erbaute Atelierhaus, die darin enthaltenen Kunstwerke und der schriftliche Nachlass in eine zu gründende Stiftung oder an den Staat übergehen und für die Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden sollen. Als er am 20. November 1947 starb, hatte er mit dieser selbstbewussten Setzung die nötigen Voraussetzungen zur Sicherung seines Nachlasses – und seines Nachruhms – geschaffen. 1949 gründeten alte Wegbegleiter*innen die Georg Kolbe-Stiftung, 1950 wurde das Ateliergebäude als Museum eröffnet.[1] Erste Direktorin war Kolbes ehemalige Fotografin, Büroassistentin sowie Nachlassverwalterin Margrit Schwartzkopff, der es zudem per Testament gestattet war, in ausgewählten Räumen in der Sensburger Allee 25 zu wohnen. Die Auslegung des Testaments zog lange Auseinandersetzungen um das künstlerische und materielle Erbe zwischen der die Stiftung vertretenden Margrit Schwartzkopff und der Familie nach sich. Sie war bis zu ihrem Tod 1969 als Direktorin tätig und führte das Haus in dieser Zeit als eine Art Gedenkort für den verstorbenen Künstler, in dem sie die Einrichtung der Räume weitestgehend so beließ, wie Kolbe sie zurückgelassen hatte. Auf Schwartzkopff folgte Maria von Tiesenhausen, die 1929 geborene Enkelin Georg Kolbes, als Leiterin des Museums. In den 1950er-Jahren nach Kanada ausgewandert, reiste sie auch während ihrer Direktorenzeit regelmäßig zwischen Berlin und ihrer Wahlheimat Kanada hin und her, wo ihr Ehemann Hans Dietrich „Dietz“ von Tiesenhausen, ein Marineoffizier des Zweiten Weltkriegs, lebte. Wann sie damit begann, Nachlassdokumente aus dem Museumsarchiv nach Kanada mitzunehmen, lässt sich nicht genau datieren, doch tat sie es in großem Umfang und ohne offenzulegen, um welche und wie viele Dokumente es sich handelte. Da es kein Inventar des schriftlichen Nachlasses gab, war es in der Folge nicht möglich, Fehlendes und Vorhandenes im Museumsbestand miteinander abzugleichen. 1987, beinahe ein Jahrzehnt nach dem Ende ihrer Direktionszeit, publizierte von Tiesenhausen eine Auswahl an Briefen von und an Kolbe.[2] Größtenteils stammten die ausgewählten Exzerpte aus dem Nachlass, den sie jedoch auch durch gezielte Ankäufe ergänzte. Als enge Verwandte hatte sie außerdem Zugriff auf andere in der Familie verbliebene Materialien, pflegte manchen Kontakt ihres Großvaters zu Recherchezwecken weiter und forschte in den ihr zugänglichen öffentlichen Archiven. Umfassend



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-NC-ND

**3** Einblick in den Nachlass von Maria von Tiesenhausen

waren auch ihre erfolgreichen Recherchen zu den in der DDR und in der Sowjetunion verbliebenen Werken Kolbes. Die Originale der von ihr veröffentlichten Briefe und weitere Konvolute gab sie bis 2006 sukzessive an das Museum und die dort seit 1978 tätige Direktorin Ursel Berger sowie ihre wissenschaftliche Mitarbeiterinnen Josephine Gabler und Carolin Jahn zurück, insgesamt etwa 800 Einzeldokumente. Das schriftliche Archiv, das, wieder zusammengeführt, im Museum bewahrt wurde, umfasste infolgedessen etwa 3500 Dokumente, die größtenteils aus dem Nachlass stammen, jedoch auch in früheren Jahrzehnten vonseiten des Museums durch Ankäufe und Schenkungen gezielt ergänzt worden waren.[3]

**4** Eine von über 100 Zeichnungen aus dem Nachlass Maria von Tiesenhausen

Allerdings konnte man als gesichert davon ausgehen, dass Maria von Tiesenhausen weiteres Material bei sich verwahrte. Quantität und Qualität waren von Berlin aus jedoch kaum bestimmbar, trotz der Verbesserung des jahrzehntelang problematischen Verhältnisses zwischen dem Museum und Maria von Tiesenhausen. Mehrfach reiste Julia Wallner in ihrer Direktorinnenzeit nach Kanada und empfing auch die Enkelin im Museum in Berlin.[4] Es gelang ihr schließlich, sie davon zu überzeugen, dass dort unzweifelhaft der beste Ort für die Bewahrung und



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

**5** Brief von Max Pechstein an Georg Kolbe aus dem Jahr 1920

**6** Kalenderbücher Georg Kolbes aus dem Nachlass Maria von Tiesenhausen

Bearbeitung des Nachlasses sei. 2018 konnte nach langen und teils schwierigen Gesprächen erreicht werden, dass bereits ein Teil des Nachlasses, darunter eine Skulptur von Aristide Maillol und ein Gemälde von Max Beckmann, sowie Werke von Georg Kolbe ans Museum gelangten. Erst nachdem Maria von Tiesenhausen 2019 starb, war dank der bereits zu Lebzeiten vermittelnd tätigen kanadischen Nachlassverwalter und ihres durch die vorangegangenen Besuche und Gespräche gestützten Vertrauensverhältnisses eine umfassende Einsicht möglich. Im März 2020 kamen schließlich etwa 3000 weitere private und geschäftliche Briefdokumente, außerdem Kunstwerke, Werkfotografien und Fotoalben, Taschenkalender, Besuchs- und Telefonkalender, Adressbücher, Notizen, Zeitungsausschnitte zu Ausstellungen, Künstlerkollegen und kulturpolitischen Themen aus dem Nachlass Kolbes, aber auch aus dem Besitz der Enkelin und dem ihrer Eltern zurück ins Museum (Abb. 3–6).[5]



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

## Das Museum als Ort der Aufarbeitung

Vier Museumsdirektorinnen in einem untereinander deutungsbezogen nicht immer konfliktfreien Verhältnis haben sich mit ihren jeweiligen Teams und Netzwerken dafür eingesetzt, dass dieses Erbe verwahrt und erhalten bleibt. Für kommende Generationen ist es nun an seinem ursprünglichen Ort vereint und für die Forschung erstmals in Gänze zugänglich, dies war uns ein großes Anliegen. Seine kunsthistorische Bedeutung reicht weit über den Bildhauer hinaus, der Nachlass führt auf vier Kontinente und damit in die weitverzweigten, herausfordernden Beziehungsgeflechte der Kunst- und Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts, von denen er unschätzbares Zeugnis ablegt.[6]

Margrit Schwartzkopff und Maria von Tiesenhausen waren zu stark persönlich involviert, als dass sie sich wissenschaftlich und kritisch mit dem Künstler hätten auseinandersetzen können und wollen. Tatsächlich ist schon die Gründungsgeschichte des Museums die einer zu problematisierenden Kontinuität auf dem Gebiet der Kunst und Kulturpolitik nach 1945. Zwei der Stiftungsgründer waren Mitglieder der NSDAP, auch wurden nach 1950 kritiklos und unreflektiert Werke der 1930er- und 1940er-Jahre im öffentlichen Raum aufgestellt.[7] Schwartzkopff machte es sich zum erklärten Ziel, „Fackelträger" auf dem Weg zu sein, „das Werk Georg Kolbes über die Zeitgebundenheit" hinauszuheben, „bis das Wissen um die Bedeutung dieses Einmaligen wirkliches Allgemeingut" geworden sei.[8] Äußerungen dieser Art beziehen sich indirekt auf kritische Stimmen, die gegen Kolbe und seine Rolle im kulturpolitischen System des Nationalsozialismus, aber auch gegen sein künstlerisches Menschenbild, das jedenfalls formal anschlussfähig an die nationalsozialistische Ideologie war, erhoben wurden.[9] Margrit Schwartzkopff und nach ihr Maria von Tiesenhausen verstanden es, Kolbe als Künstler zu stilisieren, der auch zwischen 1933 und 1945 vorrangig an künstlerisch-formalen Fragen arbeitete und daher nicht politisch zu deuten sei.[10]

Die kunsthistorische Forschung zu Leben und Werk Georg Kolbes begann erst 1978 mit Ursel Berger. In den Jahrzehnten ihrer Direktionszeit (bis 2012) hat sie Grundlegendes erarbeitet – ihre publizierten Erkenntnisse sind bis heute die Basis jeder Auseinandersetzung mit dem Bildhauer.[11] Neben der ausführlichen biografischen und kunsthistorisch kontextuellen Forschung hat sie während ihrer Museumsleitung die Erarbeitung eines Werkverzeichnisses begonnen, ein – insbesondere bei skulpturalen Œuvres mit zahlreichen Güssen – umfangreiches, aufwendiges Vorhaben, das inzwischen von dem Kunsthistoriker Thomas Pavel am Museum fortgeführt wird.[12]

Seit den 1980er-Jahren wandte sich die Forschung dem Wirken Kolbes während des Nationalsozialismus zu, ein damals endlich dringlich gewordenes Thema. Neben Ursel Berger haben Magdalena Bushart, Josephine Gabler, Arie Hartog und Penelope Curtis im Zuge von Ausstellungspublikationen oder universitären Abschlussarbeiten zu diesem Themenfeld publiziert und damit Wesentliches geleistet.[13] Mit der Ausstellung am Georg Kolbe Museum und dem Erscheinen des großen Forschungsbandes zum Wirken des Kunsthändlers Alfred Flechtheim 2017 konnte ein wichtiges Kapitel zum Umfeld des Künstlers im Nationalsozialismus bearbeitet und im spezifischen Kontext der Bildhauerei weiter erschlossen werden.[14]



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-NC-ND

## Revision und Multiperspektivität

Neue Quellen machen neue Forschung und eine Aktualisierung bisheriger Forschungsergebnisse notwendig, zugleich bieten sie die historische Chance der auch personellen Öffnung eines Forschungsfeldes. Mit dem Erhalt des Nachlassteils aus Kanada wurde schnell deutlich, dass zahlreiche darin erhaltene Dokumente aus der Zeit zwischen 1933 und 1945 bislang nicht bekannt waren und vertiefende Erkenntnisse ermöglichen würden. Dies bleibt institutionelle Verpflichtung, schließlich waren Fragen offengeblieben und müssen neu gestellt werden. Die Aufarbeitung von NS-Geschichte kann aufgrund der ethischen und gesellschaftlichen Notwendigkeit, sich diese immer wieder zu vergegenwärtigen, nie abgeschlossen sein.

In den letzten Jahren hat die kritische Erforschung von Künstlerbiografien während des Nationalsozialismus und in der Nachkriegszeit eine große Entwicklung erlebt. Ausstellungen zu Emil Nolde und zur Kontinuität von Künstler*innenlaufbahnen nach 1945, wie in der Schau zur „Gottbegnadeten-Liste", haben neue Maßstäbe gesetzt und den Blick auf die Kunstwelt und deren politische Verstrickungen im 20. Jahrhundert geschärft.[15] Diese Projekte gingen oft mit der Revision bestehender Archive einher und ermöglichten externen Forschenden den Zugriff und die Arbeit mit dem Material. Ein offener Umgang war auch für unseren Ansatz elementar. Das neue Archivmaterial sollte nach einer ersten intensiven Erschließungsstufe, die ein Jahr des Sichtens, Sortierens und Sicherns durch Elisa Tamaschke voraussetzte, möglichst schnell und ohne jede Einschränkung zugänglich gemacht werden. Um zudem als Georg Kolbe Museum nicht die alleinige Deutungshoheit über die Dokumente und die sich daraus ergebenen kunsthistorischen Fragen zu beanspruchen und um im gleichen Maße auf die Expertise zum Themenfeld der Kunst im Nationalsozialismus zu bauen, luden wir im Herbst 2021 eine Gruppe von ausgewiesenen Kunsthistoriker*innen ein, das neue Material kennenzulernen und aufbauend auf bestehende Forschungen eigene Untersuchungsschwerpunkte zu entwickeln. Ihre aufschlussreichen Ergebnisse wurden schließlich im September 2022 während der Tagung im Museum vorgestellt und sind im vorliegenden Band in erweiterter Form nachlesbar.[16]

Es war uns mit diesem Projekt ein besonderes Anliegen, den Kreis der zu Georg Kolbe arbeitenden Wissenschaftler*innen zu erweitern – und durchaus auch zu verjüngen. Wissenschaft bleibt schließlich nur dann in ihrer Offenheit gerechtfertigt und vital, wenn sie durch immer wieder neue Perspektiven eine stetige Horizonterweiterung erfährt.

Die Ausführungen im vorliegenden Band verändern unseren Blick auf Kolbe. Viel stärker als bisher in der Literatur festgehalten, hat er sich den nationalsozialistischen Machteliten angedient. Zahlreiche der hier versammelten Beiträge stellen die Ambivalenz dar, innerhalb derer sich Kolbe bewegte und die kennzeichnend ist für jedes menschliche Dasein, und arbeiten zugleich erstmals detailliert heraus, wie diese sich zunehmend zu einem Opportunismus entwickelte. So hat Georg Kolbe den „Aufruf der Kulturschaffenden" unterschrieben, er hat öffentliche Aufträge und Ehrungen angenommen, er hat Francisco Franco porträtiert und den Wunsch geäußert, ein Bildnis Adolf Hitlers anzufertigen,[17] auch wenn dieses Werk nicht verwirklicht wurde. Er stand auf der „Gottbegnadeten-Liste" und



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-NC-ND

ist zu Abendveranstaltungen der politischen Elite eingeladen worden.[18] Zugleich war er nicht Mitglied der NSDAP, und offenbar wurde er zu Beginn der NS-Herrschaft in weiten Teilen als Repräsentant der Weimarer Republik wahrgenommen, einige seiner Skulpturen im öffentlichen Raum wurden entfernt. Anders als Arno Breker und Josef Thorak, die als jüngere Bildhauergeneration vom nationalsozialistischen Staat deutlich profitierten, baute er auf eine vorhandene Karriere auf. Kolbe pflegte weiterhin seine Freundschaften zu als „entartet" diffamierten Künstlern, schätzte und vertrat in Jurys weiter deren Werke, äußerte sich im Unterschied zu manch offizieller Verlautbarung in privaten Briefen kritisch zum System. Es wird anhand einer solchen exemplarischen Auflistung deutlich, wie wichtig es ist, die Grauschattierungen wahrzunehmen, um die Komplexität historischer Sachverhalte und eines Menschenlebens zu erfassen, statt ein Schwarz-Weiß-Bild zu entwerfen. Dabei muss auch gelten, das argumentative „Aber", das gern zwischen Pro und Kontra gesetzt wird und dem immer der Geschmack eines Relativierenwollens anhängt, zu einem „Und" werden zu lassen.

Die Publikation gibt keinen festen Deutungsrahmen vor, sondern möchte einem multiperspektivischen Zugang Raum geben und diesen öffnen. Den Analysen der Autor*innen verdanken wir vertiefte und neue Erkenntnisse zu einem aufgrund seiner Vielgestaltigkeit herausfordernden Thema: Aya Soika ordnet Kolbe erstmals ausführlich sowie kritisch in die kulturpolitische Situation zwischen 1933 und 1945 ein. Seine Ausstellungsbeteiligungen in dieser Zeit sowie seine noch heute starke Präsenz im öffentlichen Raum in Frankfurt am Main sind von Paula Schwerdtfeger und Ambra Frank in den Blick genommen worden. Christian Fuhrmeister wendet sich einem besonderen Abendessen im Jahr 1939 und dessen kulturpolitischer Bedeutung im NS-Staat zu. Jan Giebel hat durch seinen Überblick zu Kolbes Verhältnis mit seinen Kunsthändlern eine neue Wissensgrundlage zu dessen Selbstverständnis als Geschäftsmann und Künstler herausgearbeitet. Die Vertiefungen von Wolfgang Schöddert, Gesa Vietzen und Anja Tiedemann in die Geschäftsbeziehungen zwischen Kolbe und den Galerien Ferdinand Möller, Alfred Flechtheim und Karl Buchholz tragen neue und teils regelrecht elektrisierende Erkenntnisse nicht nur zu Kolbe, sondern insbesondere auch zu den für die Moderne in Deutschland so entscheidenden Galerien zusammen. Bernhard Maaz, Olaf Peters und Arie Hartog haben künstlerisch-formale Fragen nach der Tradition und nach dem ideellen Gehalt von Kolbes Formensprache untersucht. Resonanzen zu Lebzeiten sind in den Texten von Christina Irrgang und Magdalena Bushart betrachtet worden, zum einen die Reflektion von Skulptur im Medium der Fotografie und deren mediale Verwertbarkeit, zum anderen die schriftlichen Ehrerbietungen, die den Künstler anlässlich von runden Geburtstagen und Preisverleihungen erreichten. Maike Steinkamp und Dorothea Schöne haben in ihren Studien die Rezeptionsgeschichte Kolbes nach 1945 in der BRD und DDR sowie den USA untersucht. Mit diesen Beiträgen steht die Forschung zu Georg Kolbe, zu einem Künstlerleben im Nationalsozialismus, auf gänzlich neuem Boden.



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

## Ausblicke

Zugleich sind weitere Untersuchungen notwendig. Kolbes Beziehungen zu seinen Sammler*innen und jüdischen Freund*innen, seine internationalen Reisen, sein Leben zwischen 1943 und 1945 im schlesischen Hierlshagen, sein Verhältnis zu den Alliierten, die durchaus von Kolbe beabsichtigte politische Dimension seiner Skulpturen, die Ideengeschichte der von ihm gestalteten Körper, seine Lektüreerfahrungen, sein tagespolitischer Wissenshorizont, sein Bewusstsein für und sein Streben nach Macht und Erfolg, die Rezeption Kolbes in der DDR, die Institutionsgeschichte des Georg Kolbe Museums – all dies sind zu vertiefende und weiterführende Forschungsperspektiven. Die digitale Veröffentlichung des Werkverzeichnisses im kommenden Jahr wird zudem eine gründliche Analyse der Formentwicklung erleichtern und zugleich die Rezeptionsgeschichte durch Gussauflagen und Ausstellungsbeteiligungen noch deutlicher fassbar machen. Die Publikation der Tagungsbeiträge bedeutet einen Anfang, auf dessen Fortsetzung wir gespannt sind.

## Dank

Unser herzlichster Dank gilt den Autor*innen, die ohne Umschweife ihre Teilnahme an diesem Forschungsprojekt zugesagt haben und ohne deren Enthusiasmus dieses Buch nicht existieren würde. Wir danken den Nachlassverwaltern Willard und Penny Dunn für ihr herzliches Willkommen in Kanada und unsere langjährige vertrauensvolle Zusammenarbeit. Im Georg Kolbe Museum danken wir der 2022 berufenen Direktorin Kathleen Reinhardt für ihre unbedingte Unterstützung dieser Publikation. Carolin Jahn (Archiv und Sammlung Georg Kolbe Museum) und Thomas Pavel (Werkverzeichnis Georg Kolbe) gebührt unser herzlicher Dank für das Teilen ihrer Expertise zur Museumssammlung und deren Erschließung. Den Mitarbeiter*innen des Georg Kolbe Museums Eva Antunes, Ingo Gorny, Gisela Hälbich, Elisabeth Heymer und auch Katherina Perlongo danken wir für ihre Unterstützung bei der Durchführung der Tagung.

Şebnem Yavuz hat das Lektorat der deutschen Texte übernommen, Gérard A. Goodrow die Übersetzungen ins Englische und Sarah Quigley das englische Lektorat, denn die Publikation erscheint parallel auch in englischer Fassung unter dem Titel „Georg Kolbe – The Artist and National Socialism. Breaks and Continuities in Life, Work and Reception“. Ihnen allen sei sehr für die präzisen Resultate gedankt. Die überaus verlässliche Zusammenarbeit hat größtes Vergnügen bereitet.

Die unmittelbare Begeisterung von Hans-Robert Cram und Merle Ziegler vom Gebr. Mann Verlag für unser Publikationsprojekt und ihre Bereitschaft, den Band in ihr Verlagsprogramm zu integrieren, hat uns wiederum begeistert.

Dass wir den kanadischen Nachlassteil gleich nach seiner Ankunft in Berlin bearbeiten konnten, war nur dank der großzügigen Förderung der Hermann Reemtsma Stiftung sowie der Ernst von Siemens Kunststiftung möglich. Sebastian Giesen (Hermann Reemtsma



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-NC-ND

Stiftung) und Martin Hoernes (Ernst von Siemens Kunststiftung) haben uns über viele Jahre auf dem Weg mit großem Engagement unterstützt und unseren Enthusiasmus für das Material von Anfang an geteilt. Der Ferdinand-Möller-Stiftung, der Hermann Reemtsma Stiftung und dem Freundeskreis des Georg Kolbe Museums danken wir sehr herzlich für ihre großartige Förderung der Publikation der Tagungsbeiträge. Für die Restaurierung eines bedeutenden Teils des Nachlasses von Maria von Tiesenhausen danken wir der Koordinierungsstelle für die Erhaltung des schriftlichen Kulturguts (KEK) an der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz. Der Senatsverwaltung für Kultur und Gesellschaftlichen Zusammenhalt als Hauptförderer des Georg Kolbe Museums gilt unser beständiger Dank. Es ist ein enormes Glück, auf solch enthusiastische Unterstützer bauen zu dürfen. Ohne sie wäre unsere Arbeit nicht möglich.

Elisa Tamaschke
*Kuratorin und Projektleiterin, Georg Kolbe Museum, Berlin*

Julia Wallner
*Direktorin, Arp Museum Bahnhof Rolandseck, Remagen (ehemalige Direktorin des Georg Kolbe Museums, Berlin)*



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

## Anmerkungen

**1** Die Stiftung ist einem Kuratorium Rechenschaft schuldig, zu dem im Gründungsjahr 1949 folgende Mitglieder gehörten: Adolf Jannasch, Kurt von Keudell, Hugo Körtzinger, Konrad Lemmer, Hermann Lemperle, Max Leube, Erich Ott, Richard Scheibe, Alfred Wolters, Désirée Zimmermann-Klinger sowie Margrit Schwartzkopff.

**2** Maria Freifrau von Tiesenhausen: Georg Kolbe. Briefe und Aufzeichnungen, Tübingen 1987. In ihrem Vorwort schreibt von Tiesenhausen, die Privatkorrespondenz Kolbes, die ihr von Margrit Schwartzkopff und ihrem Vater Kurt von Keudell anvertraut wurde, befinde sich in ihrem Besitz – die Übergabe mag die privaten Familienbriefe betreffen, doch kann dieser Erklärungsversuch natürlich nicht erläutern, weshalb sich auch die umfangreichen Korrespondenzen mit Galerien, Sammler*innen, Auftraggeber*innen, Künstlerfreund*innen, politischen Entscheidungsträgern, Museen und anderen kulturellen Institutionen und städtischen Verwaltungen bei ihr befanden.

**3** Im Zuge eines DFG-Förderprojektes konnten diese Dokumente 2008–10 erschlossen, digitalisiert sowie in das Fachportal Kalliope angebunden werden. In der Folge sind die Dokumente vollständig auch in die museumseigene Datenbank Kolbe Online übertragen worden und dort samt Abbildung und Transkription zugänglich. Auch der künstlerische Nachlass Kolbes im Besitz des Georg Kolbe Museums ist vollständig über Kolbe Online zugänglich.

**4** Julia Wallner leitete das Museum von 2013–22.

**5** Es bleibt eine wohl schwer lösbare Herausforderung festzustellen, was nicht mehr Teil des Nachlasses ist – ob nun durch Kriegsverlust, ein Nichtaufbewahren Kolbes oder durch das Entfernen durch Margrit Schwartzkopff und Maria von Tiesenhausen. Tatsächlich gibt es auffällige Lücken, deren zukünftige Verortung und Analyse Erkenntnisse versprechen.

**6** Der 2020 aus Kanada gekommene Nachlassteil wird als „Nachlass Maria von Tiesenhausen" (Nachlass MvT) bezeichnet. De facto ist es der Teilnachlass Georg Kolbes, doch da er sich in Besitz Maria von Tiesenhausens befand und das Museum ihn aus ihrem Nachlass erhalten hat, ist diese Bezeichnung gerechtfertigt. Zudem lässt er sich so von den zuvor am Haus existierenden Beständen unterscheiden. Aus Kanada hat das Museum zudem kleine Bestände aus den Nachlässen von Kurt von Keudell (dem Schwiegersohn Kolbes), Margrit Schwartzkopff sowie Maria von Tiesenhausen erhalten. Diese Bestände sind wertvolle Quellen, um die Rezeptionsgeschichte Georg Kolbes in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts nachzuzeichnen.

**7** NSDAP-Mitglied waren Kurt von Keudell und Hermann Lemperle. Siehe zur Institutionsgeschichte des Museums auch den Vortrag von Elisa Tamaschke, gehalten auf der Tagung „Kunst und Kultur nach dem Nationalsozialismus" des Leibniz-Zentrums für Zeithistorische Forschung Potsdam und der Humboldt-Universität, Berlin, in der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften am 13.3.2023 (4:10:30–4:28:30 Std.): https://www.youtube.com/watch?v=6aYFB7vr71A&t=30103s [letzter Zugriff 21.6.2023].

**8** So formuliert es Schwartzkopff in einem Brief an Hermann Reemtsma vom 6.1.1948, Nachlass MvT, GKM Berlin.

**9** Siehe den Beitrag von Magdalena Bushart in diesem Band, S. 312–330. Kolbe wurde schon zu Lebzeiten verschiedentlich durch kritische Fragen nach seiner Beziehung zur Machtelite herausgefordert, siehe die Beiträge von Aya Soika und Maike Steinkamp in diesem Band, S. 82–114 und S. 334–349.

**10** Siehe z. B. im Nachlass MvT die Kopie eines Typoskripts, datiert auf den Januar 1948, auf dem Margrit Schwartzkopff handschriftlich notiert hat: „Zu der Campagne i. Amerika gegen Georg Kolbe". In den folgenden Ausführungen wird Kolbe gegen den Vorwurf verteidigt, sich bei den Nationalsozialisten angedient zu haben.

**11** Ursel Bergers Publikationen bis 2014 sind verzeichnet in: Skulpturenstreit – Texte zur Skulptur und Bildhauerei der Moderne, Festschrift für Ursel Berger, hrsg. von Julia Wallner und Marc Wellmann, Berlin 2014, S. 171–175.

**12** Aufbauend auf einem in den 1960er-Jahren in den USA als Dissertation veröffentlichten Werkverzeichnis (Kurt Eugene von Meier: Georg Kolbe [1877–1947], 2 Bde., zugl. Princeton Univ., Ph. D., Ann Arbor 1966), das im Wesentlichen schon aus den Beständen des Georg Kolbe Museums schöpfte, arbeitete Hella Reelfs, unterstützt von der Thyssen-Stiftung, in den 1970er-Jahren an der Vervollständigung des Verzeichnisses, konnte dieses aber trotz ihrer erfolgreichen Recherchen nicht veröffentlichen. Ihre Ergebnisse wurden von Ursel Berger während ihrer Dienstzeit am Georg Kolbe Museum im Zuge ihrer Forschungen zu Kolbe kontinuierlich präzisiert und ausgebaut.

**13** Siehe z. B. neben Ursel Bergers Ausführungen in: Georg Kolbe. Leben und Werk, mit dem Katalog



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

der Kolbe-Plastiken im Georg-Kolbe-Museum Berlin, Berlin 1990, auch Ursel Berger: „Einseitig künstlerisch". Georg Kolbe in der NS-Zeit, 2018, als PDF auf der Webseite des Georg Kolbe Museums publiziert gewesen, aktuell dort im Archiv zugänglich, siehe 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 21.6.2023]; Ursel Berger: „Ein verdienter Altmeister". Die Rolle des Bildhauers Georg Kolbe während der Nazizeit, in: Maria Rüger (Hrsg.): Kunst und Kunstkritik der dreißiger Jahre. 29 Standpunkte zu künstlerischen und ästhetischen Prozessen und Kontroversen (Fundus-Bücher, Bd. 124), Dresden 1990, S. 130–140; Ursel Berger: „Herauf nun, herauf, du großer Mittag". Georg Kolbes Statue für die Nietzsche-Gedächtnishalle und die gescheiterten Vorläuferprojekte, in: Hans Wilderotter, Michael Dorrmann (Hrsg.): Wege nach Weimar. Auf der Suche nach der Einheit von Kunst und Politik, Berlin 1999, S. 177–194; Magdalena Bushart u. a.: Skulptur und Macht. Figurative Plastik in Deutschland der 30er und 40er Jahre (Ausst.-Kat. Akademie der Künste, Berlin, und Städtische Kunsthalle Düsseldorf), Berlin 1983; Josephine Gabler: Skulptur in Deutschland in den Ausstellungen zwischen 1933 und 1945, Berlin, FU, Diss., 1996, unpubliziert, im Archiv des GKM zugänglich; Josephine Gabler: Georg Kolbe in der NS-Zeit, in: Georg Kolbe 1877–1947 (Ausst.-Kat. Georg-Kolbe-Museum, Berlin, und Gerhard-Marcks-Haus, Bremen), München 1997, S. 87–94; Josephine Gabler: Anpassung im Dissens. Die Bildhauer im Dritten Reich, in: Penelope Curtis (Hrsg.): Taking Positions. Figurative Sculpture and the Third Reich (Ausst.-Kat. Georg-Kolbe-Museum, Berlin, und Gerhard-Marcks-Haus), Henry Moore Institute, Leeds, Bremen/Leeds 2001, S. 42–59; Josephine Gabler: Vom Menschen zum Monument? Die Plastik in Deutschland zwischen 1933 und 1945, in: Andrea M. Kluxen (Hrsg.): Ästhetische Probleme der Plastik im 19. und 20. Jahrhundert, Nürnberg 2001, S. 229–239; Arie Hartog: Georg Kolbe. Receptie in Duitsland tussen 1920 en 1950, Diss. Katholische Universität Nijmegen, Nijmegen 1989, unpubliziert, im Archiv des GKM zugänglich; Penelope Curtis (Hrsg.): Taking Positions. Figurative Sculpture and the Third Reich (Ausst.-Kat. Georg-Kolbe-Museum, Berlin, und Gerhard-Marcks-Haus), Henry Moore Institute, Leeds, Bremen/Leeds 2001; Werner Stockfisch: Ordnung gegen Chaos. Zum Menschenbild Georg Kolbes, Berlin, Humboldt-Univ., Diss., 1984, unpubliziert, im Archiv des GKM zugänglich.

**14** Ottfried Dascher (Hrsg.): Sprung in den Raum. Skulpturen bei Alfred Flechtheim (Quellenstudien zur Kunst, Bd. 11), Wädenswil 2017.

**15** „Emil Nolde – eine deutsche Legende. Der Künstler im Nationalsozialismus" in der Nationalgalerie, Berlin 2019 (mit umfangreichem Ausst.-Kat.); „Die Liste der ‚Gottbegnadeten'. Künstler des Nationalsozialismus in der Bundesrepublik" im Deutschen Historischen Museum, Berlin 2021 (mit Ausst.-Kat.). Wechselwirkend hat auch die komplexe Erforschung der Kunst während der NS-Zeit durch Erkenntnisse aus der Einzelforschung immer wieder wichtige Impulse erfahren, siehe exemplarisch: Andrea Dippel (Hrsg.): Grauzonen: Nürnberger Künstler:innen im Nationalsozialismus, Wien 2022; Christian Fuhrmeister, Monika Hauser-Mair, Felix Steffan (Hrsg.): vermacht. verfallen. verdrängt. Kunst und Nationalsozialismus (Ausst.-Kat. Städtische Galerie Rosenheim), Petersberg 2017. Siehe zuletzt auch den Sammelband: Meike Hoffmann, Dieter Scholz (Hrsg.): Unbewältigt? Ästhetische Moderne und Nationalsozialismus: Kunst, Kunsthandel, Ausstellungspraxis, Berlin 2020.

**16** Als Reaktionen zur Tagung siehe folgende Beiträge: Ronald Berg: Kolbe, der Opportunist, in: taz, 6.9.2022, sowie Julius Redzinski: Form versus Kontext?, in: Kunstchronik, 76. Jg., H. 1, 2023, S. 5–12.

**17** Aya Soika arbeitet diesen Sachverhalt in ihrem Beitrag in diesem Band heraus, S. 82–114.

**18** Zu den Abendveranstaltungen siehe den Beitrag von Christian Fuhrmeister in diesem Band, S. 152–161.



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

# Vorläufe

https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Bernhard Maaz

# Martialische Skulptur der Kaiserzeit: Georg Kolbes Vor- und Umfeld

https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Ein Bildhauer benötigt, will er nicht innerhalb kurzer Zeit sein Atelier mit Skizzen, Modellen und Realisiertem überfüllen, potente Auftraggeber und willige Käufer. Daher zielt er – oder theoretisch sie, die Bildhauerin, die aber nachfolgend bezeichnenderweise nicht vorkommen wird – darauf ab, den Zeitgeschmack zu treffen und dem zeittypischen Bedarf zu entsprechen. Das prägt die Formensprache, determiniert die Haltung, das veranlasst wohl auch zuweilen Kompromisse der Künstler bezüglich der seitens der Auftraggeber und Käufer geforderten oder geförderten Formensprache. Spricht man also nachfolgend von künstlerischen Formen, so sind sie in hohem Maße als Ausdruck gesellschaftlicher Erwartungen zu begreifen, also eines politischen, philosophischen oder ideengeschichtlichen Kontextes.[1]

Die offizielle Erwartung des seit 1888 regierenden deutschen Kaisers war klar. Er forderte von der Skulptur, dass sie repräsentiert, belehrt und illustriert.[2] Einige Neostile liefen nebeneinander und hatten konkrete Aufgaben. So diente das Neubarock zur staatlichen Repräsentation, die Neugotik für den staatskonformen Kirchenbau und die Neuromanik bei patriotisch-nationalen Themen und Sujets zur Legitimation. Deutschland ließ unter Wilhelm II. den späten, realistisch konnotierten Klassizismus in der Skulptur hinter sich. Der Neuklassizismus Adolf von Hildebrands wurde zur Sprache der humanistischen Tradition und blieb damit eine relativ ideologieferne Kunst einer Elite, selbst da, wo Brunnen und Denkmäler im Zeichen dieser skulpturalen Auffassungen entstanden, fern jedenfalls der wilhelminischen Machtdemonstration. Hildebrand und seine Schule prägten das Bild der Skulptur allerdings nur für kleine Teile der Künstler- und Kennerschaft. Die modernsten Tendenzen wandten sich Auguste Rodin zu, der anfänglich in Deutschland vehementer gefeiert und gesammelt wurde als in Frankreich. Die Sezessionen von Berlin bis München pflegten ferner im frühen 20. Jahrhundert einen klassisch konnotierten Stil, der das beruhigte und zuweilen melancholisch-harmonisierte oder elegische Menschenbild mit einer impressionistisch verlebendigten Oberflächentextur verwob und damit Ruhe und Lebendigkeit in eine feinsinnige Harmonie brachten, wie man das etwa von Georg Kolbes 1911/12 entstandener „Tänzerin“ (Abb. 1) kennt. Damit mögen die großen Entwicklungslinien der Skulptur gegen und nach 1900 beschrieben sein, die neubarockrepräsentationsorientierte Tradition Reinhold Begas', die neuklassizistisch-idealistische Adolf von Hildebrands, die genialisch-anarchische Auguste Rodins und die sezessionistisch-harmonisierende Georg Kolbes.

In diesem Beitrag soll es um eine weitere Traditionslinie gehen, um die einer martialisch-harten Skulptur in der wilhelminischen Zeit, also um Georg Kolbes Vor- und Umfeld, aber auch um das, was sich weiter in das 20. Jahrhundert hinein fortschrieb.

Angriffslust und Aggressivität, Härte, Herrenmenschentum und Herrschaftsdenken, Kampfeswille, Kantigkeit und Kraftmotive, Kriegsallegorien und Kolonialanspruch, Kolossalfigur und Gigantomanie, Selbstdarstellung, Siegeslust und Siegesgewissheit münden in einem dezidierten Verteidigungswillen und einer degoutanten Verteidigungslust: Die Verherrlichung des Konflikts ist das Beunruhigende, das sich im ausgehenden 19. Jahrhundert etablierte. Die stilistische Entwicklung der anderthalb bis zwei Jahrzehnte vor dem Ersten Weltkrieg, also die Kunst der Generation, die Adolf von Hildebrand folgte, wurde



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

**1** Georg Kolbe, Tänzerin, 1911/12, Bronze, Höhe 154 cm, historische Fotografie

1920 durch den Berliner Redakteur und Kunstkritiker Willi Wolfradt mit dem Schlagwort „Monumentalstil“[3] belegt, das allerdings nur bedingt zutrifft, da sich jener Stil mit seiner „vorexpressionistischen Formverhärtung“[4] vom Kolossalformat über die Bauplastik bis in das Medaillenformat verfolgen lässt. Im Folgenden wird diesem Phänomen der gegen Realismus, Naturalismus und Neubarock gerichteten Strömung, ihren oft harten und kantigen Ausdrucksformen sowie ihrem Anwendungsbereich nachgegangen. Der Betrachtungs(zeit)raum ist das späte wilhelminische Deutschland, in dem sich zwar eine intensive Rezeption des Impressionismus sowie des Symbolismus ereigneten, in dem ferner mit Gründung der Künstlergruppe Brücke 1905 auch der Expressionismus als innovative Bewegung zu verzeichnen sind, in dem aber der „Monumentalstil“ als ein „Wehrhaftigkeitsstil“ eine große, weil auch öffentlich präsente Rolle spielte.

Dabei wird der Blick auch auf Georg Kolbe zu richten sein. Das begründet sich nicht allein mit dem Kontext, in dem dieser Beitrag steht, sondern auch damit, dass sich stilistische Wandlungen in seinem Werk abbilden, die mit dieser Entwicklung verbunden sind, und dass das Verständnis der späten Schöpfungen Kolbes vor dem Hintergrund eben dieser einige Jahrzehnte zurückreichenden Vorläufer gesehen werden muss. Von Kolbe weiß man, dass er Friedrich Nietzsches Philosophie maßgebliche Impulse verdankte;[5] und Gleiches ist für viele andere Bildhauer sowie ihr Auftraggeber- und Käuferklientel anzunehmen. Auch



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

von Ludwig Derleth aus dem Kreis um den Lyriker Stefan George, den er in einer Büste mit harter Physiognomie und starker Betonung einer maskulinen Willensstärke porträtierte,[6] sowie von den spätromantisch-mystizistischen Künstlern Arnold Böcklin und Max Klinger, die als überragende Meister ihrer Zeit gefeiert wurden, war Kolbe begeistert: Wille, Erfolg, Größe, Stärke waren Leitbilder, hinter denen sich die Verehrung jedweder herausragenden Macht verbarg. Die Lebensmodelle und Ideale jener Zeit stellten Geistesgröße, Ruhm und Heldentum, Macht und Kraft, Anspruch und Behauptung ins Zentrum. Viele dieser Denkmodelle wurden nach der Weimarer Republik erneut und noch radikaler tonangebend (und leiteten doch auch während der 1920er-Jahre die konservativen Kreise weiter). Den skulpturalen Ausdrucksformen nachzugehen, die diese Werte in Bilder fassten und damit präsent und lebendig hielten, ist das Ziel der Ausführungen. Der Begriff der „Macht" wird sich dabei als ein Basso continuo hindurchziehen.

## Machtkampf, staatlich

Innerhalb Deutschlands hatte sich das ehemalige Preußen seit der Reichsgründung eine Vormachtstellung erworben, was sich auch in Denkmalsetzungen ausdrücken sollte. Das Kaiser-Wilhelm-Nationaldenkmal, durch das Wilhelm I. geehrt wurde, fand gegenüber dem Berliner Stadtschloss seinen Aufstellungsort. Reinhold Begas' Entwurf (Abb. 2) aus den frühen 1890er-Jahren war jener, „auf den die öffentliche Aufmerksamkeit am meisten gespannt war",[7] und es war mit dem Reiterstandbild, den Allegorien, den weit überlebensgroßen Löwen und den zwölf „Helden des französischen Krieges"[8] ein hochkomplexes Sinnzeichen imperialer Machtansprüche, das dank eines mehrstufigen Verfahrens entstand, an dem Wilhelm II. interessiert Anteil nahm.[9] An dieser Genese wie bei manchem späteren Projekt waren die Architekten rege beteiligt, einerseits Bruno Schmitz und andererseits der Hofarchitekt Ernst von Ihne, aber vor allem – der Kaiser selbst.[10] 1897 war das etwa ein Meter breite Modell in Bronze für Wilhelm I. hergestellt. Das Original – ein städtebauliches Großprojekt, das spätere Kolossaldimensionen vorwegnahm – wurde im gleichen Jahr eingeweiht und der Künstler mit Orden ausgezeichnet.[11] Als sei das Projekt ein Vorgriff auf den Nationalsozialismus, konstatierte Adolf Rosenberg 1897: Es „scheint, dass das Kaiser Wilhelm-Denkmal das Anfangsglied einer baulichen Umgestaltung des Herzens von Alt-Berlin bilden wird."[12] Denkmal, Stadtbild und Stadtumgestaltung waren also schon vor 1900 eine nicht eben selige Allianz eingegangen, wenngleich noch keine unselige, wie es später geschah. Die Skulptur diente – im Verbund mit der Architektur – der Ausformulierung eines nationalen Machtanspruches, der mit einem Stadtumgestaltungsanspruch verwoben wurde (Abb. 3). Dieses Nationaldenkmal wurde zum Ausdruck der fundamentalen Antagonismen im ausklingenden 19. Jahrhundert, etwa jener zwischen Macht und Geist, zwischen Nation und Europa. Der kurz zuvor verstorbene Orientalist und Kulturphilosoph Paul de Lagarde, geboren unter dem Familiennamen Bötticher, entwickelte den Gedanken einer nationalen Kirche in Deutschland, den Gedanken eines Germanien, das die Länder mit deutscher Sprache umfassen – man kennt ähnliche Ideen



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

**2** Reinhold Begas, Modell zum Nationaldenkmal für Kaiser Wilhelm I., 1894/97, Bronze, Höhe 37,9 cm, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe

**3** Reinhold Begas, Nationaldenkmal für Kaiser Wilhelm I., 1895–97, Stein, Bronze, historische Fotografie

**4** Die Siegesallee in Berlin, um 1900, kolorierte historische Fotografie

**5** Reinhold Begas, Merkur entführt Psyche, 1870/74, Marmor, Höhe 205 cm, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

etwa von Ludwig I. von Bayern – und das unter preußischer Hegemonie regiert werden sollte.[13] Der Autor wurde zur Referenzgröße der Nationalsozialisten.

Zynisch mag auch eine andere Parallele anmuten, die sich auf die Berliner Skulptur der Begas-Schule einerseits und auf die Burenkriege andererseits bezieht. Victor Laverrenz veröffentlichte 1904 „Die Denkmäler Berlins und der Volkswitz. Humoristisch-satirische Betrachtungen" und schrieb: „Die Siegesallee [Abb. 4] ist, um ein modernes Schlagwort zu gebrauchen, ein ‚Konzentrationslager märkischer Regenten'. Wie jene englischen Lager gleicher Bezeichnung während des Burenkriegs in Südafrika, ist es mit Stacheldrahtzäunen umgeben und wohlbewacht; hier durch Berliner Schutzleute."[14] (Auf das fatale Wort vom Konzentrationslager wird zurückzukommen sein.) Sarkastisch fabuliert der Autor weiter, es habe einen Besuch des italienischen Königs gegeben, der angesichts der Berliner Skulpturen konstatiert habe, dass „man merkt, daß Deutschland ein Industriestaat geworden ist",[15] also eine serielle Skulpturenproduktion entstanden sei.

Das alles trug sich um 1900 zu, als man bereits zurückblickte:

> „Und früher war es doch so anders gewesen, als Begas noch Zeit fand für beschwingte Merkure [Abb. 5], bebende Psychen und galante Centauren. Wie Kronos seine Söhne verspeiste, so hat dann der Berliner Meister auch die Schar seiner Schüler, die durch ihn schon zu fertigen Künstlern geworden waren, wieder als seine Geschöpfe für sich verbraucht, indem er sie zur Bewältigung der massenhaften Denkmalsaufträge heranzog."[16]

So hatte der Meister also eine Macht über die Geister der nächsten Generation gewonnen. Und die wilhelminische Zentralherrschaft gab ihm eine ästhetische Prägungsmacht, die sich in hieratischen Sujets wie dem von Otto Lessing geschaffenen Berliner Rolandsbrunnen manifestierte, der zwar über Begas' spielerische Geschmeidigkeit hinausgeht, aber die nationale Identifikationsidee beharrlich artikuliert.

## Prometheische Helden

Der widerstands- und leidensfähige Prometheus wurde seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert bekanntermaßen zum Sinnbild und Inbegriff des aufbegehrenden Künstlertums, dann aber auch der – weiter gefassten – Widerständigkeit gegen Vormundschaft, Restriktion, Obrigkeit, Macht und Übermacht. Der Prometheus der deutschen Geistesgeschichte ist eine Gegenmacht. Er verkörpert die Kraft, die sich den Ohnmachtserfahrungen widersetzt und entzieht. Nur kurz zu erwähnen ist hier Georg Kolbes leidgestählter „Prometheus" von 1901, auch unter dem Titel „Gefesselter" firmierend, der, durch eine Fotografie dokumentiert, ebenfalls in dieses Umfeld gehört.[17]

Prometheische Helden sind die subkutanen Wegbereiter eines noch kompromisslosen und nicht mehr mythologisch legitimierten Heldentums. Drei Beispiele seien herangezogen, darunter zunächst Eduard Müllers „Prometheus, beklagt von den Okeaniden"



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

**6** Eduard Müller, Prometheus, beklagt von den Okeaniden, 1868–79, Marmor, Höhe 302 cm, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz

**7** Hermann Prell, Prometheus, 1899 (Guss wohl 1900), Bronze, Höhe 60 cm, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz

(Abb. 6) von 1868–79, eine der größten Skulpturen in der Berliner Nationalgalerie.[18] Dieses Werk sowie sein prominenter Aufstellungsort stehen in der Tradition der Ausstattung von Kultur- und Bildungsreinrichtungen, in denen der leidende und der aufbegehrende Habitus des mythologischen Helden zur Chiffre für die schwer errungene künstlerische Existenz, für den Kampf gegen die Obrigkeit und für die erforderliche Leidensbereitschaft standen: Prometheus, der sich gegen Zeus aufgelehnt und den Menschen das Feuer gebracht hatte, wurde verstanden als der Unbotmäßige, dem zuletzt Gerechtigkeit widerfahren wird, also als duldsamer Held. Der Bildhauer plante ursprünglich sogar ein Gegenstück, das die Befreiung des Prometheus zeigen sollte und mit dem der Sieg des Helden noch unterstrichen worden wäre.

Müllers Kolossalgruppe wurde auch in kleinformatigen Exemplaren vervielfältigt, die in Gips und Bronze erworben werden konnten. Und Hermann Prells Statuette des „Prometheus“ (Abb. 7) von 1899/1900 steht in direktem Zusammenhang zu einer Bauplastik: Im Treppenhaus des Albertinums befanden sich die von Prell ausgeführten Statuen und Wandbilder, darunter eine großformatige Version des Prometheus.[19] Das Motiv rekurriert auf Renaissance-Motive des David, der gegen Goliath siegte, und auf die michelangeleske Formensprache, also auf Referenzen, die dem Bildungsbürger leicht erkennbar, ja vertraut waren. Das machte Prells Statuette „Prometheus“ gesellschafts- und mehrheitsfähig. Wie



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-NC-ND

vielfältig das Sujet von den Bildhauern aufgegriffen wurde, ist hier nicht zu vertiefen; dass es aber eine klare Tendenz zur Monumentalisierung des antiken Helden gab, bezeugt exemplarisch Joseph von Kopf in seinen „Lebenserinnerungen", in denen er auf eine Notiz aus dem Jahr 1862 zurückgreift: „Gestern meinen Prometheus überlebensgroß in Thon zu modellieren angefangen. Er hängt schon an seinem Felsen."[20] Unglückseligerweise stürzte das Tonmodell dann herab, sodass man mit einem gewissen Sarkasmus den Helden in einen Ikarus verwandelt wähnen möchte. Aber das war nicht der Plan, sondern Ironie des Schicksals. Die Zahl bildhauerischer Beschäftigungen mit der Gestalt des leidenden Schöpfers ist hoch. An der Fassade der Berliner Hochschule (beziehungsweise Universität) der Künste befindet sich Emil Hundriesers Prometheus-Gruppe[21] – ein appellatives Signet der schöpferischen Nonkonformität. Wenig später datiert Reinhold Begas' „Der gefesselte Prometheus" (Abb. 8), eine zunächst als rundplastisches Werk konzipierte Figur, die in der martialischen Wandbindung den athletischen Heros in Fesseln zeigt, bedrängt vom täglich die Leber anfressenden Adler, der gleich einem Geier gierend auf den nicht sterbenswilligen Helden blickt. Begas fokussiert den Blick auf den Akt des unbeugsamen Helden, der, wenn er sich auch gefangen zeigt, doch trotzig aufbegehrt. Über vergleichbare Haltungen wird etwa im Kontext von Max Klingers „Beethoven" noch zu sprechen sein. Wer war dieser Prometheus für die Menschen um 1900? Hier kann Thomas Manns „Zauberberg" eine Antwort geben: Die „Tat des Prometheus war Hybris, und seine Qual am skythischen Felsen gilt uns als heiligstes Martyrium."[22] Martyrium oder Hybris, damit war die Frage nach der siegenden Macht in der vermeintlichen Ohnmacht des Martyriums gegen die der Selbstüberschätzung aufgeworfen, eine für die Gestalt des Künstlers immer zentrale Frage.

**8** Reinhold Begas, Der gefesselte Prometheus, 1900, Marmor, Höhe 380 cm, Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung

Aufhorchen lässt der Umstand, dass Begas auf der Deutschen Kunstausstellung in Dresden 1899 eine Version des „Prometheus" und daneben den „Raub der Sabinerinnen" (also eine Szene der Gewalt), eine Gruppe „Kain und Abel" (und hiermit schließlich die biblisch erste Gewaltszene schlechthin) zeigte:[23] Helden, Kampf, Rivalität, Mord und Totschlag allerorten. Ob Begas' schon 1898 nachweisbare Gruppe eines „Prometheus, von zwei Männern gefesselt"[24] als Gegenbild zu Eduard Müllers Werk in der Nationalgalerie konzipiert war, muss dahingestellt bleiben: Dieser duldsame Kämpfer und heroische Geist



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

blieb über Jahrzehnte eine Schlüsselfigur zur Verhandlung von Kraft und Macht in der Skulptur. Begas' Skulptur des „Prometheus" aber, sein letztes freies und großes Werk, verblieb zunächst im Nachlass, gelangte dann über einen unbekannten Besitzer 1941 durch Albert Speer, Adolf Hitlers bevorzugten Baumeister, in die Berliner Akademie der Künste und erwies sich damit als mühelos adaptierbar für die nationalsozialistische Ästhetik.

## Antikes Heldentum

Golo Mann beschreibt die Zeit Kaiser Wilhelms II., eines politisch wenig erfahrenen, zuweilen geradezu schlichten Regenten, in seiner „Deutschen Geschichte", die 1958 erstmals erschien, folgendermaßen: „Man mußte den Leuten etwas Begeisterndes bieten, […] Kampf gegen irgendwen, Sieg über irgendwas."[25] Politik war und wurde zu einem kompetitiven System, die Gesellschaft wurde zum Kampffeld, und somit wurden Kampf-, Kraft- und Siegesdarstellungen in der – oftmals öffentlich präsentierten – Skulptur zu einem zentralen Topos. Die Omnipräsenz des Ringens – also einer Kultur des Wettstreits und der Frage nach Sieg und Unterlegenheit – war lange vorbereitet. Zunächst überwog allerdings nicht der Ausdruck der schieren Macht, sondern der der denkenden Überlegenheit, des überlegenen Denkens.

Ernst Herters „Ruhender Alexander" (Abb. 9) von 1875 zeigt den Feldherren, der es sich abverlangte, stets wach und wachsam zu bleiben.[26] Für den Fall, dass er bei seiner Lektüre oder beim Nachdenken einschlafe, hält er eine Kugel in der linken Hand, die – wenn der Schlaf ihn übermannt – aus der Hand in den Schild fallen und ihn sogleich wecken sollte: Die intellektuelle Wachsamkeit kaschierte somit die Wachheit des Feldherrn, der durch eiserne Disziplin seine Überlegenheit zu sichern erstrebte, der das Denken und die Wehrhaftigkeit in seiner Lebensführung zu vereinen suchte und damit zu einer Art von ethischem Leitbild erhoben werden konnte. Der französische Bildhauer Charles Jean Marie Degeorge hatte das Motiv mit der Kugel in der Hand, die wach halten soll, in der fast zeitgleich entstandenen Statue „Die Jugend des Aristoteles"[27] benutzt, hier ganz im Kontext eines Philosophen. Diese Marmorstatue war 1875 für die nationalen Museen in Paris erworben worden; ob Herter das Werk kannte, ist bislang ungeklärt.

1886 vollendete Herter seinen „Sterbenden Achilles" (Abb. 10); dieser war der Mythologie zufolge durch Paris mittels eines Pfeils an der einzigen verwundbaren Stelle verletzt worden, an der (Achilles-)Ferse. Unter Bezugnahme auf den antiken „Sterbenden Fechter" im Kapitolinischen Museum in Rom schuf Herter seine lebensgroße Figur des Leidenden. Noch ganz in der Tradition des Klassizismus gibt sich der Sterbende gefasst. Die Statue gehörte – auch das ist signifikant – zur Ausstattung der Nationalgalerie, ging im 20. Jahrhundert verloren und befindet sich heute auf polnischem Terrain.[28] Eine zweite Version gelangte als Auftragswerk der Kaiserin Elisabeth von Österreich in das Achilleion auf Korfu, womit die Nähe zur politischen Macht überdeutlich in Erscheinung tritt. Es ist überdies bekannt, dass Wilhelm II. den deutsch-nationalen, kaisertreuen Künstler im Atelier aufsuchte.[29] Hinsichtlich des Motivs lässt sich auch hier ein mögliches Vorbild benennen, nämlich Jean-Baptiste Girauds „Der sterbende Achill" (Abb. 11) von 1789:



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-NC-ND

**9** Ernst Herter, Ruhender Alexander, 1875 (Guss 1878), Bronze, Höhe 75 cm, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz

**10** Ernst Herter, Sterbender Achilles, 1886, Tiroler Marmor, Höhe 160 cm, Alte Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz (Kriegsverlust, heute Elblag/Polen), historische Fotografie

**11** Jean-Baptiste Giraud, Der sterbende Achill, 1789, Marmorstatuette, Höhe 55 cm, Musée Granet, Aix-en-Provence



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Auch da trifft man auf einen athletischen oder geradezu gestählten Helden, der sich mit der linken Hand den Pfeil aus der Ferse zieht. Im gleichen Jahr, 1789, wurde der Bildhauer Vollmitglied der Königlichen Akademie der Künste in Paris – „auf Grund einer jetzt im Mus[eum]. zu Aix befindlichen Marmorstatuette des sterbende Achilles“:[30] Entstanden in der Revolutionszeit, verkörpert diese Figur doch den radikalen menschlichen Kampfeswillen, zugleich aber auch die Überlegenheit der Götter über die Menschen – und damit die Gefährdung des Kämpfers.

## Herkules

Die Themen von Lebenskampf und Selbstbehauptung ziehen sich durch die Skulptur des ausgehenden 19. Jahrhunderts, man denke an die Gestalt des Siegfried, der von Rudolf Maison, Heinrich Wedemeyer,[31] Peter Breuer, Ludwig Habich, Hermann Hahn oder auch von Franz Metzner aufgegriffen wurde, an die Walküre oder – antikisch legitimiert – an die zahlreichen Amazonen. Friedrich Nietzsche und Arthur Schopenhauer als philosophische Paten standen im Hintergrund, Richard Wagner mit seinem Pathos nicht weniger. Das Nachdenken über Kampfes- und Männerrollen mündete in zahlreiche militante Figuren, in Formeln der Kraft und Überlegenheit. Die Nibelungen waren – wie es der Schweizer Bildhauer Carl Burckhardt 1904 formulierte – „das eigentlich Germanische, das einem trotz Odyssee und im Gegensatz zur Odyssee als eine zweite, gleichbedeutende Macht entgegentritt“.[32] Schicksalhaftigkeit und Lebens- oder Todesfragen standen für ihn wie für seine Zeit im Fokus, und die Gefahren gehörten gleichsam zwingend zum Mythos: „In den Nibelungen sind die Helden aber vom Himmel ausgestoßene Giganten, die auch einen Gott wie Siegfried mitreißen in den Untergang.“[33] Heldentum und Untergang – das sollte die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts als sinistrer Topos begleiten.

Die Gestalt des Herkules, des starken und wehrhaften Sohns von Zeus, war namentlich in der Barockzeit vielfach als Herrschaftssymbol genutzt worden. Er war der Inbegriff der Unbesiegbarkeit. Das Motiv des Schlangenwürgers, das auch mit seinem Mythos verwoben ist, verselbstständigte sich bei Hermann Hahns „Schlangenwürger“[34] (Abb. 12) von 1890/91, einer freien Adaption des Sujets, das Herkules im Kampf gegen die Lernäische Schlange zu zeigen pflegte. Die Bronze nach dem vorhandenen Modell wurde von einem Gussfabrikanten initiiert und finanziert, was sicherlich ein Gestus der Werbung für seine Firma war. Das Motiv verkörpert auf überzeitliche Weise das Ringen des Menschen mit der Natur, das Ringen des Menschen mit dem Bösen, mit dem Schicksal. Doch es handelt sich eben nicht um Herkules, sondern um den Menschen an sich, um einen ringenden Mann. Und das hatte mindestens einen wesentlichen Vorläufer, denn John Leightons „Athlete wrestling with a Python“ (Abb. 13) von 1877 hatte das Standmotiv des Mannes mit der Verstrickung durch die Schlange verknüpft, den Kampf gegen die Naturmacht gezeigt, ein hartes Gesicht mit einem gestählten Körper verbunden.[35] Kaum vorstellbar, dass Hahn dieses Werk nicht kannte, das eine nicht mythologische Mensch-Tier-Kampfgruppe von hoher Eindringlichkeit bot. Bemerkenswert, dass jüngst ein Aufsatz über das Bad erschien, in dem auf dieses so



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

**12** Hermann Hahn, Schlangenwürger, 1890/91, Bronze, lebensgroß, Müller'sches Volksbad, München

**13** John Leighton, Athlete wrestling with a Python, 1877, Bronze, Höhe 1746 cm, Tate, London

**14** Auguste Henri Modeste Pontier, Ixion, König der Lapithen, 1877, Gips, Höhe 11,3 cm, Musée Granet, Aix-en-Provence, 1877 als Geschenk des Künstlers erworben

wasseruntypische Element des Müller'schen Volksbades und seine athletische Dimension nicht eingegangen wird,[36] doch erklärt sich das mit dem Vorliegen einer anderen Studie.[37]

Frappierend genug, im gleichen Jahr 1877 entstand auch in Frankreich ein Kampfesmotiv, das den ringenden Mann zeigt, nämlich Auguste Henri Modeste Pontiers „Ixion, König der Lapithen" (Abb. 14), dessen Gipsmodell sich im Museum von Aix-en-Provence befindet und dessen Urheber nicht nur Konservator am Museum wurde, sondern auch Direktor der dortigen Zeichenschule. „Ixion" ist eines der wenigen nachgewiesenen Werke des Künstlers;[38] es zeigt den aufs Rad geflochtenen Helden, was eine Strafe war für die Verweigerung, die versprochenen Brautgeschenke auszuhändigen. So handelt es sich also nicht um einen Sieger oder um einen potenziellen Sieger, sondern um einen klaren Verlierer. Die Schlangen sind hier auch motivisch eigentlich nicht erforderlich. Doch auf einer anderen Ebene bezieht sich der Bildhauer auf ein Motiv mit Schlangen, und zwar auf die berühmte Laokoon-Gruppe. Und das gilt für ihn wie sicher auch für die anderen vorgestellten herkulischen Sujets.



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

## Titanenkämpfe

Zahlreiche Helden und reckenhafte Männergestalten entstanden im wilhelminischen Deutschland, manche davon fanden größere Verbreitung. Franz von Stucks „Amazone" von 1897 und sein „Athlet" (Abb. 15) aus dem Jahr 1892 gehören zu ihnen, zu jenen Werken, die mit starker Stilisierung die neubarocken Traditionen ablösten. Adolf von Hildebrand hatte schon seit Längerem in Theorie und Praxis einen Wandel von der malerisch-turbulenten neubarocken Gestaltung zu größerer Formstrenge vollzogen. Franz von Stuck, symbolistischen Tendenzen zugehörend und als Künstlerfürst zugleich von imperialer Ausstrahlung, neigte zur Überhöhung. Sein „Athlet" ist ein welttragender Atlas, ein kraftstrotzender Herkules und – namentlich angesichts der zahlreich vorhandenen Fotografien Stucks ist das glaubhaft – stilisiertes Selbstbildnis, zumindest ein Selbstbild des sich als titanisch erfahrenden Zeichners, Erfolgsmalers, Villenbesitzers, Professors. Dass dieser Athlet „zur indirekten Allegorie der eigenen Person"[39] stilisiert ist, wurde längst beobachtet, aber auch, dass es zugleich eine Verkörperung aller männlichen Kraft darstellen soll. Das Gegenbild blieb die Amazone, das Sujet der weiblichen Kriegerinnen. Damit unterliegt einer solchen Motivwelt nicht nur die Dimension des Titanenkampfes, sondern auch die des – später zu berührenden – Geschlechterkampfes.

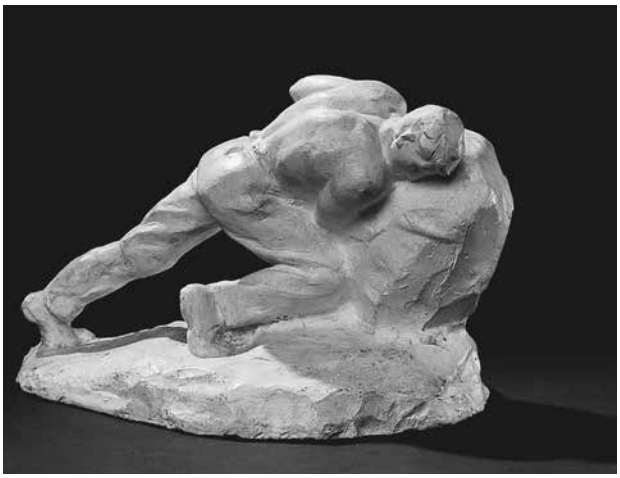
Als einen Titan des Alltags, der motivisch in der Tradition des Belgiers Constantin Meunier steht, möchte man Wilhelm Lehmbrucks um 1904/05 entstandenen „Steinwälzer mit Hose" (Abb. 16) verstehen, der nicht nur unter diesem deskriptiven Titel bekannt ist, sondern auch unter dem allegorischen „Die Arbeit".[40] Ein Mann stemmt sich gegen einen übergewichtigen Stein und ist nach menschlichem Ermessen zum Scheitern verurteilt. Doch es geht nicht um Arbeitsvorgänge wie bei Gustave Courbets Steinklopfern, sondern um die Verkörperung der Stärke, was man schon daraus ablesen kann, dass vorbereitende Skizzen mit Titeln wie „Tatkraft" oder „Siegfried" versehen wurden.[41] Ferner wurden der Titel „Steinroller" genutzt und Verweise auf den Sisyphos bemüht.[42] Somit steht die anatomische Beherrschung des muskulären Helden für den Künstler zunächst im Vordergrund, flankiert von der symbolistischen Polyvalenz des Bildmotivs, das sich in unterschiedlichste Deutungszusammenhänge einbetten lässt. Ist dieser Titan eine künstlerische Fingerübung, eine Vorbereitung auf die Behandlung antiker oder wagnerianischer Mythen? Eine wahrscheinlich zutreffende Antwort ergibt sich aus den zeitgleich geführten Debatten über ein „Denkmal der Arbeit", das das Abstraktum der Arbeit mit Darstellungen von Berufen und Ständen verbinden sollte und seinerseits sicherlich im Kontext mit den damaligen Erörterungen der „sozialen Frage" zu sehen ist, also letztlich als eine öffentliche Wertschätzung auch des Proletariats und der Bauernschaft, die der Sicherung des sozialen Friedens dienen sollte und demnach kalmierenden Charakter trug.

Die so zahlreichen Titanengestalten der Jahre um und nach 1900 lassen sich noch auf weitere wichtige Wurzeln zurückführen, namentlich auf das Denken und die Wirkung Friedrich Nietzsches und seines Skeptizismus. „Es ist das Zeitalter der Massen: sie liegen vor allem Massenhaften auf dem Bauch. Und so auch in politicis. Ein Staatsmann, der ihnen einen neuen Turm von Babel, irgendein Ungeheuer von Reich und Macht auftürmt, heißt



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

**15** Franz von Stuck, Athlet, 1892, Bronze, Höhe 66 cm, Kunsthalle Bremen



**16** Wilhelm Lehmbruck, Steinwälzer mit Hose (Die Arbeit), um 1904/05, Hartgipsguss mit lackhaltigem Überzug, Höhe 18,5 cm, Lehmbruck Museum, Duisburg

**17** Josef Heu, Brunnen an der Wienflusspromenade (Die Befreiung der Quelle), 1903, Leithakalk, überlebensgroß, Wien

ihnen ‚groß'."[43] Denkmäler der Arbeit – waren das nicht auch so etwas wie babylonische und damit idealerweise und absichtsvoll allumfassende Konstrukte, Ausdruck einer vermeintlichen Gemeinschaftlichkeit bei gleichzeitiger Hybris? Und ist der Staatsmann, der etwas verspricht, nicht in Wilhelm II. ebenso zu sehen wie später in Hitlers zunächst blendender Versprechungspolitik? Nietzsches Denken kreiste um die Macht oder Ohnmacht der Regierungsform, also um Macht und Kraft, sowie um die Rolle der Helden innerhalb der Gesellschaft: Er schrieb 1882 an Heinrich von Stein: „Was ‚den Helden' betrifft: […] er ist die annehmbarste Form des menschlichen Daseins."[44]

Eben diese Glorifizierung des Helden, der Kämpfer und Titanen erweist sich als raumgreifend, als gesellschaftsbestimmend, als omnipräsent. Das martialische Denken konnte sich sogar in die poetischsten Winkel einschleichen, wie der 1903 von Josef Heu für den Wiener Stadtpark geschaffene Brunnen (Abb. 17) zeigt, der an der Wienflusspromenade



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

steht: Zwei muskulöse, überzeichnete, in ihren Gelenken martialisch geknickte, gebückte, gekrümmte Männer heben – ähnlich wie bei Lehmbruck – einen übermächtigen Stein und bringen damit der Legende zufolge die darunterliegende Quelle zum Sprudeln. Der Mann – als Synonym für „der Mensch" – macht sich die Natur untertan, ja er ermöglicht gar erst Leben. Dass dieser Brunnen in Rom als Erstlingswerk Josef Heus entstand, der sich damit aus der Schülerschaft von Caspar von Zumbusch löste, sei angemerkt. Es wird auch mit dem Titel geführt „Titanen wälzen einen Fels, der die Quelle geschlossen hat, fort":[45] Kraft und wohltätige Leistung greifen gleichsam synonym ineinander. Diese Formensprache und Denkungsart sollte Josef Heu nachfolgend bezeichnende Aufträge einbringen, so schon 1903 denjenigen zur Bauplastik am Haus der Kaufmannschaft am Schwarzenbergplatz in Wien, an dem die „Macht des Handels zu Lande" durch Atlas und Merkur sowie die „Macht des Handels zur See" durch Triton und Nereiden versinnbildlicht wurden.[46]

## Moderne Helden – Ringkämpfer

Die Körpersprache ist verräterisch; breite Schultern, steif ausgestreckte Arme, greif- oder griffbereite Hände, federndes Standmotiv, wohlgeformte oder eigentlich „gestählte" Muskulatur, ein kräftiger Nacken und – horribile dictu – ein bis zur Unscheinbarkeit reduziertes Geschlecht, dessen Inferiorität offenbar signalisieren soll, dass es hier nicht um Eros und Erotik geht, sondern um Stärke, Präsenz, Physis, Körperlichkeit: So ragt Reinhold Begas' als „Ringer" oder „Athlet" (Abb. 18) bezeichneter Recke aus dem Jahr 1888 über einem reliefierten Sockel auf. Er habe „die Pose des konzentrierten, gleich zum Kampf schreitenden Ringers eingenommen, der sich schon bald mit seinem Gegner messen wird, wie es die Reliefszene an der Vorderseite des Sockels zeigt",[47] wohingegen die Seitenflächen mit Siegerkränzen geschmückt sind und also die Überlegenheit per se voraussetzen. Schon die Zeitgenossen konstatierten, Begas habe nicht die konkreten Formen eines individuellen Menschen repetiert.[48] Und in der Tat geht es hier wohl vor allem anderen um Körpersprachlichkeit. Vergleicht man den Ausdruck allerdings mit dem anderen stilprägenden „Stehenden Mann", jenem von Adolf von Hildebrand (Abb. 19) aus den Jahren 1881–84, so ist unübersehbar, dass dieser auf geerdete Diesseitigkeit und gelassene Innerlichkeit ausgerichtet ist, jener von Begas geschaffene Held hingegen auf Konfrontation und Kräftemessen. Begas, der Lieblingsbildhauer des Kaisers, traf den Ton der Mächtigen seiner Zeit. Hildebrand hingegen bereitete die Haltung der modernen Skulptur vor; über seinen „Stehenden Mann" konstatierte er brieflich gegenüber dem befreundeten Kunsttheoretiker Conrad Fiedler: Diese Figur (wohlgemerkt lautet es dort nicht: „dieser Mann") „will gar nichts, thut nichts und hat, glaub ich, den Reiz des bloßen Seins."[49] Damit etablierte er die Sprache der Skulptur neu und fokussierte den Blick ganz auf den körpersprachlichen Ausdrucksgehalt.

Die Ringer, als Motiv weit verbreitet, zogen sich durch das Schaffen von Reinhold Begas über August Hudler bis Wilhelm Haverkamp.[50] Sie legitimierten die Darstellung des männlichen Aktes, was aber auch reine Sportarten wie das Kugelspiel[51] getan hätten: Sie trugen



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-NC-ND

**18** Reinhold Begas, Ringer (Athlet), 1888, Bronze, Höhe 65,5 cm, LETTER Stiftung, Köln

**19** Adolf von Hildebrand, Stehender junger Mann, 1881–84, Marmor, Höhe 183 cm, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz

also einen anderen Impuls in sich – möglicherweise sogar unterbewusst. Ringkampf aber ist offenbarer Wettkampf, hat seit dem Altertum etwas Kriegerisches, militärisch „Ertüchtigendes". Und dass wir es hier mit einem kampfesfreudigen Zeitgeist zu tun haben, wird spätestens dann unleugbar, wenn man vernimmt, dass Begas als Schiedsrichter bei Ringkämpfen firmierte und Ringerstatuetten als Trophäen stiftete.[52]

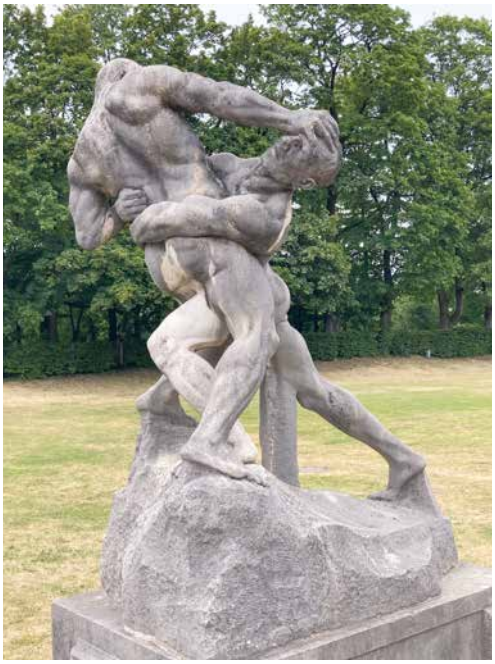
In Hugo Lederers verschollenem „Ringkämpfer Peruse" aus dem Jahr 1899 wird die Ungleichheit der Kämpfenden bei gleichzeitiger Abwesenheit des zweiten noch forciert, indem Missbilligung, Verachtung und Abschätzigkeit zur Schau getragen werden.[53] Der zeittypische Heroenkult, der bei Ludwig van Beethoven, Wagner und Nietzsche gleichermaßen anknüpfen konnte, setzte sich mit Reinhold Begas' in Aktion gezeigter Gruppe zweier „Ringer" (Abb. 20) fort, einem in Gips, Bronze, Marmor belegten Sujet: Das Werk in Marmor wurde aus dem Nachlass des Künstlers versteigert und ist seit 1940 verschollen.[54] Alles zeugt von „kämpfenden Formen" – um Franz Marcs Bildtitel zu antizipieren –, von Turbulenz und einem gegenseitigen Ringen, von flirrendem Licht auf verschränkten Gliedmaßen.

War Begas' Gruppe um 1900 zu datieren, so vollendete der Münchener Matthias Gasteiger seine „Ringergruppe" (Abb. 21) im Folgejahr, 1901. Da sie auch unter dem Titel „Herakles und Antäos" firmiert,[55] schaut hier noch die antike Mythologie aus dem



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

**20** Reinhold Begas, Ringer, um 1900, Gips, Höhe 47 cm, Privatbesitz



**21** Matthias Gasteiger, Ringergruppe (Herakles und Antäos), 1893/1901, Stein, überlebensgroß, ehemals in München auf dem Turnspielplatz am Schyrenplatz aufgestellt, heute an der Sachsenstraße 2, München

Gewand des nackten Kräftemessens hervor. Gasteiger schuf nicht nur dieses Werk rivalisierender Figuren, sondern etwa auch eine monumentale Gruppe des „Herkules mit Hydra", die in krasser Überzeichnung den athletischen Körper in geradezu berserkernder Gewaltsamkeit zeigt, aber erst um 1921 datiert wird. Gleichwohl ist seine „Neigung zu Formübertreibungen bei Monumentalfiguren […] schon seit 1900 erkennbar".[56] Dass die Ringergruppe ihre Aufstellung am Münchener Turnspielplatz fand, zeigt die Konzeption: Das städtische Schulsportgelände wurde damit emblematisch aufgewertet zu einem Ort der Vorbereitung auf kämpferisches Ringen, auf jedwedes Kräftemessen.

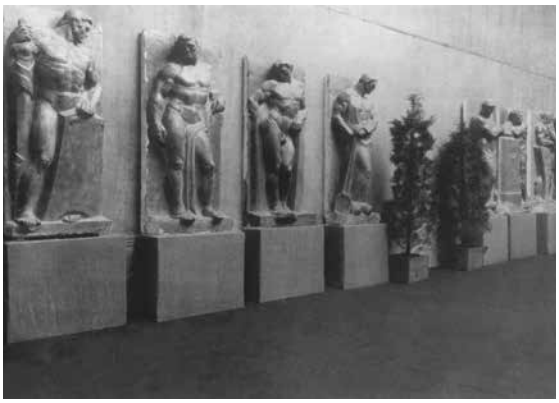
## Staatskämpfer

Emil Schaudt entwarf die architektonischen Teile, Hugo Lederer die figürlichen für das Hamburger Bismarck-Denkmal von 1906 (Abb. 22): Der eiserne Kanzler als Roland, als Wächter, ausgerüstet mit dem gigantischen Schwert, gemeißelt in Granit – wehrhafter konnte sich Deutschland nicht zeigen. Otto von Bismarck, Reichskanzler, Sozialreformer, von Wilhelm II. entlassen und daher von vielen umso mehr geschätzt, lebte nahe Hamburg auf seinen Gütern und wurde zum Antipoden und Opfer des Herrschers stilisiert, lavierte



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-NC-ND

**22** Emil Schaudt (Architektur), Hugo Lederer (Skulptur), Bismarck-Denkmal, 1906, Hamburg, historische Fotografie



**23** Hugo Lederer, Sockelreliefs für das Bismarck-Denkmal in Hamburg, 1906, Gips, Höhe ca. 190 cm, Ausstellungsansicht aus der Großen Berliner Kunstausstellung 1907, historische Fotografie

sich politisch noch einige Jahre hin. Golo Mann skizziert dessen letzte Zeit: „Bismarck wurde zum Demagogen auf seine ältesten Tage, nahezu zum Demokraten. Es gelte, sagte er wieder und wieder, die Verfassung zu stärken."[57] Dass Bismarck-Denkmale bald Legion wurden und einer nationalen Selbstdefinition dienten, liegt auf der Hand. Als hart geformte, hieratische Werke vertraten sie ein Menschenbild der patriotischen Geschlossenheit, indem sie den Einzelkämpfer als Träger des Ruhmes würdigten. Und der Nachhall des „eisernen Kanzlers" sollte weit in das 20. Jahrhundert ertönen.

In Hugo Lederer hingegen lebte, wie der Kunsthistoriker Alfred Kuhn im Jahre 1921 konstatierte, „die Liebe zur riesenhaften Form. Kaum kann er diese ungeheuren Leiber bändigen […]. Sie winden sich mit ihren strotzenden Schenkeln, ihre Muskeln sind zum Bersten gespannt, ihre Brüste blähen sich. Die Rosse knirschen im Gebiß, sie sind kaum zu halten. Alles ist riesenhaft, alle Leidenschaften scheinen hier versammelt und in Form gezwungen. Aber es ist hohl."[58] Die luzide Analyse Kuhns bestürzt, da sie rück- wie vorwärts hohe Gültigkeit hat, also auch hinüber in die Fortführung der Pathosformeln in den 1930er-Jahren. Noch im Enthüllungsjahr des Monuments hatte sich der scharfsinnige Essayist Alfred Kerr darüber geäußert, ambivalent in Begeisterung und Vorbehalt, denn „gewaltig, mythisch und unvergeßbar"[59] sei es unstrittig. Und das Gewaltsame begann bereits darin, dass die Reliefs mit fast zwei Metern Höhe den leicht kolossal überhöhten Maßstab sogar im Modell (Abb. 23) bedienten, in der Großen Berliner Kunstausstellung von 1907 aufgereiht wie arbeitsame Krieger,[60] martialisch, wehrhaft, furchterregend in ihrer überzeichneten Athletik. Da können auch Bäumchen nicht versöhnen.



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

**24** Franz Metzner, Völkerschlachtdenkmal Leipzig, Statue der Opferwilligkeit, um 1906, Granit, überlebensgroß, historische Fotografie

Hugo Lederer und Franz Metzner gehörten in die „Stilsucherperiode“[61] um 1900, wie man diese Zeit der vorexpressionistischen Formverhärtungen, der martialischen Maskulinitäten, der „gezwängten Menschen“,[62] einst nannte, in eine Zeit „megalomaner Stilisierer“[63] und zyklopischer Figurationen, die sich in schärfsten Kontrast zum späten Neubarock stellte und nicht mehr dem Kaiserkult diente, sondern einem neuen Deutschland- oder Demokratiebild, wie am Beispiel der Bismarck-Verehrung sichtbar wurde.

Doch die Differenz oder gar Diskrepanz zwischen Anspruch und Realität war nicht mehr kaschierbar. Deutschland kriselte, die Skulptur zeigte es an. Metzner besaß „nur die Sehnsucht nach der Kraft, nicht die Kraft selbst“,[64] wie Kuhn 1921 konstatierte. Wieder spürt man den Vorwurf der Hohlheit, und bis heute bleibt das Völkerschlachtdenkmal (um 1906, Abb. 24) in dieser Ambivalenz von patriotischem Pathos und völkischer Leere, von Totenmal und Weihestätte, von Verdüsterung und Formverhärtung, von Krypta und Tempel problematisch. Visionär wirkt Kuhns Kommentar von 1921: „Unzweifelhaft steckt Urmenschliches in diesen Bildern, brüten diese Riesen maßlose Träume.“[65] Eben dieses so scharfsinnig wahrgenommene Maßlose führte ins zweite Jahrhundertdrittel hinein. Und es wäre manches über die Kolossalprojekte des ersten Jahrhundertdrittels zu sagen, was hier als Zitat anklingt: Metzner war ein Bildhauer, „den die Megalomanie des wilhelminischen Deutschland ins Cyklopische trieb“.[66] Hier wie bei späteren Künstlern gilt selbstredend, dass die Bildhauer nicht durch eine Epoche in eine Formsprache hineingetrieben wurden, sondern – als Historiker muss man die Wechselseitigkeit der Impulse ins Kalkül ziehen – dass sie ihrerseits Anteil an der ästhetischen Ausformung der jeweiligen Ideen und Ideologien nahmen.



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-NC-ND

**25** Max Klinger, Modell für das Leipziger Beethoven-Denkmal, 1885/86, Gips, gefasst, Höhe 131 cm, Beethoven-Haus, Bonn

**26** Max Klinger, Beethoven-Denkmal im Atelier des Künstlers (heute Museum der bildenden Künste Leipzig), 1902, historische Fotografie

## Ideale Helden – Geistkämpfer

Es wäre eine weitere sträfliche Verkürzung zu meinen, dass sich die Kampfesbereitschaft um 1900 nur auf Motive wie Sportler und Staatsmänner konzentriert habe. Vielmehr ist unübersehbar, dass die Sujets von Macht, Martialischem und Dominanzanspruch sich auch im Feld derjenigen Sujets findet, mit denen Denker, Literaten, Künstler denkmalhaft geehrt werden sollten: Der Machtdiskurs eroberte den Geist. Denkmal und Anspruchsformulierung griffen ineinander, nicht selten unter dem Zeichen hypertropher Genialität und verabsolutierter Schöpferkraft.

Geist und Kampf – sind das nicht ursächlich Widersprüche? Max Klinger hat mit seinem farbigen Gipsmodell (Abb. 25) zum Leipziger Beethoven seine Suche nach einer polylithen gültigen Version bereits ab 1885 bewiesen, wie er die Beethoven-Verehrung seiner Zeit mit einer modernen Ästhetik und einem gigantischen Pathos zu verbinden beabsichtigte.[67] Der Komponist wurde hiermit zur Projektionsfläche aufbegehrender Kreativität, zum einsamen Olympier irdischer Abkunft, zum Kämpfer für seine Musik, der in der Isolation der körperlichen Schwerhörigkeit vereinsamt und gleichsam von den inneren Stimmen der Engelsgesichter umkreist wird. Der 28-jährige Klinger war einige Jahre zuvor Johannes Brahms begegnet, einem ebensolchen Giganten der Musik, und er schuf aus eigenem Antrieb mit dem „Beethoven“ ein „Beispiel für die quasi-religiöse Verehrung eines Genies“,[68]



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-NC-ND

**27** Hermann Hahn, Franz-Liszt-Denkmal, 1902, Laaser Marmor, Höhe 250 cm, Park an der Ilm, Weimar

**28** Ö. Fülöp Beck, Plakette zum 100. Geburtstag von Franz Liszt, 1911, Bronze, Höhe 6,3 cm, Klassik Stiftung Weimar

eine Pathosformel des tragischen und einsamen Genies, eine gleichsam prometheische Glorifizierung eines Künstlergottes, die naturgemäß von Anbeginn an eine separate, eine geradezu sakrale Präsentation einforderte. Dass Ludwig van Beethoven hier und in der nachfolgenden polylithen Ausführung[69] (Abb. 26) zum Sinnbild der Individualisierung wurde, die die Gesellschaft seit der Aufklärung zunehmend bestimmte, macht ihn zum prometheisch-heroischen Einzelkämpfer. Adolph Menzel lästerte über dieses Werk: „Das Schönste daran sieht nur die Sonne, nämlich den Rücken."[70] Oder, so möchte man noch ironischer fragen, sehen das nur die Götter? Nur Zeus! Sie oder er scheint immerhin den Adler gesandt zu haben, der neben dem Genie sitzt, späht und geiert, falls das ein Adler zu tun vermag: Als habe er den Auftrag, ein stetiges Leiden zu generieren und somit den Kämpfergeist Beethovens herauszustreichen.

An dieser Stelle ließe sich leicht Klingers 1904 entstandene düstere Nietzsche-Büste anfügen, die sich in Weimar im Nietzsche-Archiv befindet und die mit ihrem finsteren Blick die genialische Vereinsamung, die leidende Vereinzelung, das menschenferne und misanthropische Denken treffend einfängt, die um den mehr oder weniger „umnachteten" Philosophen herrschte.[71] Die Büste ist kein Porträt, sondern ein Symbol, ein Sinnbild des Absoluten. Und ebenso absolut war wohl auch die Verehrung des Denkers. Aber hier glitt Heldenverehrung in eine fatale Richtung, in die des Herrschaftsmenschen. Und



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-NC-ND

kaum anders wirkt Hermann Hahns Denkmal für Franz Liszt von 1902 (Abb. 27), ebenfalls ein Werk der Weimarer Geisteswelt des ausgehenden 19. Jahrhunderts, das Sinnzeichen eines martialischen Geistkämpfers, der als einsamer und fernhin sehender Mensch seine Inspiration aus dem Unendlichen des Weltenraums zu ziehen meint, einer inneren Stimme zu lauschen scheint. Cosima Wagner konstatierte an den Schriftsteller Houston Stewart Chamberlain lakonisch und die Abgründe überspielend: „Das Denkmal ist hübsch, sehr einfach, ohne Symbolik".[72] Diese Annahme muss uns falsch erscheinen. Das Standbild weist durchaus eine Art von kaschierter Symbolik auf: Der Blick richtet sich nicht auf die betrachtenden Menschen, sondern auf die nicht greifbaren, die gleichsam göttlichen Quellen des Schaffens im unendlichen Blickraum des Komponisten. An dieser Stelle seien nur rasch biografische Details zu Hermann Hahn angeführt: Er entwickelte seine Kunst vom späten Realismus Wilhelm von Rümanns über den Neoklassizismus Adolf von Hildebrands zum Modernisten, der gleich Ernst Barlach, Georg Kolbe, Wilhelm Lehmbruck und Franz Metzner 1919 in die Preußische Akademie der Künste aufgenommen wurde. 1937 entließ man ihn altersbedingt aus seinen Ämtern, und sein Lehrstuhl ging an Ludwig Thorak.[73] Dass Hahn seit 1916 Berater der Bayerischen Landesberatungsstelle für Kriegsgräber war und er ab 1919 zahlreiche derartige Aufträge ausführte, darf man weder ignorieren noch überbewerten, zeigt aber gleichwohl die Kontinuitäten im biografischen Detail.

**29** Ernst Freese, Johann Wolfgang von Goethe, 1908, Marmor, lebensgroß, Treppenhaus, Hauptgebäude, Senckenberg Gesellschaft, Frankfurt am Main

Franz Liszt bleibt ein Exemplum: Die von Ö. Fülöp Beck zu Liszts 100. Geburtstag geschaffene Plakette (1911, Abb. 28) mutet eher an wie eine Hommage auf Stefan George, hart in der Kontur, herrscherlich im Ausdruck: als habe man Bilder der Geistkämpfer benötigt, Helden des Denkens oder der Invention. Und nicht anders wirkt Ernst Freeses 1908 entstandene Bildnisbüste Johann Wolfgang von Goethes (Abb. 29), eine Übertreibung hinsichtlich der Leiblichkeit und Präsenz des Weimarer Dichters, eine martialische Pathosformel, die Goethe nicht als lyrischen Dichter und ätherischen Schöngeist vorstellt, sondern als trotzigen Charakter und olympische Heldennatur. Dieser Marmorkopf entstand im Auftrag der Senckenbergischen Naturforschenden Gesellschaft und steht in deren Hauptgebäude in Frankfurt am Main im Treppenhaus: Goethe wird hier auf geradezu beunruhigende Weise zum obsessiven Geistkämpfer stilisiert.



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

**30** Max Klinger, Athlet, 1898, Bronze, Höhe 69 cm, Lindenau-Museum Altenburg

## Kampfeswille

Ein Denker, Dichter, Künstler oder Komponist will nicht eigentlich kämpfen; das obliegt den Athleten, Sportlern oder gar Kriegern. Die Vielzahl der Bogenspanner, Diskuswerfer und Kugelspieler, die die Salons des ausgehenden 19. Jahrhunderts besiedelten,[74] können hier außer Acht gelassen werden, indem man sich auf die Körpersprache der Sportdarstellungen konzentriert und die tradierten sportlichen Attribute übergeht. Was sagt der „Athlet" (Abb. 30) von Max Klinger aus dem Jahr 1898 mit seinem kompakten Körper, seiner vermeintlich entspannten und doch abweisenden Hand- und Armhaltung, die hinter dem Kopf verschränkt ist, und seiner fast impressionistisch flirrenden Oberflächenstruktur? Klinger nannte die Statuette eine Studie und ließ sie in fünf Bronzeexemplaren gießen, von denen eines beispielsweise in die wohlhabende jüdische Wiener Familie Wittgenstein gelangte:[75] All das erhebt die vermeintliche Studie zum als final zu erachtenden Werk.

Bei dem männlichen Akt handelte es sich um das Modell Rasso, dessen gestählter Körper zu größten Begeisterungshymnen herausgefordert und den er auch „weit über Lebensgross"[76] modelliert hatte. Warum? War der Körperheld so beeindruckend, einnehmend, bezwingend? Es gab noch weitere derartige männliche Modelle, etwa Eugen Sandow und Lionel Strongfort – ein Künstlername beim Athleten? –, die teils extrem hoch honoriert wurden.[77] Hier grenzen Kraftsport und Körperkult aneinander.

Die Athleten hatten Konjunktur. Waren sie politisch konnotiert, waren sie der Freikörperkultur und Reformbewegung jener Jahre geschuldet? Sie verdienen eine höchst



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

**31** Sascha Schneider, Siegerknabe, 1911, Kupfer, Hohlgalvano, patiniert, Stirnbinde vergoldet, 185,5 × 57 × 51 cm, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Skulpturensammlung nach 1800/Albertinum

**32** Sascha Schneider, Gürtelbinder, 1913, Hohlgalvano, 85,3 × 37,5 × 20 cm, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Skulpturensammlung nach 1800/Albertinum

differenzierte Betrachtung und ein sorgsames Wägen, wie Sascha Schneider mit seinem „Siegerknaben" (Abb. 31) von 1911 beweist. Schneider hatte eine Professur in Weimar inne, war Monumental- und Wandmaler, changierte gleich Max Klinger, Ernst Moritz Geyger und anderen zwischen Farbe und Form, zwischen Malerei und Skulptur, ist als ein konservativer bis reaktionärer Geist zu verorten und verfasste Schriften wie „Kriegsgestalten und Todesgestalten", 1915 in Leipzig erschienen.[78] Das hat Tendenz. Der vor dem Ersten Weltkrieg entstandene „Siegerknabe" hat eine bereits von Begas her bekannte Aufbruchhaltung, beschwört aber dank des Titels und der Auszeichnung durch die goldene Stirnbinde den bereits gewonnenen Kampf: Überlegenheit ist Konzept. Aus der konzentrierten Haltung erwachsen Spannung und Selbstbewusstsein, Präsenz und Stolz, Siegessicherheit. Kaum anders nimmt sich der „Gürtelbinder" (Abb. 32) von 1913 aus, der mit ähnlich breiten Schultern und vergleichbar athletischem Körper an seinem Accessoire nestelt, mit seiner regelrecht in die Fläche gebreiteten Figur den Weg und Blick versperrt und geradezu ein Gegenbild ist zu den Figuren, die Julia Wallner einmal so treffend als die „zarten Männer" auswies und dabei unter den Aspekten der Schwäche, des Kriegs, der Askese befragte.[79] Schneiders „Gürtelbinder" ist kein zarter Mann, sondern ein sich rüstender Jüngling, und eben diesen Leitbildern ist hier weiter nachzugehen.



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

**33** Ernst Barlach, Berserker, 1910, Bronze, Höhe 55 cm, Ernst Barlach Haus, Hamburg

**34** Georg Kolbe, Zorn (Flamme), 1922, Eichenholz, Höhe 166 cm, Georg Kolbe Museum, Berlin

## Berserker

Es scheint, viele Männerbilder seien von Wehrhaftigkeit und Sportlichkeit geprägt gewesen. Doch es gibt auch emotionale Ausbrüche, die in dieser Ausdrücklichkeit nie zuvor gesehen wurden. Ernst Barlachs „Berserker“[80] (Abb. 33) von 1910 ist ein Rasender, ein Enthemmter, ein Bedrängter. Zorn und Verzweiflung, Raserei und Vernichtung – wohlgemerkt die unkontrollierte – waren als Darstellungen im Zeitalter Johann Joachim Winckelmanns zum Ding der Unmöglichkeit geworden. Der Mann hatte Kraft und Contenance zu beweisen. Doch mit Barlachs Sujet gewinnt die körpersprachliche Dynamik ungekannte Vitalität. So geschlossen die Form zu sein scheint, so energetisch ausbrechend ist doch die Sprache des Körpers, die ihrerseits wiederum von dem mantelartigen Gewand eingesperrt und zusammengehalten scheint. Ausfallschritt und Geste ringen mit der Ummantelung: Emotion und Vernunft liegen im Wettstreit.

Diese radikalen Überwindungen der klassischen Statuarik sind weiter verfolgbar. Ludwig Habich schuf 1921 einen bronzenen „Berserker“, der nach Darmstadt in die Mathildenhöhe gelangte. Georg Kolbe ließ nur ein Jahr später mit seiner unterlebensgroßen Figur „Zorn (Flamme)“ (Abb. 34) ein nunmehr vertikal aufgerecktes und nicht horizontal ausgedehntes Sinnbild des leidenschaftlichen Ausbruchs und der gefährlichen, ja zerstörerischen Gefühlsausbrüche folgen.[81] Diese Männerbilder blieben allerdings eher die Ausnahme; die Geschlechterrolle haftete fest, sie mussten kämpfen, verteidigen, siegen, ringen – um Land, Macht, Rolle oder auch nur um „das Weib“.



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-NC-ND

**35** Max Klinger, Das Drama, 1899–1904, Laaser Marmor, 212 × 230 × 112 cm, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Skulpturensammlung nach 1800/Albertinum

## Geschlechterkampf

Viele der skulptural außergewöhnlichen Motive verdanken sich der gattungsübergreifenden Arbeit von Malern und Grafikern, die auch die dritte Dimension miteinbezogen. Dies gilt auch für Max Klinger und sein „Drama" (Abb. 35) aus dem Jahr 1904. Das Modell wurde 1899 begonnen und zeigt den Einfluss Auguste Rodins.[82] Anfänglich gab es nur zwei Gestalten, den lagernden weiblichen Akt, der sich vor dem Absturz am Fels festklammert, und den abgewandten athletischen Männerakt, der eine extreme Gegenkraft verkörpert und sich an einer Wurzelformation auf der Rückseite festhält, aber keinerlei Bezug oder gar Beziehung zur Begleitfigur hat. Später kam die links unten platzierte Mädchenfigur hinzu, eine weitere Vereinzelte, Verzweifelte. Man kann dieses Sujet in der Tradition der zahlreichen Sintflutdarstellungen sehen. Zugleich steht es im Kontext mit anderen, schon erwähnten Sujets, für die „der Kraftsportler Rasso Modell gesessen"[83] hat, die also ganz in der körperbegeisterten Gegenwart Klingers verankert sind. Hinsichtlich der gewaltsamen Vereinsamung bei gleichzeitiger vermeintlicher Gemeinschaft drängen sich Blicke auf die zeitgleichen Dramen von Henrik Ibsen und August Strindberg auf, selbst in der Terminologie, denn Klinger nannte die Liegefigur „das sinkende Weib"[84] und beschwört damit Frauen- versus Männerrollen herauf. Damit nicht genug an Polyvalenz. Ungewöhnlich genug, schob Klinger dem über zwei Meter hohen Werk zeitweilig sogar eine politische Deutung unter und setzte es in Bezug zum Krieg in Südafrika – mit der Lesart, dass ein heldenhafter Bure seine Frau und sein Kind verteidige. Klinger erwog dafür die Inschrift



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

**36** Max Klinger, Mann und Weib (Genie und Leidenschaft), 1903, Gips, Höhe 245 cm, ehemals Leipzig, Museum der bildenden Künste, historische Fotografie nach dem Gipsmodell

**37** Hugo Lederer, Kauerndes Mädchen, 1897, Gips, Höhe 49,5 cm, Georg Kolbe Museum, Berlin

„Belli boerorum imago", denn er sah darin ein Bild des 1899 bis 1902 ausgetragenen Burenkriegs, der zwischen den Engländern und den deutsch-niederländischen Einwanderern in Südafrika geführt wurde. In jener Zeit sperrten die Briten die Frauen und Kinder der Buren in dafür geschaffene „Konzentrationslager" – der Begriff taucht dort wohl erstmals in der Weltgeschichte auf –, sodass der Kraft- und Verteidigungsgestus des Mannes eine faktische Relevanz erhält. Diese Komposition bleibt zugleich eine Metapher des Heldentums für die Familie, ein Kampf mehr des Mannes für die Familie als der Geschlechter untereinander – aber es blieb somit Teil der zeittypischen geschlechterbezogenen Rollenzuweisungen.

Zweifelsfrei ein „Geschlechterkampf"[85] liegt hingegen Klingers „Mann und Weib" (Genie und Leidenschaft)"[86] (Abb. 36) zugrunde, denn das ist schwerlich ein Vorspiel, ein Liebesspiel. Das nur im historischen Foto überlieferte Gipsmodell von 1903 beruht auf widerstrebenden Kraftlinien, die sich durch die ringenden Arme, die gegeneinandergestellten Beine, die sich kreuzenden Blickachsen ergeben: turbulente Stoß- und Druckrichtungen.

Georg Kolbe, der namentlich in seinen jungen Jahren Max Klinger vieles verdankte,[87] schuf 1911 „Liebeskampf", eine vergleichbar in sich verschränkte Zweifigurengruppe.[88] Das Werk firmierte 1918 auch als „Kämpfende Amazonen",[89] womit es aus dem Geschlechterkampf in die Homoerotik transferiert wäre, allerdings würde die im Verlaufe dieser Untersuchungen schon vielfach beobachtete männliche Kampfeswelt sich auch



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

**38 a** Georg Kolbe, Sitzendes Mädchen, 1904, Kalkstein, Höhe 45,5 cm, Georg Kolbe Museum, Berlin

**38 b** Georg Kolbe, Kauernde, 1906/09, Marmor, Höhe 49 cm, Georg Kolbe Museum, Berlin

**38 c** Georg Kolbe, Sklavin, 1916, Bronze, Höhe 71,5 cm, Georg Kolbe Museum, Berlin

in die der weiblichen Kriegerinnen, der Amazonen, fortschreiben. Sollte das etwa auf feministische Tendenzen hindeuten? Oder gehört es eher in die Bildwelt der Amazonen, die so zahlreich thematisiert wurde, was dann Kampf, Krieg, Konflikt auch auf das so lange als weich und weiblich betitelte Geschlecht ausweiten würde?

Es wäre ein ganzes Thema für sich, die gezwängten Frauengestalten Georg Kolbes,[90] Hugo Lederers[91] und anderer zu betrachten, die sich zumindest bei Kolbe dem Einfluss auch von Max Klinger verdanken und dann in den Jahren gegen 1920 zunehmend entfalten, aufragen, ausdehnen, befreien, selbst dort, wo es sich vermeintlich um eine Sklavin handelt (Abb. 37 und Abb. 38 a–c).[92]

## Schicksalskampf

Zwei Werke von symbolistischer Verdichtung stehen auf großen deutschen Friedhöfen – und waren doch nicht dafür bestimmt. Dass sie dort ihre Aufstellung fanden, ist gleichwohl für den Themenkreis des „gezwängten Menschen“[93] signifikant: Die gebrochene Figuration und Sterblichkeit greifen, wie Sibylle Einholz luzide nachwies, ineinander und wurden zu einem Topos der Grabmalskulptur. Diese kann daher hier ausgespart bleiben. Aber zwei programmatische Werke sind zu betrachten, nämlich das 1909–11 entstandene Christus-Relief (Abb. 39) von Ludwig Manzel, einem Bildhauer, der unter Begas an der Siegesallee mitgearbeitet hatte und 1889 die große, vielfach medaillenprämierte Skulptur „Der Friede, durch Waffen geschützt“[94] schuf. Das 1909 begonnene breite Relief mit dem vom Rundbogen überwölbten Christus und den zu ihm herantretenden Gläubigen, Gebrechlichen, Kindern und Erwachsenen war ursprünglich für eine Kirche konzipiert, wie man es bei



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

**39** Ludwig Manzel, Christusdenkmal, 1909–11 (1923 aufgestellt), Marmor, überlebensgroß, Südwestkirchhof Stahnsdorf, Berlin

vergleichbaren Sujets kennt, fand dann aber in den 1920er-Jahren – da am vorgesehenen Ort nicht benötigt – Aufstellung als eine Art von Programmskulptur auf dem Südwestfriedhof von Stahnsdorf. Theologisch ist es ein Aufruf an alle, sich dem Glauben zuzuwenden; in dem neuen Kontext wirkt es hingegen wie eine sozialutopische Integrationsformel: Im Tode sind alle gleich. Die Pathosformel der vielen Gebückten und Gedrückten war sakral obsolet und stiftete nun eine Gemeinschaft im Tode. Ob bei der Aufstellung dieses in den 1920er-Jahren schon anachronistischen Werks das „Denkmal für die Toten" vom Pariser Friedhof Père Lachaise vorbildhaft war oder auch nur dessen Originalgips in der Dresdner Skulpturensammlung,[95] muss offenbleiben, doch ist auch jenes Werk als ein Relief der Gebeugten, Gefallenen, Gequälten und Geschundenen zu verstehen.

Hugo Lederer schuf mit der finsteren, sinisteren Gestalt „Das Schicksal"[96] (Abb. 40) 1905 ein Sinnbild aller denkbaren Erniedrigung des Menschen durch ein dräuendes Fatum, eine Chiffre zwischen Norne und Sphinx, ein Bild des erniedrigenden Schreckens: Die mit entblößten Brüsten aufragende walkürenhafte Gestalt schleift eine Frau und einen Mann an den Haaren hinter sich her, deren Mimik sich zwischen Ergebenheit und Schmerz bewegt und deren Gestik Ermattung und Hoffnungslosigkeit ausdrückt. Während die weibliche Gestalt sich ergeben hat, widerstrebt der Mann noch, indem er sich gegen den Boden stemmt. Auch dieses Werk war nicht für den Friedhof konzipiert, sondern für einen privaten Pavillon der Familie Eduard Lippert, und fand erst später diesen Aufstellungsort. Die Familie Lippert hatte ihren Reichtum im Kolonialgeschäft durch südafrikanische Goldminen gemacht – und war caritativ tätig. Was bedeutet in einem solchen Zusammenhang diese fatalistische Figurengruppe? Ist sie Ausdruck einer an Nietzsche geschulten Endzeitstimmung, eines an Wagner ausgerichteten Kampfeswillens, eines nihilistischen Fanals? Und: Wie passend oder fatal ist das Placement auf einem Friedhof in der



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-NC-ND

**40** Hugo Lederer, Das Schicksal (Friedhof Ohlsdorf), 1905, Stein, Höhe 200 cm, Hamburg, historische Fotografie

**41** Fritz Klimsch, Rudolf-Virchow-Denkmal, 1906–10, Stein, überlebensgroß, Karlsplatz, Berlin, historische Fotografie

Zeit zusammenbrechender christlicher Auferstehungshoffnung? Diese Gruppe steht nun auf dem Ohlsdorfer Friedhof in Hamburg; sie greift damit etwas auf, das man auch von anderen Orten der Totenruhe kennt, namentlich von Soldatenfriedhöfen wie etwa jenem in Gotha: Dort findet sich ein Wächter, der sich auf sein Schwert stützt und dessen Blöße von einem steinernen Tuch verdeckt ist. Er blickt hinweg über die steinernen Grabkreuze und ist am Sockel in Bezug gesetzt: „Deutschlands Helden | zum Gedächtnis. | Die Stadt Gotha. | 1914–1918" – ein Gebückter, aber mehr ein sinistrer Genius der Vergeltung durch das Schwert als eine Allegorie des unabwendbaren Schicksals.

## Überlebenskampf

Vor den Tod hat die Natur vielfach die Krankheit gesetzt, und der Mensch ringt darin mit der Sterblichkeit. Diesen ungleichen Kampf, diesen Versuch der Selbstbehauptung hat Fritz Klimsch mit dem Denkmal für Rudolf Virchow (Abb. 41) von 1906–10 am Berliner Karlsplatz in eine höchst bemerkenswerte Formel gegossen. Das Denkmal für den Arzt Virchow steht nahe dessen einstiger Wirkungsstätte, der Charité, und kehrt die Tradition um: Der Geehrte ist nicht mehr als Heldengestalt auf den Sockel gehoben, sondern nur als Bildnisrelief an dessen Schauseite präsent. Auf dem hohen Unterbau mit dorischen Formen hingegen findet sich die symbolische Szene, der Kampf. Die Männergestalt, von Klimsch auch als Titan bezeichnet, ringt mit der Sphinx, was zugleich motivisch



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-NC-ND

an den Kampf des Herkules mit dem Nemeischen Löwen erinnert. Der Verweis auf die Sphinx erinnert an die durch sie traditionell verkörperten Rätsel der Natur. Der Mensch – Virchow – bezwingt also hier die Rätsel der Natur, namentlich die dem Auge nicht sichtbaren Naturelemente wie die Bakterienwelt. An dieser Stelle wäre manches anzumerken zu Klimschs Förderern wie etwa dem Kunsthistoriker und Museumsgeneraldirektor Wilhelm von Bode und zur Modernismus-Feindlichkeit dieser prägenden alten Eliten, doch muss dazu auf vorangegangene Studien verwiesen werden.[97]

## Territorialkämpfe

Indem Hugo Lederer um 1899 an der Oberlausitzer Ruhmeshalle in Görlitz (heute Gorlice, Polen) – an einer Art verkleinerter Reichstagsarchitektur – die Allegorien „Der Krieg" (Abb. 42) und „Der Frieden" anzubringen beauftragt wurde, stellte man den beängstigend eng gefassten Zusammenhang her zwischen Ruhm und Krieg, Ruhm und Frieden – und demnach Ruhm und Sieg. Der weibliche Siegfried mit Schwert (als müssten Allegorien weiblich sein) ragt über der pyramidalen Komposition auf, die Heroen und Helden hocken am Boden, sich windend, leidend, kampfesmatt. Die Botschaft aber läuft darauf hinaus, dass Krieg und Sieg zueinandergehören. Alfred Kuhns vortreffliche Beschreibung spricht Bände: „Riesige, sich windende Athletenleiber, forcierte Bewegungen, Bühnendonner, eine Personifikation des Krieges mit unvermeidlichem Schwert, einem Mantel, der aufgewirbelt ihr ums Haupt weht, mitten im Schwunge festgefroren scheint"[98] – dieses Motivkonglomerat zeigt alle Merkmale der Machtartikulation und ein michelangeleskes Pathos, das in Architektur und Skulptur die Menschen vor der kolossalen Titanenschöpfung der Jahrhundertwende verzwergen soll.

Wer um 1900 meinte, Krieg sei nach drei Friedensjahrzehnten auf deutschem Territorium nicht mehr denkbar, der mutmaßte vielleicht zur eigenen Entlastung, dass man diesen auslagern und also räumlich exportieren oder zeitlich wegdatieren könne. Solche hoffnungsvollen Mutmaßungen sind bis heute gefahrvoll, da sie auf Verblendungen basieren. In den Raum der Abstraktion verlagert Hermann Hosaeus die Siegeshymnen, indem er mit „Nach dem Kampfe"[99] (Abb. 43) von 1899 einen gesunden, unversehrten und seiner intakten Waffen mächtigen Reiter zeigt, der sein dürstendes Pferd an die Tränke führt, als habe nur dieses gelitten: Der überlebende Reiter ist der siegreiche Kämpfer, ist der Überwinder der Gegner und also der Überlebende, dem die im Bilde abwesenden Toten – die euphemistisch als „Gefallene" bezeichneten Opfer – entgegenzuhalten sind. Hosaeus, der sich um 1910 der Formensprache Hugo Lederers annäherte, lehrte in der Weimarer Republik an der Technischen Hochschule in Berlin und erhielt 1933 eine Professur für Bildhauerei ebendort. Gewiss, man kann und darf Kunstwerke nicht aus biografischen Details erklären wollen, zumal wenn sie in der Zukunft des Werkes liegen, aber aus dem Rückblick gewinnen sie und ihre Formensprache unter Umständen eine erstaunliche Plausibilität. Diese wird bei Hosaeus, der schon vor 1933 offen nationalsozialistische Positionen goutiert hatte, noch unterstrichen durch den Fakt, dass er an Denkmalkonkurrenzen für Richard Wagner oder für Burschenschaftsdenkmale teilnahm, also für dezidiert wertkonservative Bezugsgrößen.



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-NC-ND

**42** Hugo Lederer, Allegorie „Der Krieg" für die Oberlausitzer Ruhmeshalle, Görlitz (Gorlice), um 1899, Stein, überlebensgroß, historische Fotografie

**43** Hermann Hosaeus, Nach dem Kampfe, 1899, Bronze, Höhe 48 cm, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz

Der in die Vorzeit verlagerte Krieg findet bei Oskar Erich Hösel mit „Hunne zu Pferde"[100] (Abb. 44) aus dem Jahr 1897 szenisch nachgestellt statt. Die Hunnenkriege lagen Jahrhunderte zurück. Doch die vermeintliche historische Distanz täuscht: Die Hunnen waren gemäß der deutschen Allgemeinbildung zur Jahrhundertwende ein mongolisches Volk, das als traditioneller Feind der Chinesen diese dazu veranlasst hatte, die Chinesische Mauer zu errichten. Sie bedrängten von Osten her Europa: „Zu den Schrecknissen, welche die Zahl und der rasche Siegeslauf der H[unnen]. verbreiteten, gesellte sich der Abscheu, den die gellende Stimme, die ungeschlachte Gebärde und die abstoßende Häßlichkeit der H. einflößten."[101] Zu den nachlesbaren Lebensgewohnheiten gehörte, dass sie von Viehzucht, Jagd und Raub lebten, sich in Felle kleideten, rohes Fleisch aßen, sich nicht rasierten – kurz, sie verkörperten nicht nur etwas Exotisches, sondern etwas in jeder Hinsicht feindlich Unzivilisiertes für Europa. Fast vier Jahrzehnte später las man im Brockhaus noch verkürzter: „Der Name H[unnen]. wird oft gleichbedeutend mit Barbaren gebraucht."[102] Das hatte Tradition. Kaiser Wilhelm II. äußerte anlässlich des Boxer-Aufstands in China, die deutschen Truppen sollten einen Schrecken verbreiten wie einst die Hunnen. Das bezog sich auf die fremdenfeindlichen Kämpfe in China, in deren Folge 1900 der deutsche Gesandte in China ermordet wurde, was Krieg gegen die Kolonie unter deutscher Führung nach sich zog. Zu dieser Zeit war Oskar Erich Hösels „Hunne zu Pferde" seit gerade einmal drei Jahren vollendet und in Bronze gegossen: ein Bild der Gefahr per se, der unzivilisierten Wildheit und der mörderischen Zerstörungskraft – und ein Anlass zur Debatte über Werte der damaligen Gesellschaft und ihre heutige Relevanz.



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

**44** Oskar Erich Hösel, Hunne zu Pferde, 1895 (Guss 1897), Bronze, Höhe 178 cm, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz

Mit der Gestalt des Hunnen hatte sich der konservative Felix Dahn im Gedicht „Der Hunnenzug" befasst, in dem die von den Hunnen ausgehende Gefahr zur Einigung der Goten und Germanen führt. Börries von Münchhausens „Hunnenzug" oder Friedrich Wilhelm Webers „Die Hunnen" führten die Thematisierung der aus dem Osten dräuenden Gefahren fort, das Morden und Vergewaltigen, das Verschleppen und Plündern, das Rauben und Mordbrennen. Hösels Großbronze stand also im Zentrum damaliger Beschäftigung mit einem Feindbild, das sich aus der Geschichte ableiten ließ, dem aber Aktualität innewohnte. Es verwundert daher nicht, dass dieses Sujet auch als Porzellanversion erworben werden konnte, bis heute in Meißen hergestellt, wo Hösel unterrichtete. Abschließend ist noch zu erwähnen, dass das Motiv zeigt, wie das Pferd scheut und sein Reiter sich herabbeugt, da am Boden ein Schädel und ein zerbrochener Schild liegen: So betrachtet der Krieger das Opfer von ehedem, erstaunt, aber keineswegs ehrfürchtig absitzend. Der junge Reiter wundert sich, das Pferd aber scheut, als verbinde es mit den Requisiten grausige Erinnerungen. Hösel wurde für das Werk 1896 auf der Internationalen Kunstausstellung in Berlin ausgezeichnet; deutlicher konnte sich gesellschaftlicher Konsens nicht ausdrücken. Dass die Bronze neben der Nationalgalerie aufgestellt wurde, rückte sie zudem in den Kontext zu den untergegangenen Wandbildern Wilhelm von Kaulbachs im Neuen Museum, auf denen der Themenkreis ebenfalls verhandelt wurde.[103] Angesichts dieses Zeitgeistes verwundert es nicht, dass Kaiser Wilhelms Rede scharf ausfiel:

> „Kommt ihr vor den Feind, so wird derselbe geschlagen! Pardon wird nicht gegeben! Gefangene werden nicht gemacht! Wer euch in die Hände fällt, sei euch verfallen! Wie vor tausend Jahren die Hunnen unter ihrem König Etzel sich einen Namen gemacht, der sie noch jetzt in Überlieferung und Märchen gewaltig erscheinen läßt, so möge der Name Deutscher in China auf 1000 Jahre durch euch in einer Weise bestätigt werden, daß es niemals wieder ein Chinese wagt, einen Deutschen scheel anzusehen!"[104]

Welch Fanal, welch Vorgriff auf spätere Diktion, welch Zirkelschluss. Doch die Gruppen von Ross und Reiter, die der Nationalsozialismus hervorbrachte und im Umfeld des Olympiastadions in Berlin aufstellte, wirken dagegen vergleichsweise harmlos.[105]



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-NC-ND

**45 a, b** Hans (Hanns) Gasser, Allegorien der Industrie und des Handels (Entwürfe zum figuralen Gebäudeschmuck der Österreichischen Creditanstalt für Handel und Gewerbe), 1859, Gips, Höhe 46,5 cm, Wien Museum, Wien

## Fassaden der Macht

Weiblich und erzählerisch war die Bauplastik nach Mitte des 19. Jahrhunderts, wenn sie im deutschsprachigen Raum mittels schöner Allegorien auf die Funktionen eines Gebäudes hinweisen wollte. Als Beispiel sei etwa die Reihe der Allegorien von Handel, Industrie und Eisenbahn für die Österreichische Creditanstalt von Hans Gasser aus dem Jahr 1859 angeführt, eine Reihe geschmeidiger Allegorien mit tradierten Attributen wie dem Zahnrad (Abb. 45 a, b).[106] Wo die politische Macht legitimiert werden sollte, nutzte man traditionell männliche Gestalten, so beispielsweise am Hamburger Rathaus, dessen um 1893 im Stil der Neorenaissance gestaltete Fassade ein Bildprogramm (Abb. 46) aufweist, das „auf die vaterländische Geschichte“[107] zu verweisen hatte und mit Kaiser- und Klerikerstatuen die lokale Geschichte in Relation zur gesamtdeutschen respektive nationalen setzt, wie man es auch von anderen Rathäusern kennt.[108] Doch dabei sollte es im Zeitalter Wilhelms II. nicht bleiben: „Das Deutsche Reich war in seiner Wirklichkeit ein ungeheuer starker, konzentrierter, von dem Motor einer machtvollen Industrie vorwärtsgetriebener Nationalstaat“,[109] konstatierte Golo Mann, innerhalb dessen zwar Preußen eine Vorrangstellung hatte, aber von anderen stark industrialisierten Ländern – man denke



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-NC-ND

**46** Skulpturenschmuck an der Hauptfassade des Hamburger Rathauses von diversen Bildhauern des späten 19. Jahrhunderts, 1893

etwa auch an Sachsen – flankiert war. Die damit einhergehende wirtschaftliche Blüte manifestierte sich einerseits beispielsweise im steigenden allgemeinen Wohlstand und andererseits auch in den Ausstattungen und Bildprogrammen öffentlicher Bauten von Rathäusern über Gerichte und Handelshäuser bis hin zu den Geldinstituten.

Kaiser Wilhelm II. konstatierte 1895 stolz, aus dem Deutschen Reich sei „ein Weltreich“[110] erwachsen, das zu England und Frankreich aufgeschlossen habe. Dieser Anspruch einer Welthandelsmacht, einer Weltmacht, die Weltpolitik macht, artikulierte sich konsequenterweise auch an Gebäuden. An ihnen manifestierte sich die Potenz einer „Industrie, die nur von der amerikanischen übertroffen wurde, ein Heer von unvergleichlicher Schlagkraft“,[111] wie Golo Mann – mit verräterisch militärischer Diktion – es definierte. Daraus wiederum folgten höchst aufschlussreiche Skulpturenprogramme an Einrichtungen wie dem neben dem Rathaus gelegenen Hamburger Reichsbankgebäude am Rathausmarkt, dessen Hauptfassade um 1914/18 am Nordgiebel mit martialischem Skulpturenschmuck und am Portal auf der Ostseite mit bereits auf die dekorativen 1920er-Jahre vorausweisenden Skulpturen versehen wurde (Abb. 47 a, b). Kantig-harte Recken und Helden sind in Stein gemeißelt und zwischen die horizontalen Gebälksteine gezwängt, als müssten sie die Fassade tragen. Allerdings gelingt es selbst anhand des Dehio-Handbuches nicht, den Urheber zu ermitteln: Bis heute werden derartige Skulpturenprogramme – hier sind es Berufspersonifikationen – wohl als zu vernachlässigende Größe behandelt. Doch das ist ein Thema für sich.

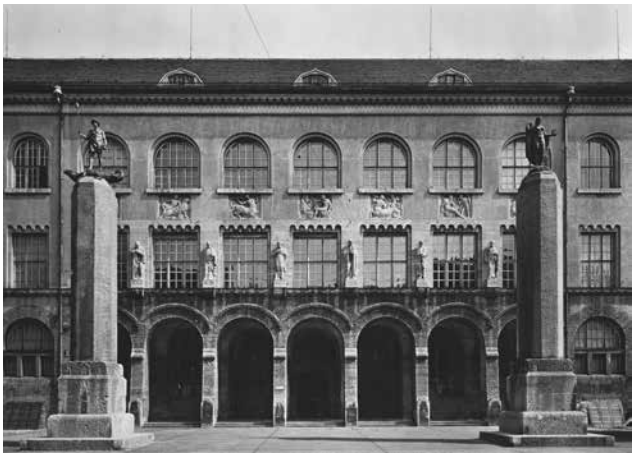
Die an derartigen Gebäuden manifeste „vorexpressionistische Formverhärtung“ führte einerseits hin zur Kunst des Art déco, die mit dekorativen und oft kleinteiligen Formen operierte und den Bauschmuck tendenziell marginalisierte – hierzu scheinen weitere Forschungen sinnvoll –, und andererseits hin zu spätexpressionistischen Formen.

Die harten, an die Fassaden applizierten Figurationen aus der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg fanden sich allerorten, so auch an Universitäten wie etwa dem 1909 vollendeten Hauptgebäude der Münchener Ludwig-Maximilians-Universität in der Amalienstraße (Abb. 48): Die Philosophen- und Denkergestalten erinnern einerseits als Togatus an die Antike und andererseits ganz im Geiste nationaler Tradition an romanische Heilige, deren Wandbindung ihren tragenden Charakter dokumentiert; überdies wirken sie mit ihren vergleichsweise kleinen Köpfen wie Helden einer kommenden Zukunft. Klare Konturen,



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

**47 a, b** Skulpturenschmuck an der Hauptfassade des Hamburger Reichsbankgebäudes am Rathausmarkt, um 1914/18, Nordgiebel mit Skulpturenschmuck (links), Portal auf der Ostseite mit Skulpturen (rechts)



**48** German Bestelmeyer (Architektur), Georg Albertshofer (Skulptur), Fassadenskulpturen an der Ludwig-Maximilians-Universität München, 1906/09, Kalk- und Tuffstein, Amalienstraße, München, historische Fotografie

**49** Allegorische Bauplastik am Verlagshaus des „Münchner Merkur", wohl um 1910/12, Kalkstein, Paul-Heyse-Straße 4, München

hartes Tuffgestein und prägnante Reminiszenzen an Antike und Mittelalter – dieser Synkretismus artikuliert ein allumfassendes Macht- und Erbepostulat, also den Anspruch, legitimer Erbe aller historischen Verdienste der europäischen Geistesgeschichte zu sein. Humanismus und Hegemonie erscheinen in Harmonie.

Nur wenig später, wohl um 1910/12, wurde das Verlagshaus des „Münchner Merkur" – eines der führenden unter seinesgleichen in der Stadt – skulptural ausgestaltet (Abb. 49),



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

**50 a, b** Georg Grasegger, Schmied an der Esse (links), Hermes (rechts), Fassadendekoration für den Barmer Bank-Verein in Iserlohn, 1906/07, Material und Maße unbekannt, Unnaer Straße 3, Iserlohn

also ein Bau mit merkantilem Interesse und immanentem Bildungsauftrag der Zeitungsmacher. Über den großflächigen Fenstern finden sich Kartuschen und Embleme, im letzten Vollgeschoss sieht man zwischen ihnen gezwängte Menschen, links mit Schriftrolle und lesend ein junger männlicher Akt – vielleicht der Korrektor? –, rechts ein athletischer Akt mit einem Kasten, den man als Verweis auf den Setzkasten deuten mag, in der Mitte ein ältlicher bärtiger Mann mit Kappe, Mantel und Beinkleidern neben einer Presse mit Spindel, also eine Adaption der Gestalt Johannes Gutenbergs, des Vaters allen Buchdrucks mit beweglichen Lettern: Allegorien flankieren mithin die historische Bezugsgröße und zugleich das Berufsbild; Gegenwart und Geschichte werden verzahnt, die Macht der Geschichte trägt ins Jetzt.

Die bislang vorgestellten Skulpturen zeugen von der Ästhetik der Gezwängtheit, des mangelnden Raumes, der bedrängten Figur. Die Fassaden nach der Jahrhundertwende zeugen mannigfaltig von diesem Menschenbild, das zwischen der unbändigen Kraft athletischer Muskelpakete einerseits und dem Mensch-ohne-Raum-Gefühl und den fehlenden Entfaltungs- oder Spielräumen andererseits oszilliert. Nachfolgend wird ein Bildhauer, dessen Schaffen erst jüngst umfassender wissenschaftlich bearbeitet wurde, in den Fokus gerückt, nämlich Georg Grasegger. Die ihm zuteilgewordenen Aufträge sind beredte Spiegel der Zeit. Der „Schmied an der Esse“ (Abb. 50 a, b), Fassadendekoration für den Barmer Bank-Verein in Iserlohn, entstand 1906/07 und gehört zu einer komplexen Ikonografie der Wertschöpfung an einem anerkannten Ort der Montanindustrie.[112] Der bisherige Werktitel wäre wohl richtiger zu modifizieren in einen Titel wie „Der Abstich“, denn der Arbeiter – ein Puddler (auch Constantin Meunier hatte diese Arbeiterwelt skulptural dargestellt) – betätigt sich mit dem Schürhaken am Feuerloch. Das Pendant zeigt freilich einen ebenfalls in einen flachen Raum eingezwängten Merkur als Relief, also den Gott des Geldes als Gegenbild zu einem Menschen der Arbeit – nicht aber zu einer komplizierteren Ikonografie, wie sie etwa mit einem Hephaistos gegeben gewesen wäre.

Graseggers Figurenpaar „Fleiß“ und „Handel“ (Abb. 51), eine Fassadendekoration am Gebäude der Rheinisch-Westfälischen Disconto-Gesellschaft in Recklinghausen aus dem



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

**51** Georg Grasegger, Fleiß (links), Handel (rechts), Fassadendekoration am Gebäude der Rheinisch-Westfälischen Disconto-Gesellschaft in Recklinghausen, 1907, Stein, Maße unbekannt, Kaiserwall 21, Recklinghausen

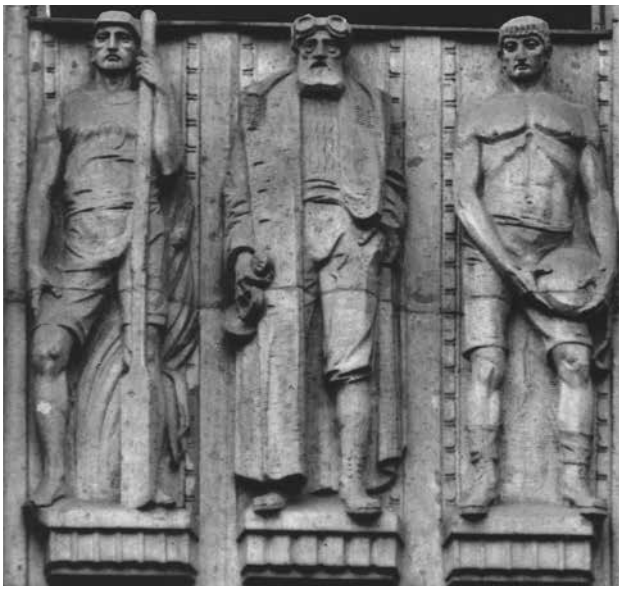
**52** Georg Grasegger, Tympanon über dem Hauptportal am Gebäude der Rheinisch-Westfälischen Disconto-Gesellschaft in Düsseldorf, 1909, Material und Maße unbekannt, Breite Straße 10/12, Düsseldorf

Jahr 1907, basiert auf einer ähnlichen Verschmelzung antiker und neuzeitlicher Motive: links der Fleiß mit Bienenstock, rechts der Handel mit Flügelhut und Caducaeus, also mit antiker Emblematik des Merkur, der, wie erwähnt, auch der Gott des Geldes ist. Die Architektur hat Züge des Jugendstils, die Figuren verweben die Stilmerkmale der vorderasiatisch-assyrischen, zwischen Frontalität und Profil oszillierenden Skulptur. Nichts ist zufällig, selbst die Biene in der Mitte – ein altbekanntes Wappentier, das auf den Fleiß verweist – hat ihren Ort gefunden und dient nicht nur als Ornament. Und doch, betrachtet man das hart konturierte, das mimisch dezidiert leere, das gestisch bis zur Vereisung auskristallisierte Figurenpaar, so wird deutlich, dass es sich hier um eine gleichsam expressiv unterkühlte Machtdemonstration handelt. Fleiß und Handel sind die Grundlagen des Wohlstands – weltweit und in Recklinghausen.

Es ist faszinierend und aufschlussreich, die Motivwelt der rheinischen Geldinstitute vor dem Ersten Weltkrieg zu untersuchen, doch benötigt man dafür Voruntersuchungen wie jene zu Grasegger. Dessen fotografisch dokumentiertes Tympanon vom Hauptportal der Rheinisch-Westfälischen Disconto-Gesellschaft in Düsseldorf aus dem Jahr 1909 (Abb. 52) wurde auf dem historischen Foto beschrieben als „Die geistige und körperliche Arbeit unter dem Schutz der Bank“:[113] Das Geldinstitut wird mithin zum Potentaten und Protektor, der als Ermöglicher für Denken und Handeln, für Wissenschaft und Wirtschaft firmiert. Wieder finden sich synkretistische Bildmotive unter Einbezug antiker Bildungselemente und moderner Alltagserfahrungen. Links befindet sich der Baumeister, eine Frau mit Eule (also Minerva als Weisheits- und Bildungsallegorie), denkend-sinnierende Männer, ein Mann mit Flügelschuhen (folglich Merkur für Handel und Geld) sowie ein Mann mit Schiffsmodell, was auf den Rhein als Transportader für Erz und Kohle, ja sogar für die Stahlprodukte verweist. Die Mitte wird von einer sich entschleiernden Frau besetzt – eine freie Adaption archaischer Gestalten – und verweist demnach auf die Wahrheit, die sich entschleiert, also auf Geld- und Bankinstitute. Es dürfte sich hier um dasselbe Bildmotiv handeln, das



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND



**53** Georg Grasegger, Ruderer, Automobilist, Fußballspieler, Fassadendekoration für das Geschäftshaus des Barmer Bank-Vereins Hinsberg, Fischer & Comp. in Barmen (fragmentarisch erhaltener Skulpturenzyklus), 1909, Roter Sandstein, Maße unbekannt, Fischertal 1, Wuppertal (ehemals Barmen)

Grasegger auch an anderer Stelle nutzte, nämlich eine freie Anverwandlung der Fortuna als einer Göttin des Glücks, die sich – mehr oder minder wohlwollend – entschleiert oder aber verweigert: für eine Bank gleichsam eine Freistellung von Verantwortlichkeit, da diese Gestalt ja Glück und Unglück als verschleierte Zukunft ver- und auch enthüllt. Rechts wird es dann basis- und produktionsnah: Die seitliche, geknickte Gestalt symbolisiert gemäß der antiken Göttin Ceres die Landwirtschaft mit Getreide. Zur Feldmitte folgen Männer mit Hammer und Zahnrad, also die Mitglieder von Industrie und Maschinenbau.

Gänzlich neu war, dass nun auch Freizeit und Hobby bildwürdig wurden, somit Tätigkeiten der außerberuflichen Welt. Doch auch hier sind mächtige Körper, gespreizte Standmotive, frontale Oberkörper und harte Gesichter anzutreffen. „Ruderer, Automobilist, Fußballspieler“ (Abb. 53) entstanden 1909 als Fassadendekoration für das Geschäftshaus des Barmer Bank-Vereins Hinsberg, Fischer & Comp. in Barmen für Wuppertal (ehemals Barmen).[114] Die Freizeitgesellschaft wird bildwürdig, aber hartleibig, um es in eine verbale Metapher zu kleiden. Doch nicht irgendeine Sportart wird thematisiert, nicht Badminton etwa, sondern eine mit Kraft, Stärke, Kampf konnotierte Männerwelt. Grasegger changierte mit seinem Fassadenschmuck zwischen überholten Standeshierarchien – eine der Dreiergruppen operierte mit Sujets wie „Hofmann, Kaiser und Krieger“, ein anderes mit „Handwerker, Bürger, Landmann“ – und modernen sozialen Ausdifferenzierungen. Die zeittypischen weiteren Motive basierten auf Polarisierungen und teilweise auf Simplifizierungen: Industrie und Handel, Bergbau und Landbau, Frieden und Krieg, Armut und Reichtum. Grasegger und seine Auftraggeber greifen mit diesen Motiven, unter Auflösung tradierter Themenkreise, in die Geschichte und die Gegenwart gleichermaßen, aber sie nutzen die harte Kontur als Ausdrucksform einer harten Daseinsform, um damit die ideale menschliche Härte heraufzubeschwören.



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

**54 a, b** Ernst Moritz Geyger, Der Fleiß (links), Die Arbeit (rechts, fragmentarisch erhalten), 1904, Marmor, Höhe 182 cm und ca. 182 cm, historische Fotografien, Alte Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz

## Mächtige Tugenden

Angesichts überdeutlich artikulierter Machtstrategien besinnt man sich der Auffassungen Ernst Moritz Geygers, dessen „Fleiß" und „Arbeit" (Abb. 54 a, b) von 1904 eben diese bedrückende Machtbewusstheit artikulieren. Die beiden hier in historischen Fotografien vorgestellten Statuen existieren heute als isolierte, teilweise fragmentierte Museumsstücke,[115] sind aber vermutlich für eine bauplastische Nutzung konzipiert worden. In der maßgeblichen Monografie zum Künstler werden sie nicht erwähnt.[116] Die Körpersprache mit den auffällig stark gewinkelten Gesten, der Körperbau mit den breiten Schultern und den manieristisch überzeichneten Muskelpaketen, die trotzigen Blicke – alles ist auf einen expliziten Macht- und Kraftausdruck ausgerichtet. Es ist gleichsam „der gezwängte Mensch im Freien". Das lässt an eines der größten Projekte denken, die Geyger – der übrigens von Wilhelm von Bode gefördert wurde – verfolgte, nämlich seinen sogenannten „Jugendtempel des Stadion (Gedächtnis- und Ehrenhalle für persönlichen Mut)" als ein „sozialpolitisches und künstlerisch bauliches Projekt" in der Nähe der Berliner Heerstraße. Auch hierfür plante er Statuen, darunter „Fleiß, Tapferkeit, Liebe und Freiheit", die er als „Haupttugenden des Volkes" bezeichnete.[117] Es ist bekannt, wie intensiv sich Geyger mit Friedrich Nietzsche befasste, dass er überdies 1895 Illustrationen zu dessen Parabel „Der



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-NC-ND

**55** Georg Grasegger, Tatkraft (Stärke), Fassadendekoration am Gebäude des Barmer Bank-Vereins in Köln, 1910/12, Bronze, Maße unbekannt, Unter Sachsenhausen 21–27, Köln

Riese“ schuf – auch da scheint der Traum vom Kolossalen auf! – und dass Geyger über eine „breit gestreute Werkkenntnis Nietzsches“[118] verfügte.

Demselben Geist der unbändigen Stärke begegnet man ferner bei Georg Graseggers „Tatkraft“ (Abb. 55), die auch als „Stärke“ betitelt und 1910/12 als Fassadendekoration am Gebäude des Barmer Bank-Vereins in Köln aufgestellt wurde. In der hart konturierten Gestalt verbinden sich die Traditionen des römischen Kriegers mit denen der altdeutschen Wächterfiguren. Als Pendant führte Grasegger – zweifellos in engster motivischer Abstimmung mit den Auftraggebern – eine weibliche Figur aus, die als „Klugheit“ betitelt ist: Männerbild (Tatkraft und Stärke) steht der Frauenrolle (Klugheit) gegenüber; das Geldinstitut wendet sich an beide Geschlechter, fördert Aktion und Kontemplation und weist sich als gewappnet aus, was die Kundschaft an sie binden soll. Es sind Recken, die dem Gemeinwohl dienen sollen.

## Schwertkämpfer

Ernst Moritz Geyger hat mit seinen Statuen einen Ton angeschlagen, der über Jahrzehnte nicht in Vergessenheit geraten sollte und der in Arno Brekers „Bereitschaft“ (S. 287, Abb. 8) aus dem Jahr 1939 gestische, mimische und athletisch-habituelle Nachfolge fand.[119] Doch Breker hatte noch andere Vorläufer, so Franz von Stuck mit der Statuette „Feinde



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

ringsum“ (Abb. 56) von 1916. Brekers Gestus basiert allerdings auf vorsätzlich verschreckender Wehrhaftigkeit, Stucks Recke auf aktivem Kampf: Breker will und soll verschrecken und drohen, Stucks Gestalt ist in einem mächtigen, in einem aktiven Kampf. Dieser verkörpert den sogenannten Tatmenschen, jener die Latenz der Tat. Das ist plausibel, da Stucks Schöpfung mitten im Ersten Weltkrieg entstand, Brekers „Bereitschaft“ hingegen 1939, also in dem historischen Moment vor dem Kriegsausbruch oder zeitgleich zu ihm.

**56** Franz von Stuck, Feinde ringsum, 1916, Gips, bronziert, Höhe 67 cm, Deutsches Historisches Museum, Berlin

Schwertkämpfer, Rolandsfiguren, Bismarck-Statuen gehörten zu einem Repertoire der Bedrohungs- und nicht nur Verteidigungsszenarien. „Anspruch und Wirklichkeit des Bildungsbürgertums mußten im Industriestaat Deutschland immer mehr auseinanderklaffen und damit den gefährlichen Nährboden für Ängste, Ressentiments und Überheblichkeiten bereiten.“[120] Wie stark diese Sichtweise durch die Indienstnahme Friedrich Nietzsches geprägt und legitimiert war, ist an dieser Stelle nicht zu untersuchen; aber dass die zeitgleiche Baukunst von Peter Behrens mit ihren kolossalen Proportionen im Jahr 1941 durch Friedrich Ahlers-Hestermann als „Zarathustrastil“[121] bezeichnet wurde, ist kein Zufall. Und sogar in der Zeitschrift „Deutsche Kunst und Dekoration“ hatte man 1903 schon von dem Ziel einer „Tempel-Kunst“[122] gesprochen. Die diversen gebauten und skulptural verzierten Beispiele lassen sich anführen, darunter etwa auch das von Henry van de Velde errichtete Denkmal für den Physiker und Industriellen Ernst Abbe in Jena, einer der vielen Tempel, die als Opposition gegen die neobarocken Figurendenkmale entstanden.[123] Als extremer Vergleich erwähnenswert ist hier auch die 1896 zeichnerisch ausgeführte Vision des exzentrischen Künstlers und missionarischen Lebensreformers Karl Wilhelm Diefenbach.[124] Er sah eine kolossale Sphinx als skulpturale Bekrönung eines als „Tempel der Humanitas“[125] bezeichneten Gebäudes vor, die – trotz ihrer lagernden Gestalt – so kolossal angelegt war, dass sie mehrere Stockwerke hoch sein und wohl eine Längsausdehnung von rund 100 Metern haben sollte.[126] Kulminieren sollte dieses Ersinnen der Kolossalprojekte unter anderem in Hermann Hahns „Siegfried-Dolmen“:[127] Der Betrachter wirkt in der Skizze ameisenhaft klein. Ehre bis zur absoluten Ehrfurcht, Demut bis zur totalen Demütigung ist Programm.



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

**57** Georg Kolbe, Torso eines Somali (ehemals: Torso eines Somali-Negers), 1912 (Guss 1978), Bronze, Höhe 156 cm, Georg Kolbe Museum, Berlin

**58** Rudolf Maison, Eselreiter (Ohne Sattel und Zaum), 1892, Bronze, Höhe 53 cm, Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Berlin

## „Rassenkampf“

Die Fokussierung Georg Kolbes auf ästhetische Kategorien, wie er sie im „Torso eines Somali“ (Abb. 57) – ehedem betitelt als „Torso eines Somali-Negers“ – von 1912 erkennen ließ, dem ein untorsierter Akt voranging,[128] lässt erahnen, wie wenig politisiert und klischeebehaftet der Berliner Bildhauer begann, namentlich wenn man vergleichbare Sujets anderer Bildhauer gegenüberstellt.

Rudolf Maisons „Eselreiter“ (Abb. 58) von 1892, auch bekannt als „Ohne Sattel und Zaum“, zeigt die abwertende Perspektive gründerzeitlicher Bildhauer, die sich über die Lebensformen vermeintlich unkultivierter Zivilisationen mokierten: Diesem jugendlich-leichtsinnigen Reiter widerfährt ein Schmerz, der zwischen Schrei und Heiterkeit ausklingt. Der Eselreiter existiert in Versionen mit und ohne Lendenschurz; er war von Europa bis in die Vereinigten Staaten erfolgreich und ist in etlichen Exemplaren überliefert.[129]

Ärger noch ist der nun bereits mehrfach in Erscheinung getretene Ernst Moritz Geyger mit seinem „Pavian“ (Abb. 59) verfahren, einer Bronzestatuette aus dem Jahr 1903, die auch als „Pavian mit Menschen-Maske“ oder gar ursprünglich als „Pavian und Neger-Maske“



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-NC-ND

**59** Ernst Moritz Geyger, Pavian (Pavian mit Menschen-Maske, ehemals: Pavian und Neger-Maske), 1903, Bronze, Maße unbekannt, Privatbesitz, historische Fotografie

**60** Georg Grasegger, Stammverwandt, 1906, Bronze, Maße unbekannt, Verbleib unbekannt, historische Fotografie

firmierte, der also die darwinistischen Lehren mit den kolonialen Werturteilen auf heute kaum noch erträgliche Weise verschränkt.[130] Dem Darwinismus widmet sich auch der schon mehrfach als Stimme des Konservatismus gesehene Georg Grasegger mit seinem fast schon perfide zu nennenden Werk „Stammverwandt" (Abb. 60) aus dem Jahr 1906, einem martialischen Mann, der einen Affen als Verweis auf die Abstammungslehre unter dem Arm hält.[131] Verglichen hiermit erweist sich Kolbes Blick auf den athletischen, schön geformten und gestisch eleganten Schwung seines Modells als eine von aller Herablassung freie, als eine großartige Lösung, die die menschliche Schönheit in einem konkreten Künstlermodell vorfand und adaptierte, dabei aber von ideologischen Schranken gänzlich frei blieb.

## Arbeitskampf

Mit der in kolossaler Dimension 1897 ausgeführten Statue „Die Arbeit" (Abb. 61) platzierte der Berliner Bildhauer und spätere Akademiepräsident Ludwig Manzel, der im Kontext des Stahnsdorfer Friedhofsreliefs bereits genannt wurde, eine Allegorie der produktiven Geschäftigkeit im Lichthof des Kaufhauses Wertheim.[132] Diese Statue scheint nur durch historische Fotos dokumentiert; eine erhaltene Statuette lässt vergleichsweise besser erkennen, dass hier eine stämmige Arbeiterin mit Maschine und Werkstück vor Augen gestellt ist, eine Allegorie des wertschöpfenden Fleißes, der weiblichen Wohlstandsbasis, eine



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

**61** Ludwig Manzel, Die Arbeit, Kolossalstatue im Lichthof des Kaufhauses Wertheim in Berlin, 1897, Bronze, Maße unbekannt, historische Fotografie

propere Arbeiterin. Jahrzehnte zuvor hätte man hier einen Merkur platziert, den antiken Gott des Handels, allenfalls eine Athena. Nun rückte der Lobpreis der emsigen Arbeiterschaft aber in die Tempel des Konsums und nahm die Gestalt einer Zeitgenossin an, die – was hätte Karl Marx dazu gesagt? – wohlgenährt und gelassen und gar ein wenig stolz auftritt. Wer waren die Adressaten? Dies mögen die wohlhabenden Bürgerinnen gewesen sein, die in dem gutgestellten Kaufhaus ihren Besorgungen nachgingen. Niemand wird geahnt haben, dass Manzel sich 1933 beeilte, ein Bildnis Joseph Goebbels' auszuführen.[133]

Die oberste Tugend war „Der Fleiß" (Abb. 62), wie Georg Graseggers Relief vom Haus Dekker aus dem Jahr 1903 in Solingen bezeugen kann. Es ist eines der Reliefs, die über den Türen und Fenstern dieses Gebäudes angebracht wurden, das offenbar einem der potentesten Magnaten der Stadt gehörte,[134] in der es auch eine nach dieser Familie benannte Straße gibt. Die Abwehrgesten gipfelten in Sujets wie dem „Wächter" (Abb. 63), ebenfalls 1903 zu datieren, einem Motiv von äußerster abwehrhafter Härte und trotzig-trutziger Verschlossenheit, germanisch-vaterländisch-teutsch, Lanze mit Schild und Kettenhemd verbindend. Diese Bildelemente lassen an die Solinger Montanindustrie denken, das Fallgitter im Hintergrund ruft mittelalterliche Burgen und damit omnipräsente Wehrhaftigkeit in Erinnerung. Man kann das „deutlich apotropäisch"[135] nennen, aber es ist von einem Grad der Wehrhaftigkeit durchdrungen, den man später als „Kalten Krieg" bezeichnet hätte: Dieses Deutschland-Bild ist bis an die Zähne bewaffnet. Das wiederum wird auch nicht relativiert, wenn man andere Reliefs von demselben Gebäude in Betracht zieht, so „Die Arbeit" (Abb. 64) von 1903, da man hier ebenfalls den Eindruck gewinnt, der Hammer sei Produktionsmittel und Waffe zugleich.



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

**62** Georg Grasegger, Der Fleiß, Fassadendekoration für Haus Dekker in Solingen, 1903, Stein, Maße unbekannt, Verbleib unbekannt, ehemals Solingen, Haus Dekker

**63** Georg Grasegger, Der Wächter, Fassadendekoration für Haus Dekker in Solingen, 1903, Stein, Maße unbekannt, Verbleib unbekannt, ehemals Solingen, Haus Dekker

**64** Georg Grasegger, Die Arbeit, Fassadendekoration für Haus Dekker in Solingen, 1903 Stein, Maße unbekannt, Verbleib unbekannt, ehemals Solingen, Haus Dekker

**65** Rupert von Miller, Holz tragender Mann, zwischen 1902 und 1925, Kalkstein, Maße unbekannt, Reichenbachbrücke, Brückenkopf Ostseite, nördliche Rampe, München

Die Fülle der gezwängten Gestalten, der Lasten tragenden, der gebückten Figuren ist, beginnt man einmal mit der Materialsammlung, frappierend groß. Fassaden, Plätze, Parks oder Brücken sind „bevölkert" mit geknickten Figuren. Rupert von Miller entwarf die Skulpturen an der Reichenbachbrücke in München wohl in den Jahren ihrer Errichtung, also um 1903. Die Verwirklichung ist nicht anders datiert als durch den Hinweis, die Aufstellung sei 1925 erfolgt.[136] Sollten die Gestalten wie etwa der „Holz tragende Mann" (Abb. 65) wirklich erst in den 1920er-Jahren realisiert worden sein? Die gezwängte und lasttragende Figur steht in der Tradition Adolf von Hildebrands, was die reliefartige Disposition meint, aber auch in derjenigen des wilhelminischen Deutschland, was das Gedrückte und Eingezwängte angeht, was den athletischen Körper und die geknickten Haltungen der Gliedmaßen betrifft, die Ergebenheit bei gleichzeitiger Widerständigkeit. Heldentum und Harren sind in eine bemerkenswerte Balance gerückt. Der Geknechtete und Geschundene wird bildwürdig, seine Ergebenheit wird sichtbar. Holz an der Isar zu sammeln, das bedeutet, die herrenlosen Güter zu nutzen, die der Fluss in die Stadt trägt, aber das heißt auch, dass die dargestellte Person nicht zu den Gewinnern gehört und demnach eine Randgruppe vertritt. Ganz anders als bei Ernst Moritz Geyger in der



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

**66** Georg Grasegger, Der heilige Georg, Dekoration für die Villa des Bürgermeisters und Justizrats Georg Fuchs in Köln, 1907/09, Terrakotta/Majolika, Höhe ca. 200 cm, Parkstraße 31, Köln

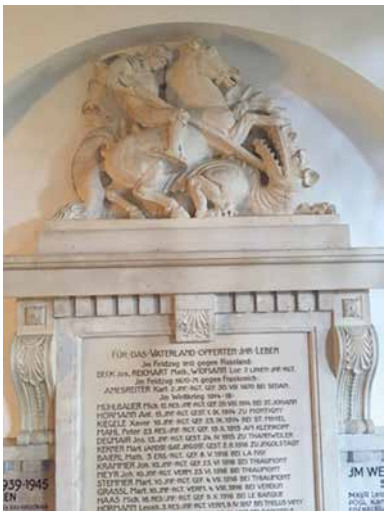
Reichshauptstadt Berlin oder Grasegger im rheinischen Westen wirkt hier die Darstellung durchaus angestrengt: Arbeit ist Mühe, das Sujet also in der damaligen Jetztzeit verankert.

## Glaubenskämpfe

Auf den ersten Blick möchte man meinen, das wilhelminische Deutschland sei ein Land ohne Glauben gewesen, ein Land des Kriegerischen und Martialischen, des Weltlichen und Heidnischen. Doch wieder einmal greift eine solche Wahrnehmung oder Lesart zu kurz, wie schon der Blick auf wenige Exempla zeigt. Die alten Motive lebten weiter, sie wurden jedoch schrittweise profaniert. Dass der Kölner Bürgermeister und Justizrat Georg Fuchs 1907/09 an seiner Villa das etwa zwei Meter hohe Relief „Der heilige Georg" (Abb. 66) – formal betrachtet sein Namenspatron – von Georg Grasegger anbringen ließ, könnte als Blasphemie gewertet werden: ein Heiliger am Wohnhaus? Doch natürlich rekurrierte dieses Sujet auf die Höfe des 19. Jahrhunderts und die Bildtradition des Heiligen,[137] der für Ritterlichkeit, Wehrhaftigkeit und Christentum gleichermaßen stand.[138] Die Flächigkeit des Reliefs, die Gefasstheit durch den aufgekanteten Rand, die bildfüllende Komposition mit den Randüberschneidungen – all dies verweist nicht so sehr auf Adolf von Hildebrands Theorie als vielmehr auf die Elfenbeinschnitzereien des frühen und hohen Mittelalters, auf eine neoromanische Bildsprache, die ihre Parallelen in der Architektur um 1900 hatte. Hier ging es nicht mehr um christliche Glaubensinhalte, sondern um historische Legitimationsakte.



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND




**67** Adolf Lallinger, Kriegsgefallenendenkmal mit dem heiligen Georg, gestiftet von Carl Theodor Graf zu Sandizell und Wanda Gräfin Sandizell Lamberg, wohl 1918, Stein, Maße unbekannt, Kirche St. Peter, Sandizell (Schrobenhausen)

**68** August Schreitmüller, Büste einer Nonne, 1902, Lindenholz, bemalt, Höhe 51 cm, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Skulpturensammlung nach 1800/Albertinum (Kriegsverlust), historische Fotografie

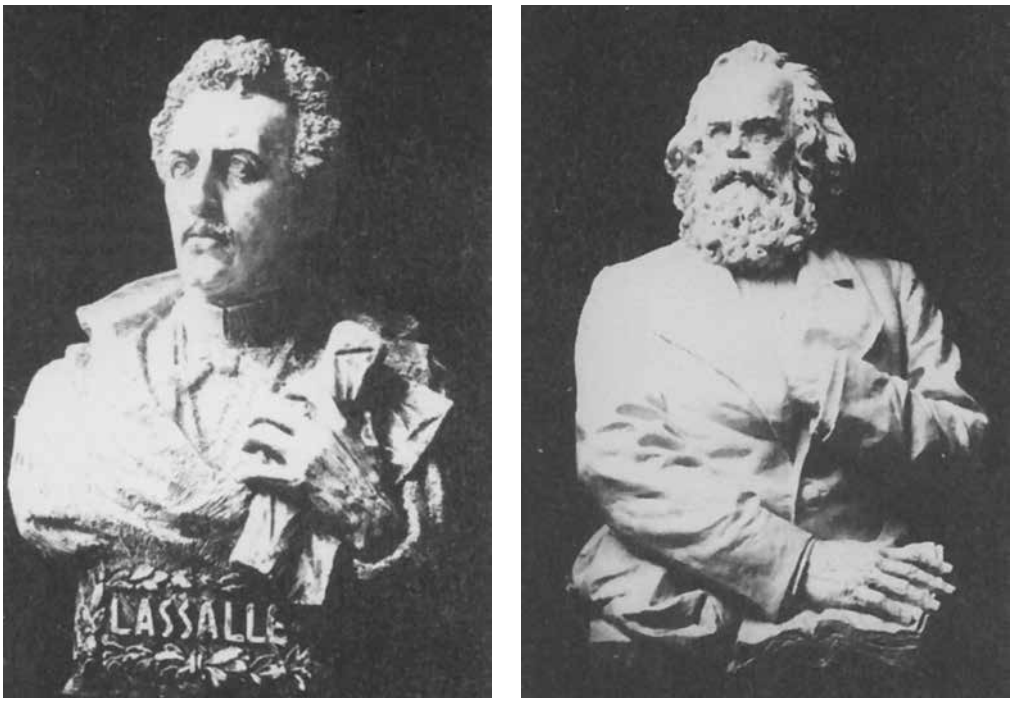
Nicht anders war es mit der Nutzung der Georgs-Ikonografie etwa an dem von einem gewissen A. Lallinger gemeißelten Gefallenendenkmal wie in Sandizell westlich von Ingolstadt, wo wahrscheinlich im Jahr 1918 der – damals noch – regierende Carl Theodor Graf von und zu Sandizell der Kirche ein Kriegsgefallenen-Epitaph stiftete (Abb. 67), das die Kriege bis zu Napoleon rückblickend in das örtliche Gedenken integrierte und das durch eine Szene des kämpfenden Georg bekrönt ist. Dieser Heilige kämpft ritterlich, der Drache stirbt kläglich. Die Botschaft ist der Wert des Todes „für das Vaterland", wie die Inschrift zeigt. Die Glaubensinhalte katholischer Heiligenverehrung waren endgültig adaptiert, aus Legenden waren Formeln geworden.

Man ist gewohnt, die Geschichte der Kunst als eine Kette der Innovationen zu deuten. Diese Perspektive greift nicht, wenn man auf retardierende Strömungen blickt, die sich dem rückblickenden Historiker als für spätere Entwicklungen richtungsweisende Tendenzen erweisen.

Die 1902 datierte, nicht erhaltene „Nonne"[139] (Abb. 68) von August Schreitmüller, einem Bildhauer in Dresden, der beispielsweise für die Fassade des dortigen Rathauses zwölf Skulpturen schuf,[140] zeugt von jener vorexpressionistisch-harten Formensprache, die man vielfach an den Beispielen der Bauplastik sah. Sie enthält auch Reminiszenzen an George Minnes Symbolismus. Die polychrome Lindenholzbüste zeugte von einem Willen zur Modernität, in der sich Tradition – geschnitztes Holz, farbige Fassung – mit expressiver Gestik und Kontur verbinden. Geht es hier um Glaubensmächte oder doch nur um symbolistische Innerlichkeit, wie man sie von George Minne und Fernand Khnopff kennt? Es wirkt neben



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND




**69 a, b** Gustav Eberlein, Ferdinand Lassalle (links) und Karl Marx (rechts), 1918, Material, Maße und Verbleib unbekannt

allen gesehenen Beispielen weltlicher Skulptur, als ziehe sich die kirchliche Welt in eine zaghafte Innerlichkeit zurück. Dann, Jahre später, entstand eine pseudoklassizistische Zweifigurengruppe „Das Erwachen“[141] mit idealtypisch geformten Körpern und einem etwas leeren Blickwechsel. Für den vorliegend verhandelten Zusammenhang ist die 1923 dazu getroffene Aussage alarmierend: „Auch der eifrigste Verfechter der Ideen einer Rassenverbesserung würde dieses vollkommene Paar für würdig befinden, Stammeltern eines neuen, gesünderen, vollkommeneren Geschlechtes zu werden.“[142] Die Innerlichkeit der „Nonne“ ist dort schon so radikal einem genormten konservativen Menschenbild gewichen, dass der implizite Brückenschlag zur zehn Jahre später propagierten nationalsozialistischen Norm der Form angesichts der Fotografie des „Erwachens“ nicht verwundert. Was einst kantig-harte Form schien, hat sich nun zur rassenideologisch reklamierbaren, kalt-konservativen Gestaltung entwickelt, die den Zeitgenossen zufolge Ausdruck einer „echt deutschen Auffassung“[143] war – womit sich der Bogen zu nationalen, rasseideologischen und protonationalsozialistischen Aspekten konsequent schließt, die in die Grabmalskulptur für einen Gefallenen mit Stahlhelm mündeten, welche auch als „Siegfried-Gestalten“[144] bezeichnet wurden.

Die Fragilität der Werte in der Zeit gegen und um 1918 zeitigte auch ganz andere Überraschungen. Wenn man zuweilen konventionellen Bildhauern aus heutiger Sicht vorhält, sie hätten die Machthaber ab 1933 porträtiert und damit einen verwerflichen Weg betreten, so lässt sich eine vergleichbare Kompromissbereitschaft auch bei einem der wichtigsten Exponenten wilhelminischer Skulptur beobachten, bei Gustav Eberlein. Dieser



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-NC-ND

fand augenscheinlich 1918 nichts Eiligeres zu tun, als die Repräsentanten der linken Positionen, die mit der Weimarer Republik an Wert gewonnen hatten, zu porträtieren, wenngleich sie längst nicht mehr lebten. (Eberleins künstlerischer Gegenspieler, Reinhold Begas, lebte ebenfalls nicht mehr und ging daher keine vergleichbaren Kompromisse ein.)

Eberlein, der lebenslang die Werte des Wilhelminismus hochgehalten hatte, wandte sich nun scheinheilig den Vätern der Sozialdemokratie und des Kommunismus zu, schuf gleichsam neue Ikonen der neuen Machthaber, zeigte Karl Marx mit napoleonischer Geste und Lassalle als Rhetor mit krampfender Hand (Abb. 69 a, b), August Bebel hingegen mit ans Kinn gelegter linker Hand und somit als Typus eines Melancholikers.[145] Im gleichen Jahr entstand eine weitere Büste, die vorn die Inschrift trug: „Von Hindenburg der sieghafte Führer der Ostarmee".[146] Zu den ersten drei Genannten schrieb der Bildhauer einen Text, der mit Passagen wie der folgenden aufwartet:

**70** Georg Kolbe, Adagio, 1923, Bronze, Höhe 81 cm, Georg Kolbe Museum

> „Die Monumentalkunst der Bildnerei hat die Ausgabe [sic], der Welt alles Große, schöpferisch Fortschreitende der Menschheit im Bilde zu zeigen. Ganz gleich, aus welchem Stande es emporquillt, aus welcher Nation es sich entwickelt, und unter welcher politischen Situation es segenbringend wächst."[147]

Man möchte meinen, hier stammelt ein alt gewordener Bildhauer des Wilhelminischen, dem die Auftraggeber verloren gegangen waren und der neue Götter im alten, ja im überalterten Gewand zu gestalten sucht, um sich gegen die Entwicklung zu stemmen. Denn immerhin waren nunmehr Georg Kolbe, Käthe Kollwitz, Wilhelm Lehmbruck, Franz Metzner und Ernst Barlach diejenigen Künstler, die in der Akademie und in der zeitgenössischen Kunst den Ton angaben. Dass der nunmehr ohnmächtige Eberlein neuen Göttern dienen wollte und damit einer neuen Macht, erinnert uns daran, wie mancher der nächsten Generation ein gutes Jahrzehnt später ähnliche Wendungen und Kompromisse in Kauf nahm. Wenn in dieser Zeit Kolbe an seine Vorkriegsarbeiten anknüpfte, der „Tänzerin" im Jahr 1923 ein „Adagio" (Abb. 70) folgen ließ, so zeigt es – vielleicht etwas vereinfacht –, wie er noch an den ästhetischen Werten festhielt und nicht in die Bedrängnis von Kompromissen mit der Macht gekommen war.



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-NC-ND

**71** Matthias Gasteiger, Englands Schmerz (Der engl. Löwe), um 1915/16, Bronze, Höhe 16,5 cm, Holzhausen, Künstlerhaus Gasteiger

## Gewalt und Ironie

Die Gewalt zu verherrlichen, das war das eine, den Gegner zu verhöhnen, war ein anderes. Matthias Gasteiger modellierte um 1915/16 die Statuette eines hockenden (englischen) Löwen, der mit seiner Tatze in die Falle gegangen ist, auf der man den Schriftzug „Made in Germany" (Abb. 71) findet.[148] Das Tier heult auf, der Betrachter lacht auf: Deutscher Hohn tritt an gegen feindliche Embleme. Der von Hybris getragene deutsche Nationalismus ironisiert im Jahr des Kriegsbeginns den Feind. Zu diesem „dreckigen Lachen" und dieser expliziten Häme hat sich die Skulptur nicht so bald wieder verstanden. Vorangegangen war eine vergleichbare Illustration in der Zeitschrift „Simplicissimus".[149]

## Epilog

Die 1920er-Jahre mit ihrer Befreiung von den Resten des Realismus, des Neubarock, des wilhelminischen Pathos schienen einen Einschnitt zu bringen, einen Neubeginn, eine Rückbesinnung auf die Gestaltungsfragen der Skulptur, auf die Adolf von Hildebrand seinerzeit und seinerseits bereits hingearbeitet hatte. Die Pathosformeln der gezwängten Gestalten schienen Geschichte. Und selbst in der bislang nicht berührten Gattung der Tierplastik



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

**72** Ernst Moritz Geyger, Stier, 1897–1900, Marmor, Höhe über 200 cm, historische Fotografie

**73** Adolf Strübe, Stier, 1936, Bronze, Höhe ca. 140 cm, historische Fotografie

konnte ein Ewald Mataré an die Stelle von August Gaul oder Ernst Moritz Geyger treten. Dessen von 1897 bis 1900 ausgeführter kolossaler, über zwei Meter hoher „Stier“[150] (Abb. 72) gehörte in die Tradition wilhelminischer Macht- und Monumentalsujets. Die angriffslüsterne Senkung des Kopfes bezeugt Kraft, ja Bedrohlichkeit. Die Betonung der Binnenzeichnung und die kolossale, volumenbetonte Auffassung wirken wie dräuende Gefahr, als harte Form. Das in Florenz entstandene Werk wurde Anfang des 20. Jahrhunderts nach Berlin überführt und hier im Humboldthain aufgestellt. Der Kunsthistoriker Johannes Guthmann schrieb dazu 1909: „Das Motiv ist einfach; aber die Ruhe in der Bewegung ist angefüllt, fast überladen von den Modulationen der Oberfläche.“[151] Es klingt etwas Beunruhigendes an, eine Verwandtschaft zu Metzner und Lederer, eine Tendenz zum martialischen Neomanierismus der überzeichneten Binnenform und des übersteigerten Kraftausdrucks. Dieser steinerne Stier, der auch durch andere, bronzene Exemplare dokumentiert ist, war verschollen, bis seine Fragmente zufällig wieder aufgefunden wurden. Es gab sachliche Berichte,[152] aber auch verräterische wie in der „BZ“, die im April 2022 titelte: „Archäologen entdecken Stier von Hitler-Bildhauer“.[153] Der 1861 geborene Geyger war beim sogenannten Machtantritt Hitlers bereits deutlich über 70 Jahre alt; es sind keine Dokumente bekannt, dass es eine Verbindung zum sogenannten Führer gab, wohl aber zu den konservativen Kräften. Was sagt also eine solche Schlagzeile? Sie kündet davon, dass es eine intuitive Verbindung zwischen der wilhelminischen Skulptur und der nationalsozialistischen gibt, vor allem aber, dass differenzierte Analysen erforderlich sind, um eben gerade die Unterschiede in dieser Traditionslinie der Macht und des Machtgebrauchs oder Machtmissbrauchs zu analysieren. Die Schlagzeile verweist aber auch darauf, dass es durchaus selbst im harmlosen Feld der Tierskulptur möglich war, verkürzende Verknüpfungen herzustellen, wie ein Blick auf Adolf Strübes „Stier“ (Abb. 73) von 1936 am Berliner Reichssportfeld zeigt. Und so ist zuletzt selbst ein Stier von 1936 mit dem von 1900 in Verbindung zu setzen. Es kommt aber auch auf die Kontexte an, nicht nur auf Motive und Gestaltungsfragen, damit die unstrittig wahrnehmbaren Traditionen nicht zu verkürzten, ideologisch begründeten, zugleich unrichtigen Schlussfolgerungen führen.



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

## Anmerkungen

**1** Dieser Text basiert auf dem Abendvortrag, gehalten am 1.9.2022 anlässlich der Tagung „Georg Kolbe im Nationalsozialismus. Kontinuitäten und Brüche in Leben, Werk und Rezeption“ im Georg Kolbe Museum Berlin, geht aber über das Vortragsmanuskript hinaus.

**2** J[osef]. A[nton]. Schmoll gen. Eisenwerth: Rodin und Kaiser Wilhelm II., in: ders.: Rodin-Studien, München 1983, S. 329–346, hier S. 345.

**3** Zit. nach Gert-Dieter Ulferts: Louis Tuaillon (1862–1919). Berliner Bildhauerei zwischen Tradition und Moderne, Berlin 1993, S. 23.

**4** Bernhard Maaz: Moderne Tendenzen in der deutschen Skulptur 1870–1914. Formfragen – Stilkunst – Symbolismus, in: Ingrid Ehrhardt und Simon Reynolds (Hrsg.): SeelenReich. Die Entwicklung des deutschen Symbolismus 1870–1920 (Ausst.-Kat. Schirn Kunsthalle Frankfurt a. M.), München 2000, S. 177–215, hier S. 186.

**5** Julia Wallner: Georg Kolbes zeichnerisches Werk und das Fehlen von Porträts, in: Maja Brodrecht, Arie Hartog (Hrsg.): Im übertragenen Sinne. Bildhauer zeichnen, Dresden 2022, S. 82–93, hier S. 85.

**6** Ebd., S. 86.

**7** Die Kunst für Alle 5, 1889/90, S. 24.

**8** Ebd.

**9** Ebd., S. 61.

**10** Die Kunst für Alle 6, 1890/91, S. 333, 348; Die Kunst für Alle 7, 1891/92, S. 4–5, 281.

**11** Die Kunst für Alle 12, 1896/97, S. 153, 218, 262.

**12** Adolf Rosenberg: Das Nationaldenkmal für Kaiser Wilhelm I. in Berlin, in: Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe, N. F. 7, 1896/97, Nr. 20, Sp. 305–311, hier Sp. 308.

**13** Golo Mann: Deutsche Geschichte des 19. und 20. Jahrhunderts, Frankfurt a. M. $^{8}$2001, S. 468.

**14** Victor Laverrenz: Die Denkmäler Berlins und der Volkswitz. Humoristisch-satirische Betrachtungen, Berlin 1904, S. 42.

**15** Ebd., S. 51.

**16** Friedrich Fuchs: Adolf Brütt, in: Westermanns Monatshefte 95, 1903, S. 315–329, hier S. 321.

**17** Siehe https://sammlung.georg-kolbe-museum.de/index.php/de/suche?term=Gefesselter [letzter Zugriff 27.12.2022].

**18** Bernhard Maaz: Prometheus und das Künstlertum. Zur Instandsetzung der Freitreppe an der Alten Nationalgalerie, in: Jahrbuch Stiftung Preußischer Kulturbesitz 33, 1996, S. 121–139.

**19** Bernhard Maaz: Nationalgalerie Berlin. Das XIX. Jahrhundert. Bestandskatalog der Skulpturen, 2 Bde. (und zugehörige CD-ROM), Leipzig 2006, hier Bd. 1, S. 429.

**20** Joseph von Kopf: Lebenserinnerungen eines Bildhauers, Stuttgart/Leipzig 1899, S. 245–246.

**21** Peter Bloch, Sibylle Einholz, Jutta von Simson (Hrsg.): Ethos und Pathos. Die Berliner Bildhauerschule 1786–1914 (Ausst.-Kat. Skulpturengalerie der Staatlichen Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Berlin), 2 Bde., Berlin 1990, hier Bd. 2, Verfasserin der Kurzbiografie Sibylle Einholz (Kapitel: Kurzbiografien Berliner Bildhauer), S. 486.

**22** Thomas Mann: Der Zauberberg, Frankfurt a. M. 2001 (Fischer Taschenbuch 9433), S. 490.

**23** Die Kunst für Alle 14, 1898/99, S. 294.

**24** Esther Sünderhauf (Hrsg.): Begas. Monumente für das Kaiserreich. Eine Ausstellung zum 100. Todestag von Reinhold Begas (1831–1911) (Ausst.-Kat. Deutsches Historisches Museum, Berlin), Dresden 2010, S. 268.

**25** Mann $^{8}$2001 (wie Anm. 13), S. 497.

**26** Maaz 2006 (wie Anm. 19), Bd. 1, S. 313.

**27** Anne Pingeot, Antoinette Le Normand-Romain: Musée d’Orsay. Catalogue sommaire illustré des sculptures, Paris 1986, S. 138–139.

**28** Lothar Brauner, Bernhard Maaz, Ruth Strohschein: Staatliche Museen zu Berlin. Dokumentation der Verluste, Bd. II: Nationalgalerie, Berlin 2001, S. 137–138.

**29** Georg Malkowsky: Ernst Herter. Beitrag zur Geschichte der Berliner Bildhauerschule, Berlin 1906, S. 132, 145.

**30** Artikel Giraud, Jean-Bapt., in: Ulrich Thieme, Felix Becker (Hrsg.): Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Bd. 14, Leipzig 1921, S. 175.

**31** Bernhard Maaz: Die Skulptur in Deutschland zwischen Französischer Revolution und Erstem Weltkrieg, 2 Bde., Berlin/München 2010, hier Bd. 1, S. 84–85.

**32** Titus Burckhardt (Hrsg.): Zeus und Eros. Briefe und Aufzeichnungen des Bildhauers Carl Burckhardt, Olten/Lausanne 1956, S. 87.

**33** Ebd.

**34** Andrea Volwahsen: Der Bildhauer Hermann Hahn (1868–1945), Bonn, Univ., Diss., 1984, S. 9–10, 53, 315.

**35** Susan Beattie: The New Sculpture, New Haven/London 1983, S. 7, 30 und 196.

**36** Hubertus Kohle: Wasserfreuden für das Volk. Das Müllersche Volksbad in München und die Volksbadebewegung, in: Peter Forster (Hrsg.): Wasser im



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-NC-ND

Jugendstil. Heilsbringer und Todesschlund (Ausst.-Kat. Museum Wiesbaden), Berlin 2022, S. 102–107.

**37** Barbara Hartmann: Das Müller'sche Volksbad in München, München 1987.

**38** Artikel Pontier, Henri (Auguste H. Modeste), in: Ulrich Thieme, Felix Becker (Hrsg.): Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Bd. 27, Leipzig 1933, S. 248.

**39** Annette Lettau: Zur Plastik von Franz von Stuck, in: Jochen Poetter (Hrsg.): Franz von Stuck 1863–1928. Maler, Graphiker, Bildhauer, Architekt (Ausst.-Kat. Museum Villa Stuck, München), München 1982, S. 62–76, hier S. 67.

**40** Bernhard Maaz: „Bilder großen Menschentums". Meuniers Wirkung auf Kritiker, Sammler und Künstler um 1900 in Deutschland, in: Eva Caspers (Hrsg.): Constantin Meunier – Skulpturen, Gemälde, Zeichnungen (Ausst.-Kat. Ernst-Barlach-Haus, Hamburg), Hamburg 1998, S. 25–43.

**41** Dietrich Schubert: Die Kunst Lehmbrucks (zugl.: München, Univ., Habil.-Schr.), Worms/Dresden ²1990, Abb. 57.

**42** Ebd., S. 98–99.

**43** Zit. nach Mann ⁸2001 (wie Anm. 13), S. 474.

**44** Karl Schlechta (Hrsg.): Friedrich Nietzsche. Werke in drei Bänden, München 1954–1956, hier Bd. 3, S. 1195.

**45** Artikel Heu, Joseph, in: Ulrich Thieme, Felix Becker (Hrsg.): Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Bd. 16, Leipzig 1923, S. 603–604, hier S. 603.

**46** Ebd.

**47** Sünderhauf 2010 (wie Anm. 24), S. 244.

**48** Alfred Gotthold Meyer: Reinhold Begas, Bielefeld/Leipzig ²1901, S. 79.

**49** Günther Jachmann (Hrsg.): Adolf von Hildebrands Briefwechsel mit Conrad Fiedler, Dresden o. J. [1927], S. 198.

**50** Maaz 2010 (wie Anm. 31), Bd. 1, S. 76–77.

**51** Ebd., Bd. 1, S. 77–80.

**52** Sünderhauf 2010 (wie Anm. 24), S. 244.

**53** Maaz 1998 (wie Anm. 40), S. 39.

**54** Sünderhauf 2010 (wie Anm. 24), S. 270–271.

**55** Elmar D. Schmid, Sabine Heym: Mathias und Anna Gasteiger. Aus einem Münchner Künstlerleben um 1900 (Ausst.-Kat. Schloss Nymphenburg, München), Dachau 1985, S. 64–66.

**56** Ebd., S. 64.

**57** Mann ⁸2001 (wie Anm. 13), S. 491.

**58** Alfred Kuhn: Die neuere Plastik von Achtzehnhundert bis zur Gegenwart, München 1921, S. 78.

**59** Deborah Vietor-Engländer (Hrsg.): Alfred Kerr. Berlin wird Berlin. Briefe aus der Reichshauptstadt, 4 Bde., Göttingen ²2021, hier Bd. 2, S. 463.

**60** Anita Beloubek-Hammer: Die schönen Gestalten der besseren Zukunft. Die Bildhauerkunst des Expressionismus und ihr geistiges Umfeld (zugl.: Berlin, Humboldt-Univ., Diss., 1997), 2 Bde., Köln 2007, hier Bd. 1, S. 85.

**61** Ebd., Bd. 1, S. 84.

**62** Sibylle Einholz: Der gezwängte Mensch – Beobachtungen zu Berliner Grabreliefs des frühen 20. Jahrhunderts, in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 43, Berlin 1989, H. 2, S. 80–93.

**63** Beloubek-Hammer 2007 (wie Anm. 60), Bd. 1, S. 84.

**64** Kuhn 1921 (wie Anm. 58), S. 82.

**65** Ebd.

**66** Ebd., S. 83.

**67** Barbara John: Max Klinger. Beethoven, Leipzig 2004.

**68** Renate Liebenwein-Krämer: Säkularisierung und Sakralisierung. Studien zum Bedeutungswandel christlicher Bildformen in der Kunst des 19. Jahrhunderts (zugl.: Frankfurt a. M., Univ., Diss., 1974), 2 Bde., Frankfurt a. M. 1977, hier Bd. 1, S. 344.

**69** Herwig Guratzsch (Hrsg.): Museum der bildenden Künste Leipzig. Katalog der Bildwerke, Köln 1999, S. 189–190.

**70** Gustav Kirstein: Das Leben Adolph Menzels, Leipzig 1919, S. 87.

**71** Andreas Priever: Max Klinger. Plastische Meisterwerke, Leipzig 1998, S. 55.

**72** Paul Pretzsch (Hrsg.): Cosima Wagner und Houston Stewart Chamberlain im Briefwechsel, Leipzig 1934, S. 634.

**73** Volwahsen 1984 (wie Anm. 34).

**74** Maaz 2010 (wie Anm. 31), Bd. 1, S. 72–75, 77–80.

**75** Ursel Berger, Conny Dietrich, Ina Gayk (Hrsg.): Max Klinger. Auf der Suche nach dem neuen Menschen, Leipzig 2007, S. 137.

**76** Conny Dietrich: Kraft und Schönheit, Max Klingers Athletendarstellungen, in: Berger/Dietrich/Gayk 2007 (wie Anm. 75), S. 40.

**77** Ebd., S. 41–42.

**78** Artikel Schneider, Sascha, in: Ulrich Thieme, Felix Becker (Hrsg.): Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Bd. 30, Leipzig 1936, S. 197–198, hier S. 198.

**79** Julia Wallner: Zarte Männer in der Skulptur der Moderne, in: Julia Wallner (Hrsg.): Zarte Männer in der Skulptur der Moderne, Berlin 2018, S. 10–74, hier S. 11–33.



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

**80** Willy Kurth: Ernst Barlach, Berlin ²1989, S. 171.
**81** Ursel Berger: Georg Kolbe. Leben und Werk, Berlin 1990, S. 260–262.
**82** Hansdieter Erbsmehl: Konflikt der Geschlechter in Max Klingers Kunst, in: Berger/Dietrich/Gayk 2007 (wie Anm. 75), S. 48–63, hier S. 58; Ina Gayk: „Marmordurstig". Material- und Formverständnis in Klingers bildhauerischem Schaffen, in: Berger/Dietrich/Gayk 2007 (wie Anm. 75), S. 86–103, hier S. 92–93; sowie Berger/Dietrich/Gayk 2007 (wie Anm. 75), S. 140–141.
**83** Erbsmehl 2007 (wie Anm. 82), S. 55.
**84** Berger/Dietrich/Gayk 2007 (wie Anm. 75), S. 140.
**85** Felix Krämer (Hrsg.): Geschlechterkampf. Franz von Stuck bis Frida Kahlo (Ausst.-Kat. Städel Museum, Frankfurt a. M.), München 2016.
**86** Erbsmehl 2007 (wie Anm. 82), S. 159–160.
**87** Für die Mitteilung danke ich Julia Wallner herzlich.
**88** Berger 1990 (wie Anm. 81), S. 216–218.
**89** Ebd., S. 216.
**90** Georg Kolbe: Sitzendes Mädchen, 1904, Kalkstein, Höhe 45,5 cm, Inv.-Nr. P2, Georg Kolbe Museum, Berlin; und Kauernde, 1906/09, Marmor, Höhe 49 cm, Inv.-Nr. P315, Georg Kolbe Museum, Berlin.
**91** Hugo Lederer: Kauerndes Mädchen, 1897, Gips, Höhe 49,5 cm, Inv.-Nr. P277, Georg Kolbe Museum, Berlin.
**92** Georg Kolbe: Sklavin mit gekreuzten Beinen, 1916, Bronze, Höhe 71,5 cm, Inv.-Nr. P8, Georg Kolbe Museum, Berlin.
**93** Einholz 1989 (wie Anm. 62).
**94** Bloch/Einholz/Simson 1990 (wie Anm. 21), Bd. 1, S. 186.
**95** Georg Treu: Bartholomés Denkmal für die Toten, in: Kordelia Knoll (Hrsg.): Das Albertinum vor 100 Jahren. Die Skulpturensammlung Georg Treus (Ausst.-Kat. Albertinum zu Dresden), Dresden 1994, S. 204–207; Heiner Protzmann: Albert Bartholomés „Monument aux Morts" im Dresdener Ateliermodell, in: Kordelia Knoll (Hrsg.): Das Albertinum vor 100 Jahren. Die Skulpturensammlung Georg Treus (Ausst.-Kat. Albertinum zu Dresden), Dresden 1994, S. 208–209.
**96** Andreas von Rauch, in: Barbara Leisner, Heiko K. L. Schulze, Ellen Thormann (Hrsg.): Der Hamburger Hauptfriedhof Ohlsdorf: Geschichte und Grabmäler, 2 Bde., Hamburg 1990, hier Bd. 2, S. 9.
**97** Bernhard Maaz: Das konservative Ideal – Bodes Verhältnis zur Skulptur seiner Zeit, in: Angelika Wesenberg (Hrsg.): Wilhelm von Bode als Zeitgenosse der Kunst. Zum 150. Geburtstag, Berlin 1995, S. 135–146, hier S. 139–142.
**98** Kuhn 1921 (wie Anm. 58), S. 77.
**99** Maaz 2006 (wie Anm. 19), Bd. 1, S. 332–333.
**100** Ebd., S. 333.
**101** Brockhaus' Konversations-Lexikon, 16 Bde., 14., vollst. neu bearb. Auflage, hier Bd. 9, Leipzig/Wien 1905, S. 658.
**102** Der Neue Brockhaus, 4 Bde., hier Bd. 2, ²1941, S. 460.
**103** Bernhard Maaz: Eine Kulturgeschichte in Bildern. Wilhelm von Kaulbachs Wandgemälde, in: Neues Museum. Architektur, Sammlung, Geschichte, hrsg. von den Staatlichen Museen zu Berlin, Berlin 2009, S. 132–141.
**104** Johannes Penzler (Hrsg.): Die Reden Kaiser Wilhelms II., 3 Bde., Leipzig 1897, 1904, 1907, hier Bd. 2: Die Reden Kaiser Wilhelms II. in den Jahren 1896–1900, Leipzig 1904, S. 357.
**105** Bettina Güldner, Wolfgang Schuster: Das Reichssportfeld, in: Magdalena Bushart u. a.: Skulptur und Macht. Figurative Plastik im Deutschland der 30er und 40er Jahre (Ausst.-Kat. Akademie der Künste, Berlin, und Städtische Kunsthalle Düsseldorf), Berlin 1983, S. 37–60, hier S. 51.
**106** Gabriele Kohlbauer-Fritz, Tom Juncker (Hrsg.): Die Wiener Rothschilds. Ein Krimi, Wien 2021, S. 130.
**107** Gerhard Ahrens: die „Säulenheiligen" auf der Rathausdiele. Ein hamburgisches Walhalla?, in: Joist Grolle (Hrsg.): Das Rathaus der Freien und Hansestadt Hamburg, Hamburg 1997, S. 45–51, S. 47.
**108** Maaz 2010 (wie Anm. 31), Bd. 1, S. 319–325.
**109** Mann ⁸2001 (wie Anm. 13), S. 499.
**110** Ebd., S. 510.
**111** Ebd., S. 545.
**112** Gerhard Dietrich: … die Welt ins Bildhafte zu reißen. Georg Grasegger 1873–1927. Ein bayerischer Bildhauer in Köln, Köln 2020, S. 179–180.
**113** Ebd., S. 178.
**114** Ebd., S. 194–196.
**115** Maaz 2006 (wie Anm. 19), Bd. 1, S. 249–250.
**116** Maximilian Rapsilber: Ernst Moritz Geyger. Berlin-Florenz, Darmstadt 1904.
**117** Typoskript der „Denkschrift" in der Bibliothek der Alten Nationalgalerie, Berlin.
**118** Jürgen Krause: „Märtyrer" und „Prophet". Studien zum Nietzsche-Kult in der bildenden Kunst der Jahrhundertwende (zugl.: Berlin, FU, Diss., 1983), Berlin/New York 1984, S. 116.
**119** Bernd Nicolai, Kristine Pollack: Kriegerdenkmale – Denkmäler für den Krieg, in: Bushart u. a. 1983 (wie Anm. 105), S. 61–93, hier S. 74–75.
**120** Krause 1984 (wie Anm. 118), S. 20.
**121** Friedrich Ahlers-Hestermann: Stilwende. Aufbruch der Jugend um 1900, Berlin 1941, S. 87.
**122** Deutsche Kunst und Dekoration 12, 1903, S. 350.



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

**123** Stefan Grohé: Zur Geschichte des Jenaer Ernst Abbe-Denkmals, in: Stefan Grohé (Hrsg.): Das Ernst-Abbe-Denkmal, Jena 1996, S. 8–35, hier S. 32.

**124** M. Chiaretti, Maria Paola Maino: Karl Wilhelm Diefenbach (Ausst.-Kat. Galleria dell'Emporio Floreale), Rom 1979.

**125** Stefan Kobel: Diefenbach, Karl Wilhelm, in: Saur. Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Bd. 27, München, Leipzig 2000, S. 221–222, hier S. 222.

**126** Jan Küveler: Thus Spoke Diefenbach, in: Blau International. Art Magazine Nr. 7, Berlin 2022, S. 62–69, hier Abb. S. 69.

**127** Volwahsen 1984 (wie Anm. 34), S. 139.

**128** Hubertus Kohle (Hrsg.): Vom Biedermeier zum Impressionismus (Geschichte der Bildenden Kunst in Deutschland, Bd. 7), München/Berlin/London/New York 2008, S. 50, 267.

**129** Karin Geiger, Sabine Tausch (Hrsg.): Rudolf Maison (1854–1904). Regensburg – München – Berlin (Ausst.-Kat. Historisches Museum der Stadt Regensburg), Regensburg 2016, S. 243–245.

**130** Rapsilber 1904 (wie Anm. 116), S. 48.

**131** Dietrich 2020 (wie Anm. 112), S. 347–348.

**132** Maaz 2010 (wie Anm. 31), Bd. 1, S. 335.

**133** Die Kunst für Alle 52, 1936/37 (Januar-Beilage), S. 12.

**134** Dietrich 2020 (wie Anm. 112), S. 154–155.

**135** Ebd., S. 154.

**136** Siehe „Reichenbachbrücke": https://de.wikipedia.org/wiki/Reichenbachbrücke [letzter Zugriff 7.11.2022].

**137** Sigrid Braunfels-Esche: Sankt Georg. Legende, Verehrung, Symbol, München 1976.

**138** Bernhard Maaz: Sinnbilder königlicher Macht? Politische Metaphorik in der freien Skulptur um 1848, in: Friedrich Wilhelm IV. – Künstler und König. Zum 200. Geburtstag (Ausst.-Kat. Neue Orangerie im Park Sanssouci, Potsdam), Potsdam/Frankfurt a. M. 1995, S. 94–102.

**139** Astrid Nielsen: Tradition und Innovation. Zur Skulptur in Dresden um 1900, in: Astrid Nielsen, Andreas Dehmer (Hrsg.): August Hudler in Dresden. Ein Bildhauer auf dem Weg zur Moderne, Dresden 2015, S. 12–33, hier S. 26.

**140** Clara Höfer-Abeking: Verkünder der Schönheit – August M. Schreitmüller, in: Die Schönheit. Mit Bildern geschmückte Zeitschrift für Kunst und Leben 19, 1923, S. 383–402, hier S. 388.

**141** Ebd., S. 389–390.

**142** Ebd., S. 390.

**143** Ebd., S. 392.

**144** Ebd., S. 395.

**145** Rolf Grimm, Rudo Grimm: Werkverzeichnis des Bildhauers, Malers und Dichters Gustav Heinrich Eberlein, Düsseldorf 2020, S. 291.

**146** Ebd.

**147** Ebd., S. 566.

**148** Norbert Götz, Clementine Schack-Simitzis (Hrsg.): Die Prinzregentenzeit (Ausst.-Kat. Münchner Stadtmuseum), München 1988, S. 493.

**149** Bernhard Maaz: Skulpturaler Humor im Neunzehnten Jahrhundert, Gründe und Abgründe. Oder: Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung, in: Yvette Deseyve, Birgit Kümmel, Bernhard Maaz (Hrsg.): Auf dem Weg zur Gründerzeit, Bad Arolsen 2022, S. 22–50, hier S. 46–47.

**150** Sibylle Einholz: Geyger, Ernst Moritz, in: Bloch/Einholz/Simson 1990 (wie Anm. 21), Bd. 1, S. 109.

**151** Johannes Guthmann: Ernst Moritz Geyger als Bildhauer, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, München 1909, S. 177–187, hier S. 182.

**152** Charlotte Bauer, Susanne Kollmann: „Weißer Stier vom Humboldthain" in Berlin wieder aufgetaucht, in: Berliner Morgenpost, 13.4.2022.

**153** Sara Orlos Fernandes: Archäologen entdecken Stier von Hitler-Bildhauer, in: BZ. Die Stimme Berlins, 11.4.2022.



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-NC-ND

https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

# Georg Kolbe und die Kunstpolitik 1933–45

https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Aya Soika

# „Franco und Beethoven, wie schaff' ich dies bloß?“ Georg Kolbe und der Streit um die Moderne: Versuch einer Einordnung in die kunstpolitische Situation der Jahre nach 1933

https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

**1** John Heartfield, „Brauner Künstlertraum", Fotomontage (Kupfertiefdruck, 38 × 27 cm) mit der Bildunterschrift: „Selbstgespräch im Traum: ‚Franco und Beethoven, wie schaff' ich dies bloß? Am besten mach' ich wohl einen Kentauren, halb Tier, halb Mensch'", erschienen in Prag in der Zeitschrift „Volks-Illustrierte", Nr. 29, 20. Juli 1938, Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung

Kolbes Franco-Porträt war noch nicht einmal angefangen, da publizierte John Heartfield im Juli 1938 eine seiner Fotomontagen in der sozialistischen „Volks-Illustrierten" (Abb. 1).[1] Im Vordergrund sitzt Kolbe, sichtlich verzweifelt, mit aufgestützter Stirn. Hinter ihm sein Opus, ein Mischwesen mit Beethovens Kopf (in Anspielung auf Kolbes Auftrag für das Beethoven-Denkmal in Frankfurt am Main von 1939) und dem Körper des spanischen Generals Franco in Uniform, die Geige in der linken, den Dolch in der rechten Hand. Auf dem Postament türmen sich die Ruinen Guernicas auf; zwischen die Lederstiefel des Feldherrn sind Fotos von Kinderleichen montiert. Damit spielt Heartfield auf die von Franco veranlasste Zerstörung der baskischen Stadt am 26. April 1937 an, die vielen Hunderten Zivilisten das Leben kostete.

Aber das eigentliche Thema der Collage ist der Bildhauer Georg Kolbe in seinem Atelier. Heartfield hatte wohl die Ankündigung des Porträtauftrags in der Berliner Presse gelesen und visualisiert nun ein moralisches Dilemma: Kolbes Wunsch, für eine Kulturnation zu arbeiten und letztlich der Barbarei zu dienen. Die Frage „Franco und Beethoven, wie schaff' ich dies bloß?" ist, wenn auch zugespitzt, paradigmatisch für Kolbes Spagat zwischen dem eigenen Anspruch einer vergeistigten, intellektuell anspruchsvollen Kunst und seiner Indienstnahme durch die NS-Propaganda. Damit berührt Heartfield auch Kolbes Stellung



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

**2** Umschlagvorderseite der Publikation „Georg Kolbe. Werke der letzten Jahre", mit Betrachtungen über Kolbes Plastik von Wilhelm Pinder (mit 64 Tiefdrucktafeln), Berlin 1937

zwischen den Modernen und den Traditionalisten, zwischen Skeptikern und Bejahern und nicht zuletzt zwischen Selbst- und Fremdwahrnehmung, seiner *gefühlten* Distanz zum NS-Regime und der tatsächlichen Nähe, die 1938 nicht mehr zu übersehen war. Heartfield sah im Franco-Auftrag auch deshalb einen Konflikt, weil sich Kolbe eben *nicht* klar dem Lager der Traditionalisten zuordnen ließ, deren ideologische Nähe zum NS-Regime unstrittig war. Kolbe war schließlich schon einer der großen Bildhauer der Weimarer Republik, die nach 1933 als „Systemzeit" auch zur kulturpolitischen Zielscheibe geworden war. Kolbes Heine-Denkmal und der Rathenau-Brunnen waren 1933 beziehungsweise 1934 abgebaut worden, ebenso seine „Genius"-Marmorstatue (1928) in der Oper und seine Figur „Große Nacht" (1926/30) im Berliner Haus des Rundfunks.[2] Trotz der Entfernung dieser Werke und trotz Kolbes prominenter Stellung und Wertschätzung in der Weimarer Republik war er nach 1933 nicht von der Bildfläche verschwunden oder gar ins Exil geflohen wie der Kommunist Heartfield. Er blieb auch im Nationalsozialismus öffentlich sichtbar. Der Kunsthistoriker Wilhelm Pinder, dem Nationalsozialismus gegenüber aufgeschlossen, hielt gerade diese Kontinuität für bedeutend und betonte in seinem Kolbe-Bildband von 1937 (Abb. 2): „Unser neues Deutschland hat es gut auch darin, daß dieser Meister aus einem älteren Geschlecht in die neue Zeit der großen künstlerischen Erwartung hineinragt […]".[3] Laut Pinder stand Kolbe für das Fortbestehen einer gemäßigten Moderne, deren Ausrichtung seines Erachtens kompatibel war mit der offiziellen Kunstanschauung



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-NC-ND

im nationalsozialistischen Staat. Tatsächlich wiesen Kolbes inhaltliche Interessen, zum Beispiel seine Verehrung Stefan Georges, über den er anlässlich seines Todes im Dezember 1933 eine eigene kleine Zeitungsausschnittsammlung anlegte und sogar einen Nachruf publizierte,[4] seine Beschäftigung mit Friedrich Nietzsche oder mit Ludwig van Beethoven, Schnittstellen auf mit einigen der deutschen „Geisteshelden", die der Nationalsozialismus nach 1933 für seine Ideologie instrumentalisierte.[5]

## Kolbes Dilemma im Nationalsozialismus

Kolbes intellektueller Anspruch wurde im April 1934 in der Zeitschrift „Kunst der Nation" gelobt: „Nie hat es in Deutschland einen geistigeren Plastiker gegeben", er habe „das Höchste hinübergerettet aus verwahrloster und barbarischer Zeit in die Stille der Kunst".[6] Während die „Kunst der Nation" eine kurzlebige Angelegenheit war (ihr engagiertes Eintreten für eine NS-kompatible Moderne führte dazu, dass sie Anfang 1935 eingestellt wurde), steht die Rezension Pars pro Toto für eine Lesart Kolbes, die auch im völkisch-reaktionären Lager keinen Anstoß erregte. Kolbes Symbolfiguren in ihrer figürlich-antikisierenden Körperlichkeit boten – trotz ihrer rauen Oberflächenstruktur – kaum eine Angriffsfläche. Ganz anders als zum Beispiel das Werk des Malers Emil Nolde, der mit einem Leitartikel auf der Titelseite derselben Ausgabe der „Kunst der Nation" als „nordischer" Expressionist und als der „größte Visionär" positioniert werden sollte, was langfristig trotz aller Bemühungen und trotz Noldes Loyalitätsbekundungen dem NS-Regime gegenüber nicht gelang.[7] Während in Noldes Fall regelmäßig die Gegner aus dem Kreis um Paul Schultze-Naumburg und Alfred Rosenberg protestierten, wenn er wieder einmal als „nordisch" gefeiert wurde, gab es gegen Zeitungsartikel mit Titeln wie „Georg Kolbe, ein Künder nordischen Lebensgefühls"[8] oder „Nordische Schönheit in der deutschen Kunst"[9] keine Einwände. Das lag vor allem auch an den ästhetischen Merkmalen von Kolbes Werk, das in seiner vergleichsweise klassischen Formensprache weniger provozierte. Wolfgang Willrich fasste in seinem Pamphlet „Säuberung des Kunsttempels" (1937) Kolbes Sonderstellung innerhalb der Moderne zusammen, wenn er behauptete, Kolbe sei der einzige Künstler aus der damals populären Publikationsreihe „Junge Kunst", der „gesund geblieben" sei, „und auch er war zeitweilig hart an der Grenze modischer Manier. Alle anderen waren zur Kunstentartung veranlagt oder haben sich dazu gesellt oder drängen lassen."[10]

## Streit um die Moderne

Angesichts solch fragwürdiger Komplimente befand sich Kolbe nach 1933 in einer seltsamen Situation: Um ihn herum waren viele derjenigen, mit denen er zuvor ausgestellt hatte, heftig umstritten, während er selbst unbehelligt blieb, ja sogar gefeiert wurde. Die Kontroverse um die Moderne erlebte Kolbe aus nächster Nähe mit, sei es als Streit um die Ausstellung „30 deutsche Künstler" bei Ferdinand Möller, die zwischenzeitlich mit der



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-NC-ND

**3** „Die Jury an der Arbeit. Wie die Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes vorbereitet wird", abgebildet sind (v. l. n. r.): Karl Schmidt-Rottluff, der Bildhauer Philipp Harth, Georg Kolbe und Erich Heckel in der „Magdeburger Zeitung", vermutlich Mai 1933, Zeitungsausschnittsammlung, Archiv Georg Kolbe Museum, Berlin

Begründung der Teilnahme von Emil Nolde und Ernst Barlach verboten wurde und auf der Kolbe zwei Skulpturen präsentierte,[11] oder anlässlich der Kundgebung des NSDAP-Studentenbundes in Berlin Ende Juni 1933, dessen Parole lautete „Jugend kämpft für deutsche Kunst" und auf der er in einem Satz mit Heckel, Nolde, Rohlfs, Schmidt-Rottluff, Barlach und Lehmbruck genannt wurde, als „die Vorläufer der Kunst, die der Nationalsozialismus in ihrem Geiste fortsetzen wolle".[12]

Ebenfalls unmittelbar betroffen war Kolbe von den Auseinandersetzungen um den Deutschen Künstlerbund und seine Ausrichtung. Ein in der „Magdeburger Zeitung" veröffentlichtes Foto der Ausstellungsjury zeigt ihn im Mai 1933 zwischen Philipp Harth und Erich Heckel, links daneben steht sein guter Bekannter Karl Schmidt-Rottluff (Abb. 3).[13] Kolbe übernahm den Vorsitz des Deutschen Künstlerbundes Anfang 1935 in einer bereits äußerst turbulenten Phase nur unter großem Zögern. 1936 wurde die Vereinigung dann, noch unter seinem Vorsitz, wegen der gezeigten expressionistischen Werke verboten.[14] Auch der Eklat um die Ausstellung „Berliner Kunst in München" im März 1935, bei der im Vorfeld 26 Arbeiten, darunter Werke von Heckel, Schmidt-Rottluff und Nolde, aussortiert wurden, beschäftigte Kolbe als Mitorganisator.[15] Als letztes Beispiel für Kolbes Beteiligung an Initiativen zur Förderung einer pluralistischen Moderne soll die „Exhibition of Twentieth Century German Art" 1938 in den Burlington Galleries in London angeführt werden. War sein Werk dort fehl am Platz? Der „Völkische Beobachter" echauffierte sich, dass Kolbe in London zu denen gezählt werde, die in Deutschland in der Ausstellung „Entartete Kunst" gezeigt würden. In einem polemischen Verriss mit dem Titel „Der Kunstschwindel in London" wurde betont, dass „Kolbes Plastiken sowohl im Vorjahr [1937] wie in diesem



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Jahr [1938] zu den Hauptwerken der für das Kunstwollen des neuen Deutschlands repräsentativen Ausstellung im Haus der Kunst in München gehören."[16] Dass das Exponat Kolbes in London seine Bronzebüste von Paul Cassirer aus der Sammlung Hugo Simon war, also das Porträt eines jüdischen Kunsthändlers aus einer jüdischen Sammlung, verschwieg der Verfasser Robert Scholz. John Heartfields Frage, „Franco und Beethoven, wie schaff' ich dies bloß?", ließe sich variieren: Paul Cassirer, Friedrich Ebert, Max Liebermann wurden alle von Kolbe porträtiert, einige Jahre später schuf er Bildnisse vom faschistischen General Francisco Franco und von „Reichsarbeitsführer" Konstantin Hierl; den Vorschlag einer Büste von Adolf Hitler ließ er im März 1934 in der Reichskanzlei vortragen. Wie ist Kolbes Bereitschaft, Personen aus so entgegengesetzten Lagern mit Bronze-Porträts zu nobilitieren, zu erklären? Die Widersprüchlichkeit weist auch darauf hin, dass eine Kategorisierung, wie sie von der NS-Propaganda vorgenommen wurde und nach dem Zweiten Weltkrieg unter umgekehrtem Vorzeichen eine Fortsetzung fand, in ihrer Engführung zwischen „entarteter" und regimekonformer Kunst die komplexe Gemengelage, innerhalb derer zahlreiche moderne Künstler und Bildhauer agierten, nur unzureichend beschreibt.

## Kolbes Einsatz für die Kollegen

Was dachte Kolbe über die kulturpolitischen Rangeleien, darüber, wer dazugehören durfte und wer ausgegrenzt wurde? Nicht alle Ereignisse ließ er unkommentiert an sich vorbeigehen. So veröffentlichte er Ende Mai 1934 auf Einladung des Nationalsozialistischen Deutschen Studentenbunds hin eine Stellungnahme „An die deutschen Studenten!", die in der „Deutschen Studenten-Zeitung" erschien (Abb. 4).[17] Zu der kontrovers diskutierten Frage, was „deutsche" Kunst sei, erklärte er: „Ich kenne echte deutsche Männer der Kunst, deren Werk doch sehr mißgedeutet wird. Besser, reiner sind sie als viele, die sich laut bekennen."[18] Damit bezog er sich – allerdings ohne Namen zu nennen – wohl auf seine Bekannten Schmidt-Rottluff oder Heckel, vielleicht auch auf andere Umstrittene wie Barlach oder Nolde. Kolbe mahnte, diese nicht vorschnell zu verurteilen: „Jeder Echte mußte seinen Glauben allein beiseite tragen", ein Alleingang, den die junge Generation nicht nachvollziehen könne. Abschließend erklärte er den jungen Nationalsozialisten: „Ein Führer hat Euch geschart und zum Marsch aufgerufen. Welches Glück".[19] Ausgerechnet dieser Satz findet sich allerdings in keinem der Entwürfe Kolbes, die sowohl handschriftlich als auch auf der Schreibmaschine getippt im Nachlass vorliegen. Ist es möglich, dass hier die Schriftenleitung der Zeitung nachgeholfen hat und der Verweis auf den „Führer" gar nicht von Kolbe selbst stammte?

Während der Studentenbund der Berliner Ortsgruppe sich aktiv für die Moderne einsetzte, war die Redaktion der „Studentenzeitung" in München konservativ eingestellt. Dies sollte Kolbe im Rahmen seiner Tätigkeit im Vorstand für die Ausstellung „Berliner Kunst in München" 1935 erfahren.[20] Kolbe war zum Aufbau am 14. März noch selbst anwesend, verpasste aber, wie am Eröffnungstag 26 der für die Schau aus Berlin nach München transportierten Arbeiten, unter anderem von Schmidt-Rottluff, Heckel und Nolde, aus



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Nummer 10 DEUTSCHE STUDENTEN-ZEITUNG Seite 3

Prof. Dr. h. c. Georg Kolbe:

# An die deutschen Studenten!

Daß die deutschen Studenten in ihrem Kampfblatt ein Wort von mir hören wollen, ist eine große Freude für mich, zeigt mir dieser Wunsch doch ein geistiges Verbundensein meines Werkes mit der nationalen Jugend, die als Arbeiter der Stirn bestellt ist, den kulturellen Aufbau des neuen Deutschland zu leisten.

Leider bin ich kein Wortgewaltiger, der Ihnen in großer Rede nie gehörte Dinge bringen kann. Sie wissen selbst auch schon um die Wege und Ziele, die vor Ihnen liegen. Es ist ein herrliches Gefühl und Erleben für uns Männer — daß heute eine Jugend sich leidenschaftlich in den Kampf um deutsche Kultur stellt. Von solcher Gemeinschaft und solchem Glauben wußten wir früher nichts. Kunst wurde damals nur „gepflegt" und „gehandelt". Ein Führer hat euch geschart und zum Marsch aufgerufen. Welches Glück!

Vielleicht wollen Sie von mir eine Antwort hören auf die jetzt tausendfach aufgeworfene Frage, was deutsche Kunst sei. Müssen Deutsche wirklich darum diskutieren? Warum wissen wir alle eindeutig, was deutsches Dichten, deutsche Musik ist? Ja, wäre darüber ein Fragen überhaupt denkbar? So sicher sei also unser deutsches Singen und so unsicher unser deutsches Gestalten? Nein und hundertmal nein! Freilich ist vieles verschüttet überwuchert und entstellt. Ihr werdet aber herausfinden, wo echte Herzen schlagen — wenn auch ihre Weisen allzu verschieden und nicht leicht verständlich scheinen. Verfemt nicht gleich den, der kein Mystiker ist oder einen anderen, weil er Euch nicht gotisch genug scheint. Kunsthistorische Schlagwörter sind gefährlich. Auch der Vorwurf, das Thema macht es nicht — weder ehedem noch in aller Zukunft. Am wollenden Herzen — am Gewissen ist deutsche Art zu erkennen. Ein Sucher ist der Deutsche.

Ich kenne echte aufrechte deutsche Männer der Kunst, deren Wert doch sehr mißdeutet wird. Besser, reiner sind sie als viele, die sich laut bekennen. Eine Gebärde kann sehr hohl sein. Haben Sie Mißtrauen gegen die geschwollene Brust. Denken Sie daran, daß wir nicht so glücklich waren, da kein gemeinsamer Geist über uns ausgegossen wurde. Es wurde kein Vorhang vor uns aufgerissen. Jeder Echte mußte seinen Glauben allein beiseite tragen — wenn er nicht in einem Künstlerverein als verkannter Raffael sein Leben fristen mochte. Hier liegt viel echtes deutsches Gewissen.

Nun will wieder ein starkes deutsches Volk leben und seine Form finden und seine Kunst. Ihr Jungen sollt sie schaffen! Hochaufgerichtet steht das Ziel!

Georg Kolbe

vorzuziehen, nur um des freudhaften Reizes willen, oder gar um das Eigenwillige abzuflachen. Er darf auch die Bürger auf wesentlich erscheinende Kunst hinweisen. Er soll sich dabei allerdings weitgehendst des Rats der Mittler bedienen — Preußen hat seit Jahrhunderten in der Akademie der Künste ein vorzügliches Instrument.

•

Spranger hat kürzlich mit Recht vor der sentimentalen Verallgemeinerung gewarnt, noch der die Technik der Feind der Seele sei. Ich sehe mit ihm im unterschiedslosen Angriff auf so etwas, das uns im Wettkampf der Völker in eine schlimme Lage bringen könnte. Aber ich warne ebenso heftig vor dem Fehler der vorrevolutionären Wissenschaft, die dazu neigte, die Welt der Rente, des Dynamos und des Rechenstifts zu verachten und für heftig zu erklären; mir ist, als würde schon die nächste Zeit einen überraschenden Aufstand gegen die nur zivilisatorischen Fortschritte der Technik bringen, die langweilig wie ein abstrakter Monotheismus wirken, und als dränge das Verlangen

Prof. Georg Kolbe Jüngling, Bronce

**4** Georg Kolbes Text „An die deutschen Studenten!", erschienen in der „Deutschen Studenten-Zeitung. Kampfblatt der deutschen Studenten", 2. Jahrgang, Nr. 9, 31. Mai 1934, S. 3

der Pinakothek entfernt wurden.[21] Als er daraufhin in der „Studentenzeitung" las, das Abhängen sei ein überfälliges Signal gewesen – ein Signal, um „die Grenzen der Kunst endlich zu klären, die Geister klar zu scheiden und Krankes (Menschen und Werke) vom Gesunden in einwandfreier Weise zu trennen" –,[22] schrieb Kolbe an den Verfasser des Artikels, Hannes Kremer, der gleichzeitig auch Leiter der Kulturhauptstelle bei der Reichsleitung vom NSD-Studentenbund war und der ihn im Vorjahr um die Stellungnahme „An die deutschen Studenten!" gebeten hatte. Kolbe erklärte dem jungen Mann nun: „Ich selbst war bestelltes verantwortliches Mitglied der Aufnahmejury und weiss was ich getan habe." Und weiter: „Alles was i. München nachträglich weggetan wurde, vertrete ich im Sinne deutschen Werkes voll und ganz. Vielleicht haben Sie diese refüsierten Werke überhaupt nicht kennen gelernt? Ich sage Ihnen deshalb, dass nicht ein einziges auch nur im Geringsten der Kategorie derer angehörte, die Sie in Ihrem Beitrag mit Recht herausstellen."[23]

## Kolbes Haltung

Kolbe war der Ansicht, hier wurden seine Kollegen ungerechtfertigt verurteilt, ungerechtfertigt auch nach nationalsozialistischen Standards. Was er über die „mit Recht" kritisierte Kategorie dachte und wen er dazu zählte, ist nicht bekannt. Denn Kolbe engagierte sich für diejenigen, die von nationalkonservativen Kreisen geschätzt wurden und durch Worte und Werke ihre Kompromissbereitschaft signalisiert hatten. Dass ihm daran gelegen war,



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

seine Weggefährten aus der „Schusslinie“ zu nehmen, ist durchaus nachvollziehbar, und seine Forderung, diese endlich mit einzubinden, war alles andere als abwegig: Heckel oder Nolde besaßen teilweise dieselben Förderer wie Kolbe, zum Beispiel die Industriellen und NSDAP-Mitglieder Wilhelm-Adolf Farenholtz in Magdeburg oder Ernst Henke in Essen, an deren politischer Loyalität nicht zu zweifeln war; und dieselben Journalisten, die über Kolbe schrieben – Fritz Hellwag, Bruno E. Werner, Paul Fechter, Gerd Theunissen – rezensierten auch die Werke der bereits oftmals Verfemten nach 1933 noch positiv. Kolbes Plädoyer wird ergänzt durch einen Artikel des HJ-Führers Martin Hieronimi mit dem Titel „Jugend spricht. Völkisch oder ‚populär‘? (Der nationalsozialistische Kunstanspruch und seine Verwirklichung in der Gegenwart)“, den der Bildhauer in seine Zeitungsausschnittsammlung aufnahm und mit den Worten „ausgezeichnet u. mutig“ kommentierte, ein seltenes Lob in Kolbes Buntstift-Randnotizen. Darin warnt der Autor davor, dass manches abgelehnt werde, „was trotz innerer Kompliziertheit durchaus deutsch und völkisch ist.“[24]

Wie lassen sich Kolbes kulturpolitische Ansichten in diesen ersten Jahren des Nationalsozialismus also zusammenfassen? Abgesehen von seiner Überzeugung, dass der Begriff des „Völkischen“ in der Kunst seines Erachtens zu eng gefasst war und einige seiner Kollegen auch die Wertschätzung durch den Nationalsozialismus verdient hätten, bleibt im Hinblick auf Kolbes Haltung dem Nationalsozialismus gegenüber noch vieles ungeklärt. Aus der Durchsicht der Archivunterlagen im Georg Kolbe Museum ergeben sich zahlreiche Beobachtungen, die auf ein ambivalentes Verhältnis zur NS-Kulturpolitik schließen lassen. Erstaunlich ist beispielsweise, dass Kolbe einigen Aussagen des völkischen Aktivisten und Gegners der modernen Kunst, Alfred Rosenberg, über die Neuausrichtung der Kunstpolitik zustimmte. Ende September 1934 kommentierte Kolbe mit rotem Buntstift Rosenbergs Rede mit dem Titel „Die kommende Kunst wird monumental, werkgerecht und artgemäß sein“. Darin befand er die Passage zum Kampf gegen nationalen und religiösen Kitsch als „gut“, ebenso gefiel ihm Rosenbergs Brückenschlag zwischen germanischem Volk und griechischem Brudervolk.[25] Rosenbergs Bevorzugung eines antikisierenden Körperideals war für Kolbe unter Umständen eine willkommene Bestätigung seines eigenen Schaffens, denn noch Ende Januar 1933 hatte Kolbe darüber geklagt, dass er in der Berichterstattung immer hinter Ernst Barlach rangiere. Damals hatte er über den Kollegen Barlach geschrieben: „Er ist und bleibt der ehrfurchtgebietende Bildhauer der deutschen Seele – auch wenn er oft schlecht und schwach bildet – Selbst die Nazis fangen an, ihm zu huldigen.“[26]

Rosenbergs Aussagen könnten Kolbe also beruhigt haben, denn eine gewisse Rivalität zu seinen Bildhauerkollegen zieht sich als roter Faden durch Kolbes Karriere. Dass Kolbe im Januar 1933 übrigens noch von den „Nazis“ schreibt, legt dagegen durchaus eine innere Distanz zur NSDAP nahe. In den ersten Monaten nach der Machtübernahme wird auch Kolbe vom innerparteilichen Gerangel und den Alleingängen an der Basis verunsichert gewesen sein. In diesem Zusammenhang ist auch der folgende Kommentar vom Februar 1933 zu verstehen: „Wie glücklich bin ich, wenigstens kein Amt zu haben: Welch ekelerregenden Gesellen mag man da begegnen müssen!“[27] Hier äußerte sich Kolbe vermutlich über all jene Handlanger der Partei, die mit dem Wahlsieg Oberwasser gewannen. Beide



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-NC-ND

Aussagen stehen am Beginn von zwölf Jahren NS-Herrschaft, in denen Partei und Staat schon bald nicht mehr voneinander zu unterscheiden waren, mit der Konsequenz, dass Kolbe sich zunehmend arrangierte und annäherte.

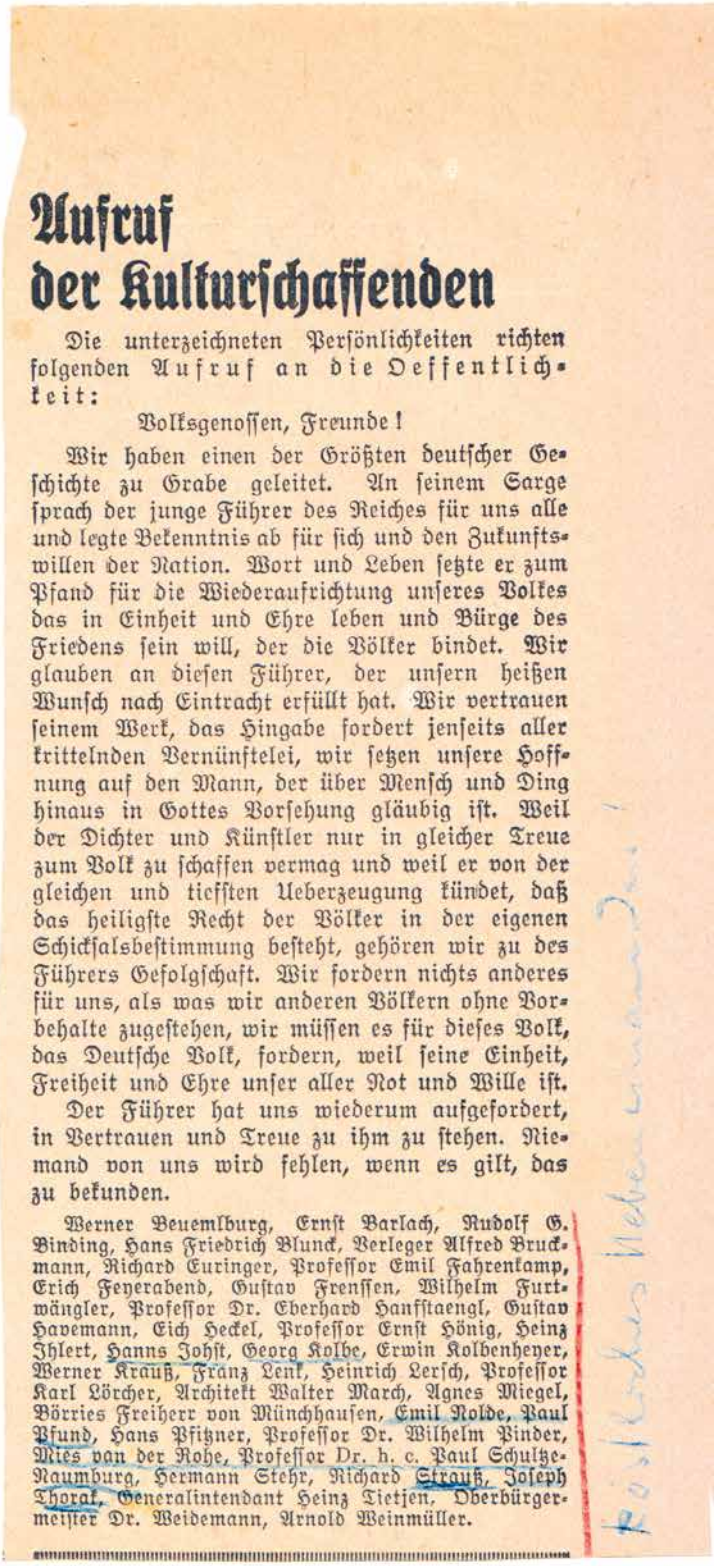
Diese Annäherung lag sicherlich auch daran, dass Kolbes Wunsch nach Aufträgen und Anerkennung stark ausgeprägt war. Der Versuch einer konkreteren Einschätzung von Kolbes politischen Ansichten bleibt zwangsläufig fragmentarisch, denn Kolbe hielt sich mit Kommentaren zum Zeitgeschehen im Vergleich zu vielen anderen Künstlern sehr zurück. Dabei war er ein kritischer Leser und verfolgte über seine – beeindruckend sorgfältige – Zeitungslektüre die kunstpolitischen Entwicklungen genau mit. Zwei Beispiele: Hitlers Nürnberger Kulturtagsrede vom 5. September 1934 arbeitete er mit rotem Buntstift durch, setzte unter anderem ein Fragezeichen bei der auch für ihn relevanten Ankündigung Hitlers, dass „die vielleicht grösste kulturelle und künstlerische Auftragserteilung aller Zeiten" über jene hinweggehen werde, die von Hitler als „Scharlatane" bezeichnet wurden.[28] Was mag er über diese Ansage gedacht haben? Ohne weitere Kommentare in der Randspalte lässt sich kaum deuten, wie er zu seinen Hervorhebungen stand. Ein weiterer Artikel, den Kolbe sorgfältig las, galt dem zweijährigen Gründungsjubiläum der Reichskammer der bildenden Künste am 15. November 1935. Darin finden sich, mit Lineal rot hervorgehoben, unter anderem Goebbels' Ansagen zur Diskriminierung jüdischer Künstler: „Die Reichskulturkammer ist heute judenrein. Es ist im Kulturleben unseres Volkes kein Jude mehr tätig. Ein Jude kann deshalb auch nicht Mitglied einer Kammer sein."[29] Es lässt sich auch aus diesen Unterstreichungen nicht rekonstruieren, wie Kolbe – oder womöglich sein Schwiegersohn Kurt von Keudell, mit dem er sich die Zeitungen teilte und der diese Passagen auch markiert haben könnte – zu einem der wichtigsten Merkmale der NS-Ideologie stand, der systematischen, sich auch auf die Kulturpolitik auswirkenden Judenverfolgung.

## „Aufruf der Kulturschaffenden"

In der Kolbe-Literatur oftmals im Zusammenhang von Kolbe im Nationalsozialismus erwähnt wurde seine Unterschrift zum „Aufruf der Kulturschaffenden" vom 16. August 1934.[30] Die Unterzeichnung dieser Loyalitätsbekundung gegenüber Adolf Hitler im Rahmen der Volksabstimmung vom 19. August 1934 (es ging um die Vereinigung der Ämter des Reichspräsidenten und Reichskanzlers) lässt auf den ersten Blick kaum Deutungsspielraum zu. Wie ließe sie sich nicht als Anbiederung interpretieren?[31] Allerdings sollte berücksichtigt werden, dass die Reichskulturkammer vermutlich auch in Kolbes Fall – so wie bei Ludwig Mies van der Rohe und Emil Nolde – lediglich drei Tage vorher um die Unterzeichnung bat und sogar das Porto für das Antworttelegramm beilegte.[32] Eine solch dringlich geäußerte Bitte abzuschlagen, dürfte schwergefallen sein. Die explizite Aufforderung relativiert den Anbiederungsverdacht, der auch bei Barlach, Heckel oder Mies seit Jahrzehnten im Raum steht. Tatsächlich war die Veröffentlichung des Aufrufs ebenfalls aufs Engste mit den innerparteilichen Rangeleien verknüpft. Mit der Liste der Unterzeichner



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-NC-ND



# Aufruf der Kulturschaffenden

Die unterzeichneten Persönlichkeiten richten folgenden Aufruf an die Oeffentlichkeit:

Volksgenossen, Freunde!

Wir haben einen der Größten deutscher Geschichte zu Grabe geleitet. An seinem Sarge sprach der junge Führer des Reiches für uns alle und legte Bekenntnis ab für sich und den Zukunftswillen der Nation. Wort und Leben setzte er zum Pfand für die Wiederaufrichtung unseres Volkes das in Einheit und Ehre leben und Bürge des Friedens sein will, der die Völker bindet. Wir glauben an diesen Führer, der unsern heißen Wunsch nach Eintracht erfüllt hat. Wir vertrauen seinem Werk, das Hingabe fordert jenseits aller krittelnden Vernünftelei, wir setzen unsere Hoffnung auf den Mann, der über Mensch und Ding hinaus in Gottes Vorsehung gläubig ist. Weil der Dichter und Künstler nur in gleicher Treue zum Volk zu schaffen vermag und weil er von der gleichen und tiefsten Ueberzeugung kündet, daß das heiligste Recht der Völker in der eigenen Schicksalsbestimmung besteht, gehören wir zu des Führers Gefolgschaft. Wir fordern nichts anderes für uns, als was wir anderen Völkern ohne Vorbehalte zugestehen, wir müssen es für dieses Volk, das Deutsche Volk, fordern, weil seine Einheit, Freiheit und Ehre unser aller Not und Wille ist.

Der Führer hat uns wiederum aufgefordert, in Vertrauen und Treue zu ihm zu stehen. Niemand von uns wird fehlen, wenn es gilt, das zu bekunden.

Werner Beumelburg, Ernst Barlach, Rudolf G. Binding, Hans Friedrich Blunck, Verleger Alfred Bruckmann, Richard Euringer, Professor Emil Fahrenkamp, Erich Feyerabend, Gustav Frenssen, Wilhelm Furtwängler, Professor Dr. Eberhard Hanfstaengl, Gustav Havemann, Eich Heckel, Professor Ernst Hönig, Heinz Ihlert, Hanns Johst, Georg Kolbe, Erwin Kolbenheyer, Werner Krauß, Franz Lenk, Heinrich Lersch, Professor Karl Lörcher, Architekt Walter March, Agnes Miegel, Börries Freiherr von Münchhausen, Emil Nolde, Paul Pfund, Hans Pfitzner, Professor Dr. Wilhelm Pinder, Mies van der Rohe, Professor Dr. h. c. Paul Schultze-Naumburg, Hermann Stehr, Richard Strauß, Joseph Thorak, Generalintendant Heinz Tietjen, Oberbürgermeister Dr. Weidemann, Arnold Weinmüller.

**5** „Aufruf der Kulturschaffenden", veröffentlicht in diversen Tageszeitungen, hier ohne Angabe des Zeitungsnamens, vermutlich um den 18. August 1934. Am rechten Rand Kolbes Kommentar über die Zusammensetzung der Unterzeichner aus den künstlerisch entgegengesetzten Lagern: „köstliches Nebeneinander!"



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

wollte das Ministerium für Volksaufklärung und Propaganda die parteiintern umstrittenen Künstler wie Mies, Nolde, Heckel und Barlach geschickt miteinbeziehen. So kommentierte Barlach sarkastisch, dass man ihn nun zumindest nicht mehr des „Kulturbolschewismus" bezichtigen könne.[33] Kolbe fiel wohl erst im Zeitungsabdruck die Bandbreite der Unterzeichner auf – er kommentierte diese als „köstliches Nebeneinander!" (Abb. 5).[34] Der Abdruck im „Völkischen Beobachter" und anderswo überrumpelte dann auch Alfred Rosenberg, der sich bei Goebbels persönlich beschwerte, dass Nolde und Mies angefragt worden waren, und der schließlich sogar an den Leiter der Reichskanzlei schrieb.[35] Im Vergleich zu diesem Machtkampf um die kulturpolitische Ausrichtung spielte der eigentliche Inhalt des Aufrufs eine untergeordnete Rolle. Vielmehr sorgte die Liste der Unterzeichner für Aufsehen, nicht nur innerparteilich, sondern auch in Kunstkreisen. Bezeichnenderweise verteidigte der Hamburger Museumskurator Harald Busch in einem NSDAP-Partei-Gerichtsverfahren sein eigenes Eintreten für den Expressionismus, indem er sich auf den „Aufruf der Kulturschaffenden" und seine Unterzeichner berief. Um die unklare Haltung von Staat und Partei gegenüber den modernen Künstlern darzulegen, betonte Busch, dass Nolde, Heckel oder Barlach schließlich vom Ministerium für Volksaufklärung und Propaganda zur Unterschrift aufgefordert worden waren, und zwar „gemeinsam mit noch niemals Verdächtigten und Missverstandenen wie Schultze-Naumburg, Kolbe u. a.".[36] Busch argumentierte folgerichtig, dass ihm angesichts der von Goebbels' Mitarbeitern veranlaßten Namensliste seine eigene Präsentation von Nolde-Gemälden in der Hamburger Kunsthalle wohl kaum angelastet werden könne.

## Kolbes Selbstwahrnehmung

Mit Blick auf Kolbe ist bemerkenswert, dass Busch ihn zu den „noch niemals Verdächtigten und Missverstandenen" zählte. Die Einschätzung weicht von Kolbes Eigenwahrnehmung ab, denn der Bildhauer war sich seiner Position in den ersten Jahren nach 1933 gar nicht allzu sicher. Und tatsächlich wurde 1936, in einem internen Zeugnis des Reichssicherheitshauptamts an die Gestapo, sein Werk als „ostisch" und „afrikanisch" abgelehnt.[37] Die Dienststelle Amt für Kunstpflege, Kulturpolitisches Archiv lastete ihm unter anderem seine Mitgliedschaft im Arbeitsrat für Kunst an, von der sich Kolbe 1937 rigoros distanzierte und die er als „Spuk" und „kleine Lächerlichkeit" weit von sich wies.[38] Das interne Schreiben von 1936 blieb ohne Konsequenzen und ist keinesfalls typisch für die Kolbe-Rezeption im Nationalsozialismus, zeugt aber dennoch von gewissen Zuordnungsproblemen.[39] Selbst ohne Kenntnis dieser extremen Diffamierung registrierte Kolbe Ablehnungen genau, war tief getroffen vom Abbau einiger seiner Werke und beklagte, dass er in den Jahren nach 1933 zunächst weniger Aufträge erhielt als erhofft. Im August 1933 schrieb er, dass „niemand ‚nischt' verlangt".[40] Ein vielleicht eher kurioses Beispiel dafür, dass so manche Aufgabe an ihm vorbeiging, ist die Abnahme der Totenmaske Paul von Hindenburgs durch Josef Thorak, ein Auftrag, den Kolbe als „Schiebung" kommentierte.[41] Und selbst ein ihm zugesagtes Projekt, wie das von ihm als „Kriegergruppe" bezeichnete



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-NC-ND

**6** Georg Kolbe, Krieger-Ehrenmal in Stralsund, 1934/35, Bronze auf Steinsockel, Höhe 250 cm, historische Fotografie

Ehrenmal in Stralsund, war von Unsicherheit begleitet. Im März 1935 schrieb er über die geplante Aufstellung des Soldaten-Ehrenmals: „Wer weiss, ob dies hindernislos vor sich gehen kann. Zu viele Mächte stehen noch gegeneinander."[42] Dass inzwischen überhaupt die Wahl auf Kolbe gefallen war, hatte auch etwas damit zu tun, dass Barlach, der ursprünglich vorgesehen war, unter anderem vom Deutschen Reichskriegerbund als „kulturbolschewistisch" abgelehnt wurde.[43] Kolbe dagegen war mit eher lästigen Meinungsverschiedenheiten konfrontiert, empfand doch der NSDAP-Kreisleiter seine zwei Männer als zu sportlich und zu wenig heroisch (Abb. 6).[44] Was Kolbe selbst als Affront und als ideologisch motivierte Fundamentalkritik wahrnahm, sollte im Rückblick nicht nur aus seiner Perspektive bewertet werden. Ein weiteres Beispiel aus demselben Jahr: Im Herbst 1935 wurde Kolbe von der zuständigen Kommission aufgefordert, seinen „Ruhenden Athleten" fürs Sportforum zu straffen.[45] Im Oktober 1935 klagte er daher, seine Figuren fürs Sportforum seien nicht das, was „man da draußen will", sie werden als „einseitig künstlerisch empfunden", und kam sogar zum Schluss, dass er „zu den großen Aufgaben durchaus nicht Verwendung finde".[46] Auch bei einer solchen Behauptung muss zwischen Selbst- und Fremdwahrnehmung unterschieden werden. Denn für einen Repräsentanten der Weimarer Bildhauerkunst war Kolbe erstaunlich erfolgreich, erfolgreicher als viele seiner ins Abseits gedrängten Kollegen; im Vergleich zu einem Josef Thorak dagegen weniger. Und nicht alle Widerstände und Kritik, die Kolbe im Rahmen von Auftragsvergaben erlebte, waren



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

politisch motiviert. Im März 1936 empörte sich Kolbe zum Beispiel über einen Zeitungsrezensenten, der über die „Grenzen" Kolbes geschrieben hatte. Er kommentierte: „Wie mag dieser dumme Teufel so weit nach vorne gekommen sein? Höchstwahrscheinlich als ‚blinder Passagier'."[47] War Kolbe etwa erstaunt, dass ein Journalist über ihn noch kritisch berichtete? Und im Juli 1936, kurz vor Eröffnung der Olympischen Spiele, äußert sich Kolbe auf einer Ansichtskarte, die aus der Luftperspektive das Olympische Dorf abbildet, enttäuscht darüber, dass ihm keine Gratis-Karten zu den Spielen zugestellt worden waren. Er schrieb: „Nur des ‚Führers' Einmarsch werde ich sehen."[48]

Auch dieses Beispiel legt nahe: Im Vergleich zu vielen seiner Künstlerkollegen klagte Kolbe auf hohem Niveau. Denn während sich zum Beispiel für Karl Schmidt-Rottluff, der häufig bei ihm zu Gast war, tatsächlich die Hoffnung auf offizielle Anerkennung zerschlug – erst mit der Ausstellung „Entartete Kunst" ab Sommer 1937, dann mit Verhängung des Berufsverbotes 1941 –, zeigt ein objektiver Blick auf Kolbes Auftragslage, dass diese 1936 Schwung aufnahm, sein jährliches Einkommen jedoch auch schon in den Vorjahren vergleichsweise hoch war.[49] Übrigens wirkte sich auch Kolbes mäßiger Gesundheitszustand auf seine Produktivität aus, ein nicht unwesentlicher Faktor. 1937 räumte er ein: „Wenn ich heute erst zwischen 40–50 wäre hätte die Sache [gemeint ist sein scherzhaft als ‚Fabrik' bezeichnetes Atelier] ein grosses Aussehen – so aber hindert das morsche Gerüst empfindlich. Immerhin bin ich noch tüchtig und schmeisse den Laden."[50] Kolbe hätte bei besserer Gesundheit also womöglich bereitwillig wesentlich mehr Aufträge ausgeführt.

## Die Bitte um eine Porträtsitzung mit Adolf Hitler

Wie also gelang es dem Bildhauer Kolbe im Nationalsozialismus, den Erfolgskurs – trotz gelegentlicher Zurücksetzungen[51] – beizubehalten? Eine Conditio sine qua non bestand in der nationalsozialistischen Diktatur schließlich darin, neben künstlerischer Eignung auch die eigene politische Zuverlässigkeit ausreichend zu demonstrieren. Kolbe äußerte sich jedoch eher verhalten; er trat nicht der NSDAP bei, sondern lediglich der Nationalsozialistischen Volkswohlfahrt, wie übrigens auch Mies van der Rohe und Max Pechstein. Ein allzu offensichtliches Mitläufertum widerstrebte seinem elitären Gesellschaftsverständnis, sowie er ein Misstrauen gegen alles zu Populäre hegte.[52] Dem nationalsozialistischen Regime und Adolf Hitler gegenüber war er aber immerhin aufgeschlossen genug, sodass er im März 1934 über eine Bekannte aus München in der Reichskanzlei um die Möglichkeit bat, Hitler zwecks Herstellung einer großen Büste aus der Nähe studieren zu dürfen. Der bislang unveröffentlichte Briefwechsel in den Reichskanzlei-Akten im Berliner Bundesarchiv konnte im Januar 2023 von Elisa Tamaschke, Georg Kolbe Museum, im Original eingesehen werden. Erwähnt wurde er bereits in einem Aufsatz von Josephine Gabler von 1997, damals jedoch nicht weiter rezipiert.[53]

Elisabeth Feder, die Verfasserin des Schreibens an Hitler und seinen Staatssekretär Lammers, war die gut vernetzte und mit Hitler persönlich bekannte Ehefrau des 1883 geborenen Gottfried Feder, der schon auf dem Parteitag von 1923 [!] als finanzpolitischer



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Sprecher der 1920 gegründeten NSDAP gleich nach Hitler eine Rede gehalten hatte. Im Juni 1933 war er zum Staatssekretär im Reichsministerium für Wirtschaft, Ende März 1934 zusätzlich dazu von Hitler als Reichskommissar für das Siedlungswesen eingesetzt worden. Als Mitbegründer des Kampfbundes Deutscher Architekten und Ingenieure (KDAI) hatte er Mitte Dezember 1933 resümiert, dass nach erfolgter Ausschaltung der politischen Gegner demnächst „auch die Bahn zum Durchgriff in Kunst und Wissenschaft frei“[54] sein werde. Seit wann eine Verbindung zwischen Kolbe und den Feders bestand, ist unbekannt. Wahrscheinlich kam sie über den Münchener Maler Columbus [genannt Colombo] Max zustande, den Kolbe aus Studientagen kannte und der sich Ende 1933 mit einem Brief bei Kolbe in Erinnerung rief.[55] In Kolbes Besucherkalender ist ein Besuch der Ehefrau von Colombo Max im Dezember 1934 mit einem „Fräulein Feder“ vermerkt.[56] Es erscheint also durchaus plausibel, dass in diesen Monaten ein Kontakt bestand und dass das Schreiben Elisabeth Feders an Adolf Hitler (zusätzlich adressiert an den Chef der Reichskanzlei, Staatssekretär Hans Heinrich Lammers) in Absprache mit Kolbe verfasst wurde. Darin hieß es:

> „Prof. Georg Kolbe, Berlin, möchte eine grosse Büste des Führers machen und bittet um eine ganz kurze gelegentliche Sitzung während der Führer arbeitet oder unterschreibt. Prof. Kolbe meint, es würde ihm genügen, den Führer einmal in Ruhe ganz in der Nähe zu studieren. Prof. Kolbe gehört zu den besten Bildhauern Deutschland[s], es stehen von ihm viele Bildwerke offen in Berlin. Die Monografie seiner Werke wird er sich dann erlauben mitzubringen, und dem Führer zu überreichen. Er ist Professor an der städtischen Kunsthochschule in Berlin, hat ein sehr schönes Atelier im Haus an der Heerstrasse. Wenn Sie dies übermitteln können, so wäre wieder einmal eine erstklassige Büste des Führers zu erreichen. Mit bestem Dank für Ihre Bemühungen und der Bitte, Herrn Prof. Kolbe Mitteilung zugehen zu lassen, in Dankbarkeit ergebenst mit Hitler Heil Elisabeth Feder“.[57]

Kolbes Anliegen wurde rasch beantwortet. Schon am Folgetag verfasste Staatssekretär Lammers nach persönlicher Rücksprache mit Hitler eine Absage. In der Begründung, die nicht an Elisabeth Feder, sondern nun an Kolbe persönlich adressiert war, erklärte Lammers:

> „Sehr geehrter Herr Professor! Frau Elisabeth Feder hat mich in Ihrem Auftrage gebeten, den Herrn Reichskanzler zu bewegen, Ihnen zur Herstellung einer Büste eine Sitzung zu gewähren. Ich habe gern Ihren Wunsch dem Herrn Reichskanzler vorgetragen, muß Ihnen jedoch zu meinem Bedauern mitteilen, daß der Herr Reichskanzler es grundsätzlich ablehnt, sich für Sitzungen zur Herstellung einer Büste oder eines Gemäldes zur Verfügung zu stellen. Ich darf Ihnen ergebenst vorschlagen, zu versuchen, anläßlich einer öffentlichen Veranstaltung in die Nähe des Herrn Reichskanzlers zu gelangen, um die Züge des Herrn Reichskanzlers zu studieren.“[58]



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-NC-ND

So blieb es Kolbe erspart, sich nach dem Zweiten Weltkrieg über seine Franco-Büste hinaus auch noch für ein Hitler-Porträt erklären zu müssen. In Kolbes Nachlass hat sich der Antwortbrief der Reichskanzlei nicht erhalten, und auch zwischen Kolbe und Elisabeth Feder ist keine Korrespondenz vorhanden. Dies macht es unmöglich, die Initiative genauer zu rekonstruieren. Unklar ist zum Beispiel, ob es im Spätsommer 1939 einen zweiten Anlauf seitens Kolbe gab, Hitler zu porträtieren. Laut Nachlassverwalter Maria von Tiesenhausens, der Enkelin und Biografin Kolbes, soll Kolbe nämlich zu Beginn des Zweiten Weltkriegs den Auftrag erhalten haben, ein Hitler-Porträt anzufertigen. Die Eigeninitiative des Jahres 1934 blieb dabei unerwähnt. Der Erinnerung der Enkelin zufolge stimmte Kolbe zu, wenn auch zögerlich und „mit Bauchgrimmen". Es blieb bei einer einzigen Sitzung, und eine Büste kam nicht zustande, weil Kolbe zwölf bis vierzehn Sitzungen veranschlagt hatte.[59] Solche Überlieferungen sind mit Vorsicht zu genießen. Die Reichskanzlei-Akten legen nahe, dass Bildhauer nicht mit Hitler-Porträts beauftragt wurden, im Gegenteil. Schriftliche Bitten um eine Porträtsitzung zur Anfertigung von Ölbildern oder Büsten wurden in der Regel umgehend abgelehnt, meistens mit der Empfehlung, sich an den Fotos von Heinrich Hoffmann zu orientieren, seltener auch – wie im März 1934 Kolbe gegenüber – mit dem Vorschlag, die Gesichtszüge Adolf Hitlers bei einem Empfang oder einer Veranstaltung zu studieren.[60] Auch dass Kolbe zwölf bis vierzehn Sitzungen angefragt hätte, scheint abwegig, hatte er doch im März 1934 lediglich eine „kurze gelegentliche Sitzung" vorgeschlagen. Die über Kolbes Enkelin mündlich überlieferte Erinnerung erscheint daher in vielerlei Hinsicht fragwürdig. Denkbar, dass bei der vermeintlichen Begebenheit von 1939 die Anfrage Kolbes von 1934 dahingehend verändert wurde, dass nicht mehr Kolbe derjenige war, der eine „große Hitler-Büste" erschaffen wollte, sondern vielmehr der Auftrag an *ihn* herangetragen wurde. Auch eine weitere, zeitlich nicht eingegrenzte Überlieferung darf auf Grundlage der beiden Briefe vom März 1934 neu gedeutet werden. Laut Kolbes Privatschülerin Liselotte Specht-Büchting soll er die an ihn herangetragene Bitte um ein Hitler-Porträt mit dem Satz kommentiert haben, „er habe Herrn Müller und Herrn Meier porträtiert, warum solle er nicht auch Herrn Hitler darstellen".[61] Auf den Auftrag soll daraufhin verzichtet worden sein, so die Erinnerung. Hat auch diese Anekdote in Kolbes Anfrage vom März 1934 ihren Ursprung? Ist es möglich, dass die Begebenheit erzählerisch so überformt wurde, dass Kolbe nicht mehr als Hitler-Verehrer wahrgenommen werden konnte, sondern vielmehr als standhafter Auftragskünstler, der Hitlers Bedeutung mit dem Vergleich zu „Herrn Müller und Herrn Meier" relativierte, ja gar ins Lächerliche zog?

## Das Franco-Porträt und seine öffentliche Rezeption

Falls die an den Nachlassverwalter gelangte Erinnerung, nach der im Spätsommer 1939 ein Hitler-Porträt Kolbes in Planung gewesen sein soll, einen wahren Kern hat, dann könnte der erneute Anlauf mit dem Erfolg von Kolbes Franco-Büste zu tun gehabt haben (Abb. 7). Ende 1938 hatte Kolbe Franco in den letzten Monaten des Spanischen Bürgerkriegs porträtiert. Er reiste dafür eigens nach Spanien und suchte den Diktator in seinem



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-NC-ND

**7** Georg Kolbe, Francisco Franco, 1938, Bronze, Höhe 31 cm, historische Fotografie

Privathaus in Burgos auf. Auftraggeber des Porträts war die HISMA in Salamanca, eine deutsch-spanische Scheinfirma, die mit dem Einverständnis Hitlers gegründet worden war, um Francos Truppen mit Waffen, Kriegsmaterial und Treibstoff zu versorgen.[62] Die von einem deutschen Bildhauer geschaffene Büste Francos war als Symbol des deutsch-spanischen Bündnisses gedacht und wurde Hitler vom HISMA-Geschäftsleiter Johannes E. F. Bernhardt zu dessen 50. Geburtstag im April 1939 übersandt. Einige Wochen zuvor hatte Kolbe auch Franco einen Guss vom Porträtkopf als Geschenk zukommen lassen, begleitet von einem ehrerbietigen Brief.[63] Während sich Franco bei Kolbe mit einem Orden revanchierte, bedankte sich Hitler bei Bernhardt für die „von Professor Kolbe geschaffene Bronzebüste des Generalissimus Franco" über die er sich „aufrichtig" gefreut habe (Abb. 8).[64] Womöglich löste Kolbes Franco-Porträt und dessen durchweg positive Rezeption in der gleichgeschalteten deutschen Presse im Frühjahr 1939 bei Kolbe den Wunsch aus, einen neuen Versuch zu wagen und Hitler erneut – nun aber mit Verweis auf den Erfolg seiner Franco-Büste – die Schaffung eines Porträts vorzuschlagen? Es wäre denkbar, doch ist ebenso möglich, dass die überlieferte Erinnerung der Enkelin in der zeitlichen Einordnung irrt und sich auf die frühere Anfrage vom März 1934 bezog.

Kolbes Franco-Porträt war wohl dasjenige Einzelwerk, über dessen Entstehung in wirklich jeder Region Deutschlands berichtet worden war. Während ein Foto der Porträtsitzung mit Kolbe und Franco Anfang Februar 1939 im „Völkischen Beobachter" und in etlichen



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Beglaubigte Abschrift

Der Führer und Reichskanzler

Berchtesgaden, den 23.Juni 39

Sehr geehrter Herr Bernhardt!

Ihnen und den übrigen Herren der Hisma-Gemeinschaft danke ich herzlichst für die von Professor Kolbe geschaffene Bronzebüste des Generalissimus Franco, die Sie mir als Geburtstagsgabe durch den Chef meiner Präsidialkanzlei übergeben liessen. Ich habe mich sowohl über Ihr treues Gedenken als über das Kunstwerk selbst aufrichtig gefreut.

Mit Deutschem Gruß!

Herrn Johannes E.F.Bernhardt,
Leiter der Hisma,
Salamanca.

**8** Brief Adolf Hitlers an Johannes E. F. Bernhardt, Geschäftsleiter der deutsch-spanischen Scheinfirma HISMA in Salamanca, 23. Juni 1939, beglaubigte Kopie aus dem Nachlass Maria von Tiesenhausen, Archiv Georg Kolbe Museum, Berlin



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

**9** Francisco Franco bei einer Porträtsitzung mit Georg Kolbe in Francos Haus im spanischen Burgos, November 1938, Abbildung im „Völkischen Beobachter", 29. Januar 1939

lokalen Tageszeitungen erschien (Abb. 9), dazu zusätzlich weitere kurze Meldungen (rund 40 solcher Ausschnitte liegen in einem Umschlag im Georg Kolbe Museum), folgte in den Wochen darauf Kolbes Bericht „Wie ich Franco modellierte", der ebenfalls in vielen Zeitungen abgedruckt wurde. In ihm schilderte Kolbe seine Eindrücke, die er während der drei Porträtsitzungen in Francos Arbeitszimmer in dessen Privathaus in Burgos gesammelt hatte, und entwarf das Bild eines strengen und zugleich liebenswürdigen Soldaten und Familienmenschen (Abb. 10).[65] Die Kolbe-Franco-Berichterstattung im Februar und März 1939, die zeitlich in die Endphase des Bürgerkriegs mit dem sich abzeichnenden Sieg Francos fällt, endete mit der Nachricht über die am 20. Mai 1939 erfolgte Verleihung des Ordens zum Ritter der roten Pfeile durch Franco, einen Tag nach der großen Siegesparade in Madrid. Da auch Heinrich Himmler den Orden erhielt, stand Kolbes Name in etlichen Zeitungsnotizen nun neben dem von „Reichsführer SS Himmler".[66] So zählt ein weiterer Umschlag im Museum über 40 Pressenotizen vom 20./21. Mai 1939, die zum Beispiel betitelt sind: „Himmler und Kolbe durch Franco ausgezeichnet". Für Kolbe war die öffentliche Rezeption eine Genugtuung. In seinem Briefentwurf an Franco persönlich, datiert auf den 17. März 1939, verwies er mit Stolz auf das „Interesse und den Beifall" in der Öffentlichkeit: „Ihre grosse Güte ermöglichte es mir Ihr Bildnis zu schaffen, welches überall in der deutschen Öffentlichkeit mit viel Interesse und Beifall begrüsst wird." Und weiter: „Daher erlaube ich mir Ihnen mein Werk in Bronze zu überreichen und Sie ergebens zu bitten, mir die Ehre der Entgegennahme zu erweisen."[67] Franco revanchierte sich bei Kolbe mit der



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Adolf Schüstermann

Adressen-Verlag u. Zeitungsausschnitte G.m.b.H
Berlin O 27, Alexanderstraße 40-42, Tel. 51 56 36

Hamburger Fremdenblatt
Abend-Ausgabe
6. Mai 1939

Gespräch mit Professor Kolbe

# Wie ich Franco modellierte

„Ich hatte den Auftrag bekommen, Franco zu modellieren", erzählt Professor Kolbe. Wir sitzen in dem weiträumigen, lichten Atelier seines kiefernumsäumten Hauses an einer der westlichen Ausfallstraßen Berlins. „Ich hatte erklärt, den Auftrag nur dann zu übernehmen, wenn man mir Gelegenheit gäbe, nach dem Leben zu schaffen. Man war einverstanden.

Die Reise ging nach Saragossa, wo ich verabredetermaßen Franco treffen sollte. Als ich ankam, war er gerade nach Burgos gefahren. ‚Sie werden nie eine Sitzung bekommen', prophezeiten spanische Kollegen. ‚Im besten Falle dauert sie zehn Minuten."

Ich wartete. Als Franco aber nicht zurückkam, fuhr ich ihm nach Burgos nach. Zehn Tage dauerte es, bevor er Zeit für mich fand. Dann aber stand er sofort zu meiner Verfügung.

Durch einen Kordon von Wachen gelangte ich zu ihm. Ich bin immer nervös, bevor es so weit ist, daß ich an eine Arbeit herangehen kann. Sobald ich aber Franco sah, freute ich mich über meine Aufgabe. Franco ist 46, von kleiner Statur. Sein Haar fängt an grau zu werden. Er ist ein strenger, verschlossener Soldat, ganz unäußerlich und sehr liebenswürdig. Da ich nicht spanisch verstehe, sprachen wir französisch.

Ich hatte mir drei Sitzungen ausgebeten. Sie fanden im Arbeitszimmer seines Wohnhauses in Burgos statt. Da es an sein Speisezimmer grenzt, konnte ich Familienmitglieder ein und aus gehen sehen. Es ist ja bekannt, daß Franco ein sehr inniges Familienleben führt. Außer seiner Frau und seiner einzigen Tochter Carmencita leben noch sein Schwager, dessen Gattin und Kinder in dem großen, von einem Garten umgebenen Hause.

Man hatte Franco zur Einführung ein Buch über mich gegeben, in dem meine Plastiken abgebildet sind, worüber er mir sehr interessiert sein Gefallen ausdrückte. Etwas wunderte mich diese Stellungnahme, weil mein gesamtes Werk ja aus nackten Menschenkörpern besteht, und man in Spanien in diesen Dingen doch sehr streng denkt.

Franco hatte sich vorgestellt, daß er sitzen bleiben könne, während ich arbeite. Als ich ihn darauf hinwies, daß er stehen müsse, sagte er sehr liebenswürdig: ‚Gut, dann stehe ich!' Und er hat gestanden, unbeweglich, ausdauernd, jedesmal fast zwei Stunden.

Während dieser Zeit empfing er seine Adjutanten und Generale zu Vorträgen, diktierte, gab Befehle, arbeitete angestrengt und fast pausenlos. Manchmal bat ich ‚Etwas mehr nach links . . . nach rechts . . .' Dann mußten sich diese Männer

Die Franco-Plastik von Kolbe
Aufn. Schwartzkopff

auf seinen Wink so weit wegdrehen, bis ich ihn sehen konnte, wie ich wollte."

„Worüber hat sich Franco während des Modellierens mit Ihnen unterhalten, Herr Professor?"

„Von mir nahm er scheinbar überhaupt keine Notiz. Dann und wann erwischte ich ihn allerdings dabei, daß er mich verstohlen beobachtete."

„Aber irgend etwas wird er doch in zwei Stunden gesagt haben", werfe ich ein. „Oder Sie werden etwas gesagt haben!"

Kolbe überlegt. „Doch", meint er, „wir haben über's Wetter gesprochen. — Franco war ein ideales Modell. Es gab nicht die geringsten Schwierigkeiten. Manche Bildhauer machen sich Zeichenskizzen und Aufnahmen des Modells als Arbeitsgrundlage. Obwohl die Zeit zur Ausführung der Arbeit äußerst knapp bemessen war, wollte ich gern Franco das Entstehen seines Bildniskopfes miterleben lassen. Ich hatte mir also ein Gerüst aufgebaut und einen Baken Ton mitgebracht, und so konnte er nun den Fortgang der Arbeit verfolgen. Ich hatte das Gefühl, daß ihm meine Arbeitstechnik einen starken Eindruck machte. Denn, als sich der Kopf der Vollendung näherte, sagte er einmal ganz spontan: ‚Es ist doch wunderbar, wie ein Künstler die Sache anpackt!' Und er bot mir von selbst noch eine vierte Sitzung an.

Das Arbeiten ist ja auch eine Jagd gewesen. Ich mußte in den wenigen Stunden mit äußerster Konzentration arbeiten und war hinterher jedesmal vollkommen erschöpft. Alle Teile und Teilchen dieses durchgeistigten Gesichts mußten eingefangen werden.

Sie gehörten ja ihm, nicht mir. Ich sollte sie erst übernehmen, begreifen, wiedergeben. Sehen Sie sich einmal den Kopf an", werde ich aufgefordert.

Das Kunstwerk steht auf einem kleinen Postament und macht auf den Beschauer einen Eindruck von fast heftiger Unmittelbarkeit. An diesem Kopf hat das Leben modelliert, hat jeden Muskel herausgearbeitet.

„Sehen Sie sich diesen Mund an ... wie knapp und dezidiert ... und die Nase, die Augen. Das sind Formen, Hunderte von Jahren alt."

„Was hat Ihnen Franco zum Abschied gesagt, Herr Professor?" Ich hoffe noch immer auf eine persönliche kleine Randbemerkung, ein paar interessante Gesprächsfetzen oder dergleichen. „Gar nichts. Was sollte er sagen? Wir haben uns mit einem gegenseitigen ‚Danke schön!' verabschiedet."

Weiter nichts? Ich bin enttäuscht, aber nur im ersten Augenblick. Denn kündet das gemeinsame Schweigen zweier großer Männer nicht eine sehr beredte Form des Einverständnisses?

loz.

**10** Lotte Zieleschs Reportage „Wie ich Franco modellierte" (Gespräch mit Professor Kolbe), veröffentlicht in diversen Zeitungen zwischen Ende Februar und Anfang Mai 1939, teilweise anlässlich der deutsch-spanischen Kulturwoche Mitte März, hier abgedruckt im „Hamburger Fremdenblatt", 6. Mai 1939

Ordensverleihung im Mai. Die Anerkennung von einem der wichtigsten Verbündeten, der gerade die Kommunisten in seinem Land besiegt hatte und auch noch mithilfe deutscher Einheiten, signalisierte zweifellos Kolbes politische Zuverlässigkeit. Und sie illustrierte die internationale Reichweite und Wertschätzung seiner Kunst.

## Spanischer Bürgerkrieg

Kolbes Franco-Porträt stieß jedoch auch damals schon auf Unverständnis. Das sprach Kolbe dem emigrierten Kunsthändler Curt Valentin gegenüber an, vielleicht auch um proaktiv auf die vielen Pressemeldungen zu reagieren, die gerade erschienen waren: „Es giebt



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

ja Leute, die das Maul verziehen bei diesem Namen [Franco]. Aber ich fand einen prächtigen ritterlichen Mann. Vom Land sah ich viel und Starkes."[68] Angesichts der Zurückhaltung Kolbes, was Kommentare zur Politik und zu Politikern anbelangt, ist erstaunlich, dass er sich mehrmals explizit und geradezu schwärmerisch über Franco äußerte. Das Wissen um Francos Rolle im Spanischen Bürgerkrieg stürzte Kolbe anscheinend nicht in Gewissenskonflikte, wie Heartfield sie sich in seiner Collage ausdachte. Allerdings, auch das ist bemerkenswert, erhalten wir von Kolbe nirgends eine Einschätzung zum Bürgerkrieg. Und dies, obwohl Kolbe und sein Begleiter Günter von Scheven während ihrer vierwöchigen Spanienreise im November 1938 auch einen Teil der Front besuchten.[69] Von Scheven berichtete: „Von den Greueln des Krieges bis zur Schönheit des Südens mußte ich eine Brücke schlagen. Hell und Dunkel waren immer dicht beieinander. Kolbe hat vor allen Dingen ein gutes Porträt von Franco zustande gebracht und somit trotz aller Widerwärtigkeiten für den Erfolg des ganzen Unternehmens gesorgt."[70] Welche Widerwärtigkeiten und welche Kriegsgreuel sie konkret sahen, bleibt unerwähnt. Über den Einsatz des deutschen Luftwaffenverbands Legion Condor, der maßgeblich am Angriff auf die Zivilbevölkerung von Guernica beteiligt war, wird Kolbe nur ungenügend informiert gewesen sein. Allerdings war Picassos Gemälde „Guernica" (1937) ein paar Hundert Meter von Kolbes Skulptur „Große Verkündung" (1937) auf der Weltausstellung in Paris 1937 zu sehen gewesen. Die Brutalität des Bürgerkriegs wurde in der deutschen Propaganda natürlich nicht Franco, sondern den Republikanern zugeschoben. Angesichts der Äußerungen Kolbes dürfen wir wohl fest davon ausgehen, dass er auf der Seite von Francos Nationalisten war[71] – anders als zahlreiche linksorientierte Künstler und Intellektuelle in England und Frankreich und anders als John Heartfield in Prag beziehungsweise später in London. Dass Kolbe vom NS-Regime als Bestandteil der ideologischen Intervention im Spanischen Bürgerkrieg begriffen wurde, zeigt sich nicht nur in der Berichterstattung zum Franco-Porträt, sondern auch daran, dass er eine Einladung zu einem Empfang am 7. Juni 1939 anlässlich der Rückkehr der Legion Condor erhielt, nachdem das Geheimnis um die Existenz der Legion gelüftet worden war und nun umso effektreicher propagandistisch ausgeschlachtet wurde.[72] Diesem Empfang im Berliner Zoo ging am Tag zuvor eine große Parade durchs Brandenburger Tor mit Staatsakt auf dem Lustgarten voran, ein minutiös geplantes Spektakel.

## Die Entwicklung der Kolbe-Rezeption im Nationalsozialismus

Wie aber kam es überhaupt zu dem Auftrag? 1980 erklärte Ellen Bernhardt, die Frau des bereits genannten Initiators Johannes E. F. Bernhardt, der als „Mittelsmann zwischen Franco und Hitler" beschrieben wurde, gegenüber der Enkeltochter Kolbes, Maria von Tiesenhausen: „Die Bildhauer Breker u. Thorak schreckten uns etwas durch ihre Monumentalität ab, außerdem waren sie durch Staatsaufträge unabkömmlich. Prof. Kolbe sagte uns durch seine Menschlichkeit, die sich in allen seinen Arbeiten ausdrückt, mehr zu."[73] Kolbe nahm umgehend an. Vielleicht war es für ihn eine besondere Genugtuung, dass gerade er gefragt worden war und eben nicht Breker oder Thorak. Zu den beiden jüngeren



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-NC-ND

**11** Georg Kolbe (erste Reihe, ganz links) hört Alfred Rosenberg bei seiner Eröffnungsrede zur Ausstellung „Meisterwerke der Plastik“ im Künstlerhaus des Vereins Berliner Künstler, Berlin, zu. Bei dieser Veranstaltung war auch der italienische Botschafter Dino Alfieri (erste Reihe, zweiter von rechts) zugegen, Juli 1940, historische Fotografie

Bildhauern hatte er ein gespaltenes Verhältnis – künstlerisch fühlte er sich ihnen nicht verbunden, persönlich auch nicht. Und gleichzeitig musste er ertragen, in der Berichterstattung ab der zweiten Hälfte der 1930er-Jahre regelmäßig in einem Atemzug – wenn nicht gar nebenher oder hinter ihnen – angeführt zu werden.[74] 1937 wurde Thorak gar als „Zwillingsbruder“ von Kolbe bezeichnet, während man sich in Kolbes Bekanntenkreis über die „aufgeblasenen Gummimuskeln“ vom „Pneumothorak“ amüsierte.[75]

Diese Verschiebung ließe sich zusammenfassend als die Ablösung eines Narrativs durch ein anderes beschreiben: Kolbe als Vertreter einer freien, pluralistischen Moderne, Teil eines Kreises, der ein letztes Mal in der Ausstellung in London 1938 präsentiert wurde, war in Deutschland unsichtbar geworden. Stattdessen war Kolbe spätestens Ende der 1930er-Jahre zum Repräsentanten einer nationalen Bildhauerkunst avanciert, die in der aktuellen Berichterstattung vom NS-Staat und seiner Propaganda nicht mehr abzukoppeln war. Ein Pressefoto vom Juli 1940 zeigt Kolbe, in der ersten Reihe sitzend, während der Rede Alfred Rosenbergs zur Eröffnung der Ausstellung „Meisterwerke der Plastik in Berlin“, eine Schau, die den neuen Kanon – Karl Albiker, Breker, Thorak, aber auch Kolbe, Richard Scheibe und Fritz Klimsch – treffend zusammenfasst (Abb. 11). Dass Kolbe auch offiziell geschätzt wurde, belegt unter anderem der Briefwechsel in Vorbereitung seines 65. Geburtstages im



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

**12** Georg Kolbe, Porträt von Reichsarbeitsführer Konstantin Hierl, 1942, Bronze, Höhe 50 cm, historische Fotografie

April 1942. Adolf Ziegler regte an, Kolbe durch Hitler die Goethe-Medaille überreichen zu lassen.[76] Auch das Ministerium für Volksaufklärung und Propaganda, das ein Glückwunschtelegramm von Goebbels auf den Weg brachte und zugleich die Pressemeldung hierzu anordnete, befürwortete den Vorschlag. Der Überbringer war Staatssekretär Leopold Gutterer, der mit zwei Mitarbeitern bei Kolbe zum Überraschungsbesuch seine Aufwartung machte. Ob Kolbe sich darüber freute? Vielleicht weniger, sollte ihm bewusst gewesen sein, dass Gutterer im Vorjahr, am 6. Mai 1941, das Berufsverbot seines Bekannten Karl Schmidt-Rottluff, und übrigens auch das von Emil Nolde und Edwin Scharff, in vorauseilendem Gehorsam an Reinhard Heydrich kommuniziert hatte.[77] Und es war übrigens auch Gutterer, der 1940 eine „Kennzeichnungspflicht für Juden" in Deutschland eingeführt hatte.[78] Gutterer ist ein Beispiel für die Verflechtungen innerhalb verschiedener politischer Bereiche. So war auch die Ausführung von Staatsaufträgen nicht lediglich „Business as usual", also das, was Bildhauer eben tun; Kolbes Werk und seine Person wurden instrumentalisiert, ohne dass Kolbe sich hätte wortreich bekennen müssen.[79] Kolbe hatte sich durch seine Bereitschaft, öffentliche Aufträge auszuführen, Ehrungen anzunehmen und in der gleichgeschalteten Presse als Bildhauer gefeiert zu werden, in eine Situation manövriert, die nach dem Krieg vor manchen nur schwer zu rechtfertigen war. Der Maler Karl Hofer schrieb Ende 1945 an Kolbe, es sei peinlich, „dass Sie für -zich tausend Mark einen oder mehrere von den Schweinehunden portraitiert haben."[80] Kolbe erhielt vermutlich nicht „-zich tausend Mark" für sein Porträt von Franco oder die Büste von Reichsarbeitsführer Konstantin Hierl (Abb. 12), wie Hofer mutmaßte, aber durch den guten Kontakt mit Hierl, der ab Sommer 1943 sogar zum Minister ohne Geschäftsbereich wurde, ergaben sich einige Chancen.



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

**13** Konstantin Hierls Besuch bei Georg Kolbe in der schlesischen Arbeitsdienstsiedlung Hierlshagen, 1944, historische Fotografie aus dem Nachlass Maria von Tiesenhausen, Archiv Georg Kolbe Museum, Berlin

## Reichsarbeitsführer Hierl und Hierlshagen

So sorgte Hierl im September 1943 dafür, dass seine „Arbeitsmänner" Kolbe einen neuen splitterfreien Bunker bauten und der Bildhauer Ende des Jahres 1943 nach Hierlshagen – eine nach Hierl benannte Arbeitsdienstsiedlung in Niederschlesien – evakuiert wurde,[81] wo man ihm ein Atelier im Kameradschaftsheim einrichtete.[82] Ein Besuch von Hierl ist durch diverse Fotos im Nachlass (Abb. 13) und einen Zeitungsartikel dokumentiert. Dank Hierl erfuhr Kolbe zwar eine bevorzugte Behandlung, aber die Verhältnisse in Hierlshagen waren bescheiden. Kolbe selbst berichtete: „Die oberen Stellen des RAD [Reichsarbeitsdienstes] meinen es herzlich gut mit mir und wollen alles tun um mich hier bei Laune und Gesundheit zu erhalten."[83] Für eine spätere Belagerung Berlins war für Kolbe vorgesehen, dass er in Bad Belzig in einem auf dem Gelände eines „Maidenlagers" des RAD eingerichteten Barackenblock für Vertriebene untergebracht werden würde.[84] Hierl wurde nach Kolbes Tod zunächst zu drei, dann zu fünf Jahren Arbeitslager verurteilt, schließlich aber vorzeitig entlassen. Er publizierte noch Anfang der 1950er-Jahre Texte, in denen er von seiner nationalsozialistischen Weltanschauung nicht abrückte.

Wie sah es nun aber mit Kolbes Weltanschauung aus? Auch in den letzten Kriegsjahren äußerte er sich kaum. In einem Brief – geschrieben drei Wochen nach dem Angriff auf die Sowjetunion – zeigte sich Kolbe von der NS-Propaganda durchaus beeinflusst:



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

„Inzwischen ist nun das schreckliche Strafgericht über die Bolschewisten herein gebrochen. Eine Weltkatastrophe hat den Anfang genommen. Brüllender, blutrünstiger Hass nahm freien Lauf und saust wie die Pest auf die Menschheit los. Glauben Sie, es ist recht schwer, taten- u. wortlos dabei zu Hause sitzen zu müssen."[85]

Diese Sätze sind nicht etwa auf den Krieg als universale Katastrophe gemünzt, sondern auf die Bedrohung durch die Sowjetunion. Mit dem „Strafgericht gegen den Bolschewismus" nahm Kolbe eine in diesen Wochen gängige Beschreibung des Eroberungs- und Vernichtungskriegs auf, während die auf die Menschheit lossausende Pest an den populären Buchtitel von Alfred Rosenberg erinnert, der die Pest als Metapher für die Bedrohung Europas durch den Bolschewismus nutzt.[86] Zu Kolbes Bekannten, die eingezogen worden waren, zählte auch Günter von Scheven, der am 21. März 1942 an der Ostfront starb. Für Kolbe war dies ein besonders schwerer Schlag. In einem Nachruf zitierte er aus von Schevens Feldpostbriefen; 1944 brachte Kolbe sogar ein Buch über ihn heraus.[87] Kolbes Hommage an von Scheven – und nicht zuletzt dessen eigene Briefe – zeugen vom Versuch, den Krieg und den Soldatentod sinnstiftend zu überhöhen; und fügen sich damit ein in den Gefallenenkult der nationalsozialistischen Kriegspropaganda.[88]

## Kriegsende

Anfang des Jahres 1945 scheint die Angst vor Rache und Vernichtung durch die vorrückenden sowjetischen Truppen bei Kolbe groß gewesen zu sein, im Osten Deutschlands stiegen die Selbstmordraten in diesen Monaten rasant an. Im Februar 1945, nach Berlin zurückgekehrt, befürchtete Kolbe, dass auf seinem in Hierlshagen zurückgelassenen Besitz „jetzt die Russen trampeln werden".[89] Zwei Wochen später fragte Kolbe eine befreundete Oberin vom Roten Kreuz, wie man denn die beiden Tabletten einnehme, die sie ihm einmal gegeben hatte, und erklärte: „Es ist für alle Fälle zu wissen nötig, bei dieser Perspektive!"[90] Kolbe wollte im Notfall vorbereitet sein und schloss einen selbst gewählten Tod nicht aus. Nach überstandenem Kriegsende[91] äußerte er sich gegen Ende des Jahres 1945 dann jedoch überraschend positiv über die Soldaten der Roten Armee: „Der Feind war von der ersten Minute ab Freund geworden".[92] 1946 schrieb Kolbe sogar, er durfte „den Tag der Befreiung durch die Russen als Auferstehung"[93] erleben, eine Formulierung, die vielleicht auch ein wenig dem Adressaten seines Briefs, Erich Cohn, geschuldet war, dem gegenüber er seine Ablehnung des NS-Regimes bekräftigen wollte, hatte doch der New Yorker Kunstsammler Cohn in seinem letzten Brief nach den Beweggründen für Kolbes Franco-Porträt gefragt.[94]

Nach dem Krieg hatten sich die Verhältnisse gewendet, und Kolbe fiel es nicht schwer, sich darauf einzustellen. Während er 1938 den Franco-Auftrag noch als die Vervollständigung des Glücks beschrieben hatte,[95] stellte es sich nun als „Glücksfall" für Maler wie Nolde heraus, solche Chancen gar nicht erst gehabt zu haben.[96] Die Expressionisten profitierten davon, zu den Opfern der NS-Kunstpolitik gehört zu haben. Dieses Privileg



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

konnte Kolbe nicht für sich beanspruchen.[97] Seine Aufträge in der NS-Zeit warfen unbequeme Fragen auf. Hofer hielt ihm vor, den anderen Künstlern in den Rücken gefallen zu sein.[98] Andererseits war Kolbe selbst unbelastet genug, dass er in Brekers Entnazifizierungsverfahren um ein Entlastungszeugnis gebeten wurde, das er kurz und unverbindlich hielt. Kolbe attestierte Breker im Künstlerischen eine Wandlung, die „unter stärkstem Nazieinfluss absank".[99] Und behauptete, er habe Breker nur *einmal* besucht, und zwar *vor* dessen Annäherung an Hitler. Hatte er die diversen gegenseitigen Besuche, die seine Kalender für den Zeitraum ab Herbst 1935 dokumentieren, tatsächlich vergessen?[100]

Der vorliegende Beitrag hat Kolbe als Künstler skizziert, der zunächst zwischen den Stühlen sitzt und letztlich immer näher zu denen hinüberrutscht, die er im Januar und Februar 1933 noch aus der Distanz und mit Misstrauen als „Nazis" und „ekelerregende Gesellen" betrachtet hatte. Wenn er kurz vor seinem Tod feststellte, er selbst habe sich „abseits halten"[101] können, dann mag dies seiner Selbstwahrnehmung entsprochen haben; rückblickend muss eine solche Aussage aber relativiert werden. Denn bald war die NSDAP nicht mehr zu trennen vom Staat; einem Staat, der ihm als Bildhauer eine wichtige Rolle zugestand und ihn ehrte, und den er, Kolbe, keineswegs kategorisch ablehnte. Aus dem Wechselspiel zwischen persönlicher Situation, politischen Entwicklungen und künstlerischem Schaffen ergab sich eine komplexe Dynamik. Kolbes Dilemma, wie es Heartfield 1938 darstellte, holte ihn zwar während der wenigen ihm verbleibenden Lebensjahre noch einige Male ein (beispielsweise durch die unbequemen Fragen, die ihm Hofer oder Cohn stellten), fiel jedoch – nicht zuletzt aufgrund einer Bildhauerkarriere, die schon vor 1933 ihren Höhepunkt erreicht hatte – bei seiner Kanonisierung in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts insgesamt kaum ins Gewicht. Der Teilnachlass Kolbes, der erst kürzlich nach dem Tod seiner Enkelin Maria von Tiesenhausen zurück ans Georg Kolbe Museum gelangt ist und in dem sich beispielsweise einige der bislang unveröffentlichten Briefe zum Franco-Porträt befinden, könnte – zusammen mit neuen Fragestellungen, die an Kunst und Künstler der sogenannten Klassischen Moderne herangetragen werden – zu einer zukünftigen Neubewertung beitragen.



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

## Anmerkungen

Mein großer Dank gilt den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des Kolbe Museums, insbesondere Elisa Tamaschke, für die Bereitstellung von Material. Auch danke ich Julia Wallner und Thomas Pavel für die sorgfältige Lektüre und hilfreiche Kommentare.

**1** Volks-Illustrierte (VI), Nr. 29, 20.7.1938. Die VI hieß bis 1936 „Arbeiter-Illustrierte-Zeitung", kurz AIZ. Sie wurde vom Verleger Willi Münzenberg herausgegeben.

**2** Das Heine-Denkmal in Frankfurt a. M. (1912/13) wurde 1933 von SA-Leuten eigenmächtig vom Sockel gerissen und dabei beschädigt, das Heine-Denkmal in Düsseldorf (1931 beauftragt) gar nicht erst aufgebaut. Der Rathenau-Brunnen (1928–30) befand sich im Volkspark Rehberge in Berlin-Wedding und wurde 1934 demontiert. Auch die Entfernung von Kolbes Figur „Große Nacht" aus dem Rundfunkhaus wurde vom Bildhauer registriert. Bemerkenswert ist, dass sie eventuell zwei Jahre später im Sendehaus des Ostmarken Rundfunks in Königsberg wieder aufgestellt wurde; ihr Verbleib ist unbekannt. Vgl. https://sammlung.georg-kolbe-museum.de/de/objekte/nacht/62905?term=Die%20nacht&position=0 [letzter Zugriff 27.12.2022].

**3** Georg Kolbe. Werke der letzten Jahre, mit Betrachtungen über Kolbes Plastik von Wilhelm Pinder, Berlin 1937, S. 15.

**4** Georg Kolbe: Stefan George, Statthalter des Geistes …, in: Berliner Tageblatt, 5.12.1933 (Abendausgabe), zit. nach Maria Freifrau von Tiesenhausen: Georg Kolbe. Briefe und Aufzeichnungen, Tübingen 1987, S. 137.

**5** Vgl. Celia Applegate, Pamela Potter: Music and German National Identity, Chicago/London 2002; Jacob Golomb, Robert S. Wistrich (Hrsg.): Nietzsche, Godfather of Fascism? On the Uses and Abuses of a Philosophy, Princeton, NJ, 2009.

**6** Gerd Theunissen: Georg Kolbe, in: Kunst der Nation, 1.4.1934, Nr. 7, S. 3. Dort heißt es: „Nie hat es in Deutschland einen geistigeren Plastiker gegeben als Kolbe, nie einen, bei dem Kultur, im Sinne einer sehr selbstbewußten und fanatischen Zähmung der chaotischen Triebe, sinnlicher und zugleich geistiger zum Ausdruck käme". Theunissen endet mit den Worten: „Dieser Plastiker hat den Menschen leuchtend gemacht, er hat das Höchste hinübergerettet aus verwahrloster und barbarischer Zeit in die Stille der Kunst: die Gestalt des Leibes im lebendigen Geist."

**7** Ebd., S. 1.

**8** Walther Voigt: Georg Kolbe: Ein Künder nordischen Lebensgefühls, in: Politische Erziehung, Nr. 7, Juli 1937, Archiv GKM, Berlin.

**9** Heinz Flügel: Nordische Schönheit in der deutschen Kunst. Zum 60. Geburtstag Georg Kolbes, o. A. des Zeitungsnamens, 16.4.1937, Zeitungsausschnittsammlung, Archiv GKM, Berlin.

**10** Wolfgang Willrich: Säuberung des Kunsttempels. Eine kunstpolitische Kampfschrift zur Gesundung deutscher Kunst im Geiste nordischer Art, München/Berlin 1937, S. 73. Bemerkenswert, dass Willrich Kolbe 1937 besuchte. Vgl. Georg Kolbe an Georg Biermann, 9.11.1937, zit. nach von Tiesenhausen 1987 (wie Anm. 4), S. 159, Nr. 213.

**11** In dieser Ausstellung der Berliner Galerie Ferdinand Möller, die von Juli bis September 1933 lief, wurden von Kolbe folgende Werke präsentiert: „Kleine Pietà", 1928, Bronze, und „Herabschreitender", 1927, Bronze.

**12** Vgl. Otto Andreas Schreiber: Bekenntnis der Jugend zur deutschen Kunst, in: Deutsche Allgemeine Zeitung (DAZ), 10.7.1933. Einige Monate später wurde Kolbe von Mitgliedern des NSDAP-Studentenbunds gebeten, er möge sich doch mit einer schriftlichen Stellungnahme an der Debatte um die „deutsche Kunst" beteiligen.

**13** N. N.: Die Jury an der Arbeit. Wie die Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes vorbereitet wird, in: Magdeburger Zeitung, o. D. [Mai 1933], Kopie im Archiv des Georg Kolbe Museums, Zeitungsausschnittsammlung, Archiv GKM, Berlin. Schon die Magdeburger Ausstellung war von Kontroversen begleitet, und Wilhelm-Adolf Farenholtz setzte sich in einem Brief an Hermann Göring vom 25.6.1933 mit einer teilweise antisemitischen Argumentation für die angegriffenen Künstler ein. Abdruck in: Aya Soika, Bernhard Fulda: Emil Nolde. Eine deutsche Legende. Der Künstler im Nationalsozialismus. Chronik und Dokumente, hrsg. von Bernhard Fulda, Christian Ring und Aya Soika für die Nationalgalerie der Staatlichen Museen zu Berlin und die Nolde Stiftung Seebüll, München 2019, S. 60, Dok. 13.

**14** Zu Kolbes Rolle während der Kontroverse um den Deutschen Künstlerbund (DKB) nach 1933 vgl. Josephine Gabler: Georg Kolbe in der NS-Zeit, in: Ursel Berger (Hrsg.): Georg Kolbe. 1877–1947 (Ausst.-Kat. Georg Kolbe Museum, Berlin), München 1997, S. 87–94, hier S. 89–90; Ursel Berger: „Einseitig künstlerisch". Georg Kolbe in der NS-Zeit, PDF-Dokument, 2018, S. 5, siehe https://web.archive.org/web/20190508074534/https:/www.georg-



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-NC-ND

kolbe-museum.de/wp-content/uploads/2018/07/Einseitig-künstlerisch-mit-Bildern-Titel-1.pdf [letzter Zugriff 5.8.2023]. Kolbe zog zunächst 1935 seine Zusage, als Vorstand zu fungieren, zurück, als man in Magdeburg in die Autonomie des DKB eingreifen wollte, blieb aber schließlich doch Vorstand bis zum Verbot im Jahre 1936. Anlässlich der Verleihung des Goethe-Preises Anfang 1936 gratulierte der Bildhauer Philipp Harth Kolbe daher folgendermaßen: „Es ist nicht ohne Komik, daß der Preisträger Präsident der Kunstsippe ist, deren Schandausstellung wegen Untergraben künstlerischer Kultur polizeilich geschlossen werden mußte." Philipp Harth an Georg Kolbe, 1.2.1936, zit. nach von Tiesenhausen 1987 (wie Anm. 4), S. 150–151, Nr. 188.

**15** Vgl. zum Vorfall Soika/Fulda (wie Anm. 13), S. 60, Dok. 25, und S. 102–103.

**16** Robert Scholz: „Der Kunstschwindel in London", in: Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe), 3.8.1938, S. 9, Zeitungsausschnittsammlung, Archiv GKM, Berlin: „Wir können an Hand des Verzeichnisses der Ausstellung ‚Entartete Kunst' einwandfrei beweisen, daß selbstverständlich weder Kolbe noch Slevogt in dieser Ausstellung vertreten waren, daß vielmehr […] Kolbes Plastiken sowohl im Vorjahr wie in diesem Jahr zu den Hauptwerken der für das Kunstwollen des neuen Deutschlands repräsentativen Ausstellung im Haus der Kunst in München gehören." Tatsächlich waren von Kolbe auf der „Großen Deutschen Kunstausstellung" 1937 seine Figuren „Junger Streiter" und 1938 „Junges Weib" ausgestellt. Vgl. Lucy Wasensteiner, Martin Faass (Hrsg.): London 1938. Defending „Degenerate" Art. Mit Kandinsky, Liebermann und Nolde gegen Hitler (Ausst.-Kat. The Wiener Library, London, Liebermann-Villa, Berlin), Wädenswil 2018, zu Kolbe bes. S. 70, 72, 192, Anm. 9.

**17** Georg Kolbe: An die deutschen Studenten!, in: Deutsche Studenten-Zeitung. Kampfblatt der deutschen Studenten, 2. Jg., Nr. 9, 31.5.1934, S. 3. Zur Beteiligung hatte ihn der Kunsthistoriker Wilhelm Pinder ermutigt. Vgl. Georg Kolbe an Wilhelm Pinder, o. D. [ca. April/Mai 1934], zit. nach von Tiesenhausen 1987 (wie Anm. 4), S. 184–185: „Ich kenne mich in diesem Unternehmen nicht aus. Wissen Sie etwas von diesem Forum und raten Sie mir zu einem Eingehen auf den Wunsch der Redaktion? Von Geburt kein Wortgewaltiger halte ich ausserdem nicht viel von Wortbekenntnissen all derer die darstellen sollen. Ansich bin ich ergriffen, dass die NS-deutschen Studenten meine Stimme hören wollen." Nach dem Krieg wurde ihm der Beitrag von Karl Hofer vorgeworfen. Vgl. Karl Hofer an Georg Kolbe, 1.12.1945, in: von Tiesenhausen 1987 (wie Anm. 4), S. 184–185, Nr. 273.

**18** Kolbe 1934 (wie Anm. 17), S. 3. Kolbe erklärte: „Eine Gebärde kann sehr hohl sein. Haben Sie Mißtrauen gegen die geschwollene Brust: Denken Sie daran, daß wir nicht so glücklich waren, da kein gemeinsamer Geist über uns ausgegossen wurde. Es wurde kein Vorhang vor uns aufgerissen. Jeder Echte mußte seinen Glauben allein beiseite tragen – wenn er nicht in einem Künstlerverein als verkannter Raffael sein Leben fristen mochte. Hier liegt viel echtes deutsches Gewissen." Denn, so Kolbe: „Kunst wurde damals nur ‚gepflegt' und ‚gehandelt', Ein Führer hat Euch geschart und zum Marsch aufgerufen. Welches Glück."

**19** Ebd.

**20** Vgl. Berliner Kunst in München (Ausst.-Kat. Neue Pinakothek, München), München 1935. Die Eröffnung der Ausstellung war auf den 15.3.1935 angesetzt, insgesamt sollten 280 Werke gezeigt werden.

**21** Neben Kolbe gehörten auch Arno Breker, Arthur Kampf und Leo von König zur Ausstellungskommission, die vom Ministerium für Volksaufklärung und Propaganda koordiniert wurde. Auf Protest des Innenministers und Gauleiters Adolf Wagner wurden die Einsendungen aus Berlin geprüft, mit dem Resultat, dass am Tag der Eröffnung 26 Arbeiten abgehängt wurden.

**22** Hannes Kremer: Eine Bilanz, in: Deutsche Studenten-Zeitung: Kampfblatt der deutschen Studenten: amtliches Nachrichtenblatt des Nationalsozialistischen Deutschen Studentenbundes NSDSB und der Deutschen Studentenschaft, München, Nr. 11, 1935, S. 3, Zeitungsausschnittsammlung, Archiv GKM, Berlin.

**23** Georg Kolbe an Hannes Kremer, 25.5.1935, Abschrift, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin. Kolbes Briefentwurf liegt ebenfalls im Georg Kolbe Museum.

**24** Martin Hieronimi: Jugend spricht. Völkisch oder „populär"? (Der nationalsozialistische Kunstanspruch und seine Verwirklichung in der Gegenwart), in: Der Türmer: Deutsche Monatshefte. Die Bergstadt, Berlin 1935, S. 73–76, Archiv GKM, Berlin. Hieronimi beschreibt zudem die „ungeheure Gefahr, daß man in einer an sich begreiflichen Gegenwirkung auf Vergangenes die Grenzen der wahren völkischen Kunst zu eng steckt, die Kunst selbst allzusehr ‚organisiert.'"

**25** Alfred Rosenberg: Die kommende Kunst wird monumental, werkgerecht und artgemäß sein, in: Völkischer Beobachter, 27.9.1934, Zeitungsausschnittsammlung, Archiv GKM, Berlin.



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-NC-ND

**26** Georg Kolbe an Ottilie Schäfer, 25.1.1933, 2 Seiten, Staatsbibliothek zu Berlin: „Habe selbst auch gute Presse – nur – immer muss ich weit hinter Barlach rangieren – der noch dazu sehr mässig vertreten ist. Er ist und bleibt der ehrfurchtgebietende Bildhauer der deutschen Seele – auch wenn er oft schlecht und schwach bildet – Selbst die Nazis fangen an, ihm zu huldigen."

**27** Georg Kolbe an Julia Hauff, 16.2.1933, Zeitungsausschnittsammlung, Archiv GKM, Berlin.

**28** Adolf Hitler: Neue Kunstgesinnung. Bekenntnis zum Genie – Absage an Konjunktur-Ritter und Romantiker, o. A. des Zeitungsnamens, o. D. [1934], Zeitungsausschnittsammlung, Archiv GKM, Berlin. Zwei Ausrufezeichen setzte Kolbe zum Beispiel neben den Satz, der die Inkompatibilität von Mystik und Neuzeit herausstellte: „Eure vermeintliche gotische Verinnerlichung passt schlecht in das Zeitalter von Stahl und Eisen, Glas und Beton, von Frauenschönheit und Männerkraft, von hochgehobenem Haupt und trotzigem Sinn."

**29** Zwei Jahre Kulturkammer, in: Berliner Tageblatt, 15.11.1935, Abendausgabe, o. S., Zeitungsausschnittsammlung, Archiv GKM, Berlin.

**30** Der von Kolbe mitunterzeichnete „Aufruf der Kulturschaffenden" wurde in zahlreichen Tageszeitungen veröffentlicht, z. B. in: Völkischer Beobachter (Berliner Ausgabe), Nr. 230, 18.8.1934, S. 10. Der kurze Text mit den Unterzeichnern erschien zusammen mit weiteren Loyalitätsbekundungen zahlreicher Berufs- und Gesellschaftsgruppen.

**31** Ursel Berger greift die Unterzeichnung als öffentliches Signal der Anpassung heraus, betont aber, dass die Unterschrift von Ernst Barlach diesem weitaus weniger angelastet worden sei als die von Kolbe. Vgl. Berger 2018 (wie Anm. 14), S. 5.

**32** Vgl. Der Präsident der Reichsschrifttumskammer (gez. Dr. Haupt) an Mies van der Rohe, 13.8.1934, mit Beilage des Aufruftexts, Mies van der Rohe Papers, Library of Congress, Washington, D. C.; sowie an Emil Nolde, 13.8.1934, ebenfalls mit Beilage des Aufruftextes, abgedruckt in: Soika/Fulda (wie Anm. 13), S. 76–78, Dok. 20, 21.

**33** Ernst Barlach an Hans Barlach, 31.8.1934: „Ich habe den Aufruf der ‚Kulturschaffenden' mitunterschrieben, bin also den Vorwurf, Kulturbolschewismus zu treiben, los, bis man ihn wieder aus der Kiste holt." Zit. nach Ernst Piper: Ernst Barlach und die nationalsozialistische Kunstpolitik, Frankfurt a. M. 1987, S. 113, Dok. 80. Vgl. auch Berger 2018 (wie Anm. 14), S. 7, Anm. 29.

**34** O. A. des Zeitungsnamens, o. D., mit handschriftlichen Kommentaren Kolbes, Zeitungsausschnittsammlung, Archiv GKM, Berlin.

**35** Vgl. Alfred Rosenberg an Joseph Goebbels, 30.8.1934, darin: „Diese Ablehnung [Adolf Hitlers gegenüber Barlach, Nolde und Mies van der Rohe] ist auch mehrfach mit grosser Eindeutigkeit öffentlich ausgesprochen worden und deshalb bleibt es nach wie vor bedauerlich, dass gerade diese angegriffenen Persönlichkeiten aufgefordert wurden, den veröffentlichten Aufsatz zu unterschreiben […]". Und Alfred Rosenberg an Joseph Goebbels, 20.10.1934 (vermutlich nicht abgeschickt). In diesem Brief greift Rosenberg den Vorwurf erneut auf, dass ein Regierungsrat aus Goebbels' Ministerium die „Kulturbolschewisten" dringend gebeten habe, „doch für den Führer einzutreten". Beide Briefe zit. nach Piper 1987 (wie Anm. 33), S. 113–114, Dok. 81 (30.8.), S. 116–117, Dok. 84 (20.10.). Vgl. auch Alfred Rosenberg an Philipp Bouhler, Leiter der Führer-Kanzlei, 25.1.1935, BArch, NS 8/208, Bl. 169, zit. in: Soika/Fulda (wie Anm. 13), S. 78, 86.

**36** Harald Busch an das Gaugericht der NSDAP Hamburg, 28.9.1935, BArch, R 9361-V/4555. Vgl. Soika/Fulda (wie Anm. 13), S. 91.

**37** Amt für Kunstpflege, Kulturpolitisches Archiv an das Geheime Staatspolizeiamt, Berlin, 8.6.1936, BArch, NS 15/69 (Auskunftserteilung und Auskunftsersuchen an das Geheime Staatspolizeiamt über kulturell tätige Personen): „Der Bildhauer Professor Dr. Georg Kolbe unterschrieb nach der Revolte von 1918 den Aufruf des (marxistischen) ‚Arbeitsrates für Kunst, Berlin'. Kolbe war 1932–33 Mitglied der Preußischen Akademie der Künste Berlin und wurde von der Judenpresse hervorragend gefördert. Zuverlässigen Nachrichten zufolge ist Prof. Kolbe Hochgradfreimaurer. In seiner Kunst vertritt Kolbe eine Linie, die heute als ‚afrikanisch' oder auch ‚ostisch' abgelehnt wird." Der Vorwurf, „Freimaurer" zu sein, entbehrte jeder Grundlage.

**38** Georg Kolbe an Georg Biermann, 9.11.1937, zit. nach von Tiesenhausen 1987 (wie Anm. 4), S. 159, Nr. 213. Kolbe schrieb: „Dieses kleine Künstlertreffen mit dem wichtigen Namen war alles andere als arbeitsfähig und erschien mir nach dem Besuch von 2–3 Zusammenkünften als kleine Lächerlichkeit. Das mir zugemutete Amt als Vorsitzenden ist freie Erfindung. […] Dieser Spuk scheint mir außer von Herrn Willrich von allen vergessen zu sein. Z. Zeit seines Besuches bei mir hat Willrich leider nicht von dieser ‚höchst gefährlichen' Sache gesprochen."

**39** Dagegen wurde bei einer Prüfung der Reichskammermitglieder im Jahre 1941 die politische



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Zuverlässigkeit Kolbes bestätigt. Vgl. Anschreiben von Ilkier, RdbK, an den Präsidenten der Reichskammer der bildenden Künste, 7.8.1941, Landesarchiv Berlin, A Rep. 243-04, Nr. 453. Die Beilage bestätigte: „In politischer Hinsicht nichts Nachteiliges bekannt geworden."

**40** Georg Kolbe an Julia Hauff, 4.8.1933, Nachlass GK, Inv.-Nr. GK.592_004, Archiv GKM, Berlin.

**41** Peter Engelmann: „Zum 19. August. Die Kunst und Adolf Hitler. Ein Besuch bei Joseph [!] Thorak", 17.8.1934, in: Deutsche Allgemeine Zeitung (DAZ), Zeitungsausschnittsammlung, Archiv GKM, Berlin.

**42** Georg Kolbe an Grete Heimholdt, 25.3.1935, Nachlass GK, Inv.-Nr. GK.577, Archiv GKM, Berlin. Zur Auftragsvergabe in Stralsund vgl. Dietrich Schubert: Revanche oder 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, Berlin 2004, S. 73–96.

**43** Schubert 2004 (wie Anm. 42), S. 85.

**44** Ebd., S. 86.

**45** Vgl. Magdalena Bushart: Die Bildwerke auf dem Reichssportfeld in Berlin, in: Annette Tietenberg (Hrsg.): Das Kunstwerk als Geschichtsdokument: Festschrift für Hans-Ernst Mittig. München 1999, S. 129–143, hier S. 134–135.

**46** Georg Kolbe an Hilde von Dirksen, 1.10.1935: „Und ich habe von hier, von mir zu berichten, daß ich zu den großen Aufgaben durchaus nicht Verwendung finde, die Sie wohl annehmen, die Sie aus früheren Berichten annehmen mußten. Erst in dieser Woche hat es sich ereignet, daß meine große Marmorstatue ‚Genius 1928' […] aus dem Opernhaus entfernt wurde. Es ist das vierte meiner Werke, welches nicht in diese Zeit paßt. Privat gesehen will das nicht viel bedeuten. Doch werden zur Zeit immerhin noch manche Anfragen und Mitarbeitsanträge gestellt. Was aber kann ich dann bieten?" Weiter berichtet er für seine Auftragsarbeit fürs hiesige Sportforum im Auftrag des Kultusministeriums und dass diese nicht sei, was „man da draußen will", sie werden als „einseitig künstlerisch empfunden". Zit. nach von Tiesenhausen 1987 (wie Anm. 4), S. 146–147, Nr. 180. Vgl. auch Berger 2018 (wie Anm. 14), S. 11.

**47** Georg Kolbe an Julia Hauff, 5.3.1936, Nachlass GK, Inv.-Nr. GK.595_002, Archiv GKM, Berlin. Auf wessen Berliner Ausstellungsrezension er sich bezog, ist der Verfasserin unbekannt.

**48** Georg Kolbe an Ottilie Schäfer, 26.7.1936, Staatsbibliothek zu Berlin: „An Besuchen habe ich nichts zu erwarten u. von den Kämpfen werde ich auch nicht viel sehen denn ich hatte mir keinen Einlass gekauft u. man hat mir auch keinen gestiftet – Nur des ‚Führers' Einmarsch werde ich sehen."

**49** Vgl. hierzu die Steuerunterlagen im Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.

**50** Georg Kolbe an Julia Hauff, 10.1.1937, Nachlass GK, Inv.-Nr. GK.596_001, Archiv GKM, Berlin.

**51** 1937 war Kolbe sogar als Leiter des Meisterateliers für Bildhauerei an der Preußischen Akademie der Künste von Arthur Kampf und Richard Scheibe vorgeschlagen worden, wie übrigens auch Arno Breker. Kolbe erhielt in der internen Abstimmung zwölf Stimmen, das beste Ergebnis, gefolgt von Gerhard Marcks und Wilhelm Gerstel mit jeweils sechs und Röll und Breker mit drei Stimmen. Der Vorschlag des Senats der Akademie lautete demnach Kolbe, gefolgt von Marcks und Gerstel. Doch erhielt den Posten letztlich der linientreue, 62-jährige Arnold Waldschmidt, der durch einen Randerlass vom Erziehungsminister Bernhard Rust vorgeschlagen wurde. Vgl. Protokoll der Sitzung am 3.5.1937, PrAdK 1123, Bl. 142–143.

**52** Das drückte sich u. a. darin aus, dass er sich des Öfteren – z. B. in seinen Randnotizen bei der Zeitungslektüre – abfällig über den „Plebs" äußerte.

**53** Gabler 1997 (wie Anm. 14), S. 94, Anm. 13, mit Verweis auf den Brief im Bundesarchiv (BArch, R-II 43/960, Bl. 54–55).

**54** Gottfried Feder zit. nach Sigurd Rabe: Wider den Kulturbolschewismus, in: Völkischer Beobachter, 16.12.1933.

**55** Vgl. Columbus [Colombo] Max an Georg Kolbe, 28.12.1933, Nachlass GK, Inv.-Nr. GK.232, Archiv GKM, Berlin. Von der Ehefrau Paula Max hat sich ein Brief an Kolbe vom 12.5.1930 erhalten. Nachlass GK, Inv.-Nr. GK.234, Archiv GKM, Berlin.

**56** Vgl. den Eintrag im Besucherkalender von Georg Kolbe für den 6.12.1934, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin: „Frau Colombo Max mit Frl. Feder". Im Telefonkalender des Jahres 1934 setzen die Einträge erst Mitte September ein. Vermutlich handelte es sich um Ingeborg Feder. Ein Telefonat von Elisa Tamaschke am 22.2.2023 mit einer Enkelin von Elisabeth Feder bestätigte die enge Freundschaft zwischen Elisabeth Feder und Colombo sowie Paula Max.

**57** Elisabeth Feder an Reichskanzler Adolf Hitler, zusätzlich adressiert an Staatssekretär Hans Heinrich Lammers, 28.3.1934, Reichskanzlei-Akten, Persönliche Angelegenheiten des Reichskanzlers Adolf Hitler, BArch, R 43-II/960. Mit Dank an Elisa Tamaschke für die Übermittlung.



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-NC-ND

**58** Der Staatssekretär in der Reichskanzlei [Lammers] an Georg Kolbe, 29.3.1934 [mit Stempel über Briefausgang am 29.3.34], Reichskanzlei-Akten, Persönliche Angelegenheiten des Reichskanzlers Adolf Hitler, BArch, R 43-II/960.

**59** E-Mail von Elisa Tamaschke an die Verfasserin, 13.11.2022, in der sie eine Unterhaltung mit dem Nachlassverwalter der Enkeltochter über Kolbes Auftrag einer Hitler-Büste anlässlich der Urnenbeisetzung im November 2022 zusammenfasst. Demnach habe laut früherer Aussagen Maria von Tiesenhausens gegenüber dem befreundeten Nachlassverwalter „eine Portraitsitzung stattgefunden (Kolbe habe ihn [Hitler] gezeichnet), während der Hitler gefragt habe, wie lange diese Portraitprozesse bei Kolbe dauern würden. Kolbe habe geantwortet, er bräuchte durchschnittlich 12–14 Sitzungen … Offenbar war Hitler dies zu aufwendig und er hat in der Folge das geplante Portrait abgesagt. Kolbe sei danach besorgt gewesen, weil er unsicher darüber war, was diese Absage durch Hitler für ihn bedeuten könnte."

**60** Die Anfragen sind in den Reichskanzlei-Akten dokumentiert. Vgl. R 43-II/960-963; 957, 959. Mit Dank an Elisa Tamaschke für die Übermittlung.

**61** Zit. nach Berger 2018 (wie Anm. 14), S. 20, Anm. 38.

**62** Die Mitte 1936 gegründete HISMA (Compañía Hispano-Marroquí de Transportes Limitada) war eine spanisch-deutsche Scheinfirma, die es über den deutschen Kaufmann Johannes Franz Bernhardt ermöglichte, Francos Nationalisten während des Bürgerkriegs mit Kriegsmaterial aus Deutschland zu beliefern und schließlich den gesamten deutsch-spanischen Warenverkehr abzuwickeln. Zur Rolle des HISMA-Leiters, der Kolbe beauftragte und mit dessen Witwe Maria von Tiesenhausen später in gutem Kontakt stand, vgl. Clara Blume: Die Sieger schreiben Geschichte. Mediale Inszenierungen von Johannes Bernhardt und der deutschen Intervention im Spanischen Bürgerkrieg, Berlin/Bern/Wien 2019; Hans-Henning Abendroth: Mittelsmann zwischen Franco und Hitler. Johannes Bernhardt erinnert 1936, Marktheidenfeld 1978.

**63** Georg Kolbe an Franco, Entwurf, 17.3.1939, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.

**64** Adolf Hitler an Johannes E. F. Bernhardt, Leiter der Firma HISMA, 23.6.1939, beglaubigte Abschrift, Kopie im Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin. Hitler schrieb nach Erhalt der „von Professor Kolbe geschaffenen Bronzebüste des Generalissimus Franco" in seinem Dankesschreiben aus Berchtesgaden an die HISMA, er habe sich „sowohl über Ihr treues Gedenken als über das Kunstwerk selbst aufrichtig gefreut".

**65** Siehe die Reportage von Lotte Zielesch: „Wie ich Franco porträtierte" (diverse Zeitungen und verschiedene Erscheinungsdaten ca. Mitte März 1936, Zeitungsausschnittsammlung, Archiv GKM, Berlin). Dort wird Kolbe mit den Worten zitiert: „Franco ist 46, von kleiner Statur. Sein Haar fängt an grau zu werden. Er ist ein strenger, verschlossener Soldat, ganz unäußerlich und sehr liebenswürdig. Da ich nicht Spanisch verstehe, sprachen wir Französisch. Ich hatte mir drei Sitzungen ausgebeten. Sie fanden im Arbeitszimmer seines Wohnhauses in Burgos statt. Da es an sein Speisezimmer grenzt, konnte ich Familienmitglieder ein- und ausgehen sehen. Es ist ja bekannt, daß Franco ein sehr inniges Familienleben führt. Außer seiner Frau und seiner einzigen Tochter Cormencita leben noch sein Schwager, dessen Gattin und Kinder in dem großen von einem Garten umgebenden Hause."

**66** Vgl. Zeitungsausschnittsammlung im Archiv GKM, Berlin, z. B. Völkischer Beobachter, 21.5.1939, Frankfurter Zeitung, 21.5.1939, Ostdeutsche Morgenpost Beuthen, 21.5.1939, Iserlohner Kreisanzeiger und Zeitung, 22.5.1939.

**67** Georg Kolbe an Franco, Entwurf, 17.3.1939, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin: „Exzellenz – Ihre große Güte ermöglichte es mir Ihr Bildnis zu schaffen, welches überall in der deutschen Öffentlichkeit mit viel Interesse und Beifall begrüßt wird. In reichlicher Dankbarkeit erlaube ich mir Ihnen mein Werk in Bronze zu überreichen und Sie ergebenst zu bitten mir die Ehre der Entgegennahme zu erweisen." Der Entwurf war die Grundlage für das nicht mehr erhaltene Begleitschreiben, das den Bronzeguss nach Spanien begleitete.

**68** Georg Kolbe an Curt Valentin, 9.2.1939, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.

**69** So erwähnt in der Reportage von Lotte Zielesch: „Wie ich Franco porträtierte" (diverse Zeitungen und verschiedene Erscheinungsdaten ca. Mitte März 1936, Zeitungsausschnittsammlung, Archiv GKM, Berlin). Dort wird Kolbe mit den Worten zitiert: „Selbstverständlich sah ich Sevilla, aber auch einen Teil der Front lernte ich kennen."

**70** Günter von Scheven an seine Mutter, 4.12.1938, Typoskript-Abschrift von Maria von Tiesenhausen, o. D., zit. nach: Briefe des Bildhauers Günter von Scheven, hrsg. von Udo von Alvensleben, Krefeld 1952.

**71** Vgl. auch Entwurf Georg Kolbe an Hauptmann Wilhelmi, Deutsche Botschaft in San Sebastian, 25.3.1939, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin: „Es



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

sind jetzt genau 3 Monate seit meiner Francozeit in Burgos verstrichen; mit viel Passion denke ich an die Grosskampftage um meine Arbeit, in denen mir Ihre gütige Hilfsbereitschaft so viel, ja alles Notwendige ermöglichte. Dies Ihnen nochmals von Herzlichen zu danken ist mir ein aufrichtiges Bedürfnis. Inliegend finden sie ein paar Aufnahmen des nun endgültigen Resultats. Es geschah innerhalb Ihres Wirkungskreises inzwischen soviel mit dem verglichen mein kleines Arbeitsgebiet ein Nichts ist, das Sie schon vergessen haben mögen. Somit erinnere ich Sie daran u. an Ihr Versprechen, mich bei gegebener Gelegenheit einmal aufsuchen zu wollen. In aufrichtiger Herzlichkeit Ihr ergebener GK (inl. 2 Franco Fotos)."

**72** Einladung: „Der Landesgruppenleiter der Falange Espanola Tradicionalista y de las I. O. N. S. [Adolfo Pardo Redonnet] und Frau Pardo aus Anlass der Rückkehr der Legion Condor nach Deutschland zu einem Tee Empfang am Mittwoch, dem 7. Juni 1939 um 17 Uhr in den Räumen des Zoo", Einladungskarte, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.

**73** Ellen Bernhardt an Maria von Tiesenhausen, 16.7.1980, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin: „Mein Mann ging einfach zu ihm hin (er war ja nie schüchtern) u. fragte Prof. Kolbe, ob ihm eine Reise nach Spanien u. der Kopf von Franco interessieren würde. Soweit ich mich erinnere, sagte Kolbe ohne Zögern zu. Da mein Mann nie in Uniform auftrat u. es ja auch ein ziviler Auftrag war (die Hisma war ja eine Wirtschafts-Angelegenheit) hatte Kolbe wohl auch nie den Eindruck, daß dies ein Partei-Auftrag wäre. Es war ja auch nur die Idee meines Mannes u. hatte privaten Charackter. […] Einmal fragte ich ihn (Kolbe) nach seiner Meinung über Franco als Mensch (Ein Bildhauer versteht ja mehr als wir über Charakter-Merkmale). Kolbe antwortete mir: Die großen Augenhöhlen seien ein mediterranes Merkmal, also kein individuelles. Dagegen zeige der sehr kleine, etwas weibische u. geschwungene Mund bei Männern seltsamerweise auf Grausamkeit hin."

**74** Vgl. u. a. Kurt Lothar Tank: Das Heroische als Schicksalsauftrag. Gedanken zur deutschen Plastik unserer Zeit, in: Pariser Zeitung, 21.3.1943, Archiv GKM, Berlin.

**75** Rudolf G. Binding an Georg Kolbe, 16.10.1937, Nachlass GK, Inv.-Nr. GK.56, Archiv GKM, Berlin: „Zu Deiner Erheiterung werde [ich] verraten dass einer meiner netten jungen Münchner den Kollegen Thorak mit seinen aufgeblasenen Gummimuskeln als ‚Pneumothorak' ernannt hat." Und der Architekt Paul Bonatz machte in seinem Geburtstagsschreiben an Kolbe 1942 einige Bemerkungen zu Thoraks „proletenhaften Reliefs an der Reichsbank" und kommentierte das „kitschig jugendstilhaft süsslich" wirkende Menschenpaar auf der „Großen Deutschen Kunstausstellung". Vgl. Paul Bonatz an Georg Kolbe, 23.4.1942, Nachlass GK, Inv.-Nr. GK.69, Archiv GKM, Berlin.

**76** Adolf Ziegler an Joseph Goebbels, 12.12.1942, BArch, R55-97: „In Anbetracht der überragenden Persönlichkeit befürworte ich, anläßlich seines 65. Geburtstages, außer einer Ehrung durch ein Glückwunschtelegramm des Herrn Reichsministers, die Verleihung der Goethemedaille für Kunst und Wissenschaft durch den Führer zu erbitten." Am 21.1.1942 bestätigte der Chef der Präsidialkanzlei des Führers und Reichskanzlers gegenüber dem RMVP (Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda): „Der Führer wird Ihrer Anregung entsprechen und dem Bildhauer Professor Dr. h. c. Georg Kolbe in Berlin-Charlottenburg 9 aus Anlaß der Vollendung seines 64 Lebensjahres am 15. April 1942 in Anerkennung seiner Verdienste um die deutsche bildende Kunst die Goethe-Medaille für Kunst und Wissenschaft verleihen."

**77** Leopold Gutterer an Reinhard Heydrich, 6.5.1941, BArch, R 55/21018, Bl. 18. Vgl. Abdruck in: Soika/Fulda (wie Anm. 13), S. 154 sowie S. 182, Dok. 67.

**78** Gutterer war auch als Teilnehmer der Wannsee-Konferenz am 20.1.1942 eingeplant, die ein Vierteljahr vor dem Geburtstagsbesuch bei Kolbe stattgefunden hatte; aus Termingründen konnte er jedoch nicht erscheinen.

**79** So würdigte ihn der Landesleiter der RdbK, August Kranz, im November 1941 folgendermaßen: „Der Bildhauer Professor Kolbe […] steht an der Spitze der deutschen Künstler und geniesst darüber hinaus Weltruf. Seine grossen laufenden Aufträge für Staat, Partei und Wehrmacht sowie seine Verpflichtungen höchsten Stellen gegenüber in der Beschickung repräsentativer Kunstausstellungen des Reichs (auch ausserhalb der Grenzen) stellen ihn in den Mittelpunkt des heutigen Kulturgeschehens." Kranz fuhr fort: „Es erübrigt sich, die aussergewöhnliche und zumindest gleich hohe Bedeutung Kolbes wie etwa der Prof. Arno Brekers herauszustellen. Ich möchte aber betonen, dass letzterer noch jung ist und das Entgegenkommen aller öffentlichen Stellen geniesst", während Kolbe im 65. Lebensjahr „keine Zeit mehr zu verlieren" habe und keine besseren Zeiten abwarten könne." In diesem Schreiben ging es übrigens lediglich um eine Erhöhung der Kohlenlieferung fürs Atelier; bezeichnend vielleicht, denn Privilegien für Kolbe gab es durchaus, waren aber vergleichsweise bescheiden. Vgl. Prof. August Kranz,



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Landesleiter der Reichskammer der bildenden Künste, an die Kohlenverteilungsstelle, 15.11.1941, Landesarchiv Berlin, A Rep 243-04, Nr. 45531001.

**80** Karl Hofer an Georg Kolbe, 16.12.1945, zit. nach von Tiesenhausen 1987 (wie Anm. 4), S. 185, Nr. 274.

**81** Vgl. Helmut Großmann: Hierlshagen berühmter Gast, in: Sprottenhagener Tageblatt, o. D. [Mai 1944], Zeitungsausschnittsammlung, Archiv GKM, Berlin. In dieser Reportage vom Mai 1944 wurde Kolbe als „Opfer des Bombenterrors der anglo-amerikanischen Luftgangster" vorgestellt.

**82** Georg Kolbe an Konstantin Hierl, Kranzallee 19, [September 1943], Entwurf, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin. Vgl. auch Georg Kolbe an Hermann Lemperle, 13.1.1944, Nachlass GK, Inv.-Nr. GK.607.1.9_001, Archiv GKM, Berlin: „Hier lebe ich primitiv, aber frei. Die 30 Maiden sind gut gezogen und so kindlich, dass ihr Lärmen schliesslich doch Leben darstellt." Anfang März 1944 schrieb er an Lemperle über sein Schaffen: „Nachdem Sie mein zusammengeschl. Atelier gesehen haben, werden Sie verstehen, mit welchen Empfindungen ich hier ~~auf~~ im Dorfexil sitze. Für mich scheint das Theater endgültig aus zu sein." Georg Kolbe an Hermann Lemperle, 9.3.1944, Nachlass GK, Inv.-Nr. GK.607.1.9_002, Archiv GKM, Berlin.

**83** Georg Kolbe an Ottilie Schäfer, 13.3.1944, Staatsbibliothek zu Berlin.

**84** Vgl. Georg Kolbe an Annemarie Ritter, 28.3.1945, Nachlass GK, Archiv GKM, Berlin: „Falls B. [Berlin] belagert wird habe ich eine Unterkunft im Maidenlager bei Belzig i. d. Mark zugewiesen bekommen, denn die Wohnstätten des äusseren Ringes würden geräumt werden. Grausliche Vorstellung!"

**85** Georg Kolbe an Hermann Lemperle, 11.7.1941, Nachlass GK, Inv.-Nr. GK.607.1.6_001, Archiv GKM, Berlin.

**86** Vgl. Alfred Rosenberg: Pest in Russland! Der Bolschewismus, seine Häupter, Handlanger und Opfer, München 1922 (mit späteren Auflagen).

**87** Georg Kolbe: Der Bildhauer Günter von Scheven, in: Kölnische Zeitung, 31.5.1942, Zeitungsausschnittsammlung, Archiv GKM, Berlin (Nachdruck in: Der Bücherwurm, Oktober 1942, S. 4–6). Vgl. auch Georg Kolbe: Der Bildhauer Günther von Scheven, Dessau 1944. Abdruck in: von Tiesenhausen 1987 (wie Anm. 4), S. 168–170, Nr. 238.

**88** Von Scheven interpretierte den Angriffskrieg als geistig-moralische Weltenwende. Vgl. z. B. seinen Eintrag vom 8.7.1941: „Man kann nur überstürzt etwas von den Erlebnissen äußern, die Erlebnisse sind ja auch nicht allein das Entscheidende, sondern die Läuterung und Verwandlung in eine uns gemäße Form." Zit. nach von Tiesenhausen 1987 (wie Anm. 4), S. 170. Vgl. zur Thematik Sabine Behrenbeck: Der Kult um die toten Helden. Nationalsozialistische Mythen, Riten und Symbole, Vierow 1996.

**89** Georg Kolbe an Hermann Lemperle, 15.2.1945, Nachlass GK, Inv.-Nr. GK.607.1.10, Archiv GKM, Berlin.

**90** Georg Kolbe an Ottilie Schäfer, 27.2.1945, Staatsbibliothek zu Berlin.

**91** Maria von Tiesenhausen berichtete von einem dramatischen Kriegsende in der Sensburger Allee: „Noch ein paar Tage später ziehen die ersten Kampftruppen weiter, Sie hinterlassen unsagbare Verwüstungen. Andere Truppen folgen, plündern, schänden im Haus der Tochter, legen Feuer […]". Vgl. von Tiesenhausen 1987 (wie Anm. 4), S. 31.

**92** Georg Kolbe an Hugo Körtzinger, o. D. [ca. Ende 1945, vor Einbruch des Winters], Entwurf, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin: „Ich weiss nicht wie in Ihrer Gegend die Wandlung vom Krieg z. Frieden vor sich ging. Hier waren die letzten Tage eine Hölle, die ich bereits auf Seiten der Russenpanzer erlebte. Das Haus war ein Schiesstand auf den die deutschen Geschütze zielten. Doch eins darf ich sagen: Der Feind war von der ersten Minute ab Freund geworden. Alles liegt weit zurück. […] Mancher der ehemaligen Feinde besucht den Bildhauer. Deutscherseits ist es aber noch allzustill; ohne Geld ist selbst heute nicht zu existieren."

**93** Georg Kolbe an Erich Cohn, 8.7.1946, zit. nach von Tiesenhausen 1987 (wie Anm. 4), S. 187, Nr. 279. Zit. auch in: Berger 2018 (wie Anm. 14), S. 4.

**94** Erich Cohn an Georg Kolbe, 27.5.1946, in: von Tiesenhausen 1987 (wie Anm. 4); Georg Kolbe an Erich Cohn, 8.7.1946, zit. nach von Tiesenhausen 1987 (wie Anm. 4), S. 187, Nr. 278: „Als Freund will ich offen zu Ihnen sprechen. Wenn ich mit Leuten, die in Kunst interessiert sind, spreche, oder wenn sie Ihre Werke in unserem Heime sehen, da werde ich gefragt: ‚Warum hat Kolbe Franco's portrait gemacht?'". Kolbe antwortete auf Cohns Frage, er habe die Wirklichkeit nicht klar erkannt. Außerdem habe es sich um einen Privatauftrag gehandelt. Hier irrte Kolbe insofern, als dass es sich bei dem Auftraggeber um eine mithilfe der NSDAP gegründete Scheinfirma zur Unterstützung Francos handelte.

**95** Georg Kolbe an den Bürgermeister seiner Heimatstadt Waldheim, Juni 1938, Entwurf, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin: „Ein Ruf nach Spanien zur Herstellung einer Büste des Generalissimus Franco u. ein Auftrag des Reichsjugendführers vervollständigen das Glück, das mir jetzt zu teil wird."



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

**96** Zum „Glücksfall“ siehe Peter-Klaus Schuster: Die doppelte „Rettung“ der modernen Kunst durch die Nationalsozialisten, in: Eugen Blume, Dieter Scholz (Hrsg.): Überbrückt. Ästhetische Moderne und Nationalsozialismus, Köln 1999, S. 40–47, hier S. 45.

**97** Dies bedeutete natürlich nicht im Umkehrschluss, dass unter den Diffamierten nicht auch Sympathisanten des Nationalsozialismus waren, Emil Noldes Fall illustriert dies exemplarisch.

**98** Karl Hofer an Georg Kolbe, 16.12.1945, in: von Tiesenhausen 1987 (wie Anm. 4), S. 185, Nr. 274. Hofer bot Kolbe im November 1945 eine Professur an der Hochschule für bildende Künste an, erfuhr dann allerdings erst im Dezember von Kolbes Text für die „Deutsche Studenten-Zeitung“ und von seinen Porträts von Franco und Hierl. Er zog sein Stellenangebot zwar nicht zurück, hielt es aber für sinnvoll, zunächst die Reaktionen abzuwarten. In seinem Brief behauptete Hofer: „[…] es lässt sich mit Recht sagen, Sie sind den anderen, uns anderen, in den Rücken gefallen, denn mit Kolbe gingen die Herrschaften ja dann hausieren.“ Auch Hofer war sich bewusst, dass es andere Fälle gegeben hatte, z. B. Emil Nolde, der Max Pechstein 1933 beim Ministerium für Volksaufklärung und Propaganda als Juden denunziert hatte.

**99** Georg Kolbe an den öffentlichen Kläger der Spruchkammer des Landkreises Donauwörth, 16.7.1947, Nachlass GK, Inv.-Nr. GK.511, Archiv GKM, Berlin: „Ich versichere hiermit an Eidesstatt, dass Professor Arno Breker in früheren Jahren kein Judengegner gewesen sein kann, da er viel mit Juden verkehrte und auch einen jüdischen Mäcen hatte. Ueber sein Privatleben in der Nazizeit bin ich persönlich nicht orientiert, da ich nur ein einziges Mal in seinem Atelier wie in seinem Haus war – und dies vor seiner Annäherung an Hitler. Von da ab wurde auch eine Wandlung in seiner Kunstanschauung sichtbar, die früher der französischen Auffassung nahe stand und nun unter stärkstem Nazieinfluss absank.“

**100** Vgl. die Besuchs- und Telefonkalender von Georg Kolbe für den Zeitraum 1935–38, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin: 6.10.1935: [Besuch] „Arno Breker und Frau“; 12.11.1935: „Besuch bei Breker“; 23.11.1935: „Besuch bei Brekers“; 15.12.1935: [Besuch] „Arno Breker und Frau“; 11.3.1936: „Besuch bei A. Breker“; 21.6.1937: [Besuch] „Arno Breker und Frau“; 16.10.1937: [Anruf] „Breker“; 17.1.1938: [Anruf] „Prof. Brecker“ [!]; 9.2.1938: [Besuch] „Breker“; 4.5.1938: [Anruf] „Prof. Brecker“ [!]; 8.5.1938: [Besuch] „Baron Uxküll/ Breker u Frau“.

**101** So formulierte es Kolbe in dem bereits zitierten Brief an Erich Cohn, in dem er sich für sein Franco-Porträt rechtfertigen musste. Vgl. Georg Kolbe an Erich Cohn, 8.7.1946, zit. nach von Tiesenhausen 1987 (wie Anm. 4), S. 187, Nr. 279.



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Paula Schwerdtfeger

# Im Raum gedacht

## Georg Kolbes Ausstellungsbeteiligungen 1933–42

https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Es gibt kaum eine bedeutende Ausstellung in Deutschland nach 1933, an der Georg Kolbe nicht beteiligt war. Seine Werke waren auf allen „Großen Deutschen Kunstausstellungen“ (GDK) im Haus der Deutschen Kunst in München zu sehen. Kolbe repräsentierte Deutschland auf der Biennale Venedig 1934 und bei der Weltausstellung in Paris 1937. Er konnte Einzelausstellungen im In- und Ausland verwirklichen, nahm an zahlreichen Jahres- und Salonausstellungen teil, hatte Galerieschauen und war in einer Vielzahl von Präsentationen namens „Plastik der Gegenwart“ oder „Meisterwerke deutscher Plastik“ vertreten – eine dieser Schauen fand in Warschau im Jahr 1938 statt, künstlerisch verantwortlich war Arno Breker.[1] Ohne Zweifel ist Georg Kolbe integraler Bestandteil des Ausstellungswesens der NS-Zeit. Wird er Anfang der 1930er-Jahre noch in einem Atemzug mit seinen früheren Weggefährten Wilhelm Lehmbruck (verst. 1919) und Ernst Barlach (verst. 1938) genannt, so ändert sich dies ab 1936, verstärkt 1937 nach der „Ersten Großen Deutschen Kunstausstellung“ im Haus der Deutschen Kunst und der ihr gegenübergestellten Ausstellung „Entartete Kunst“ in den Hofgartenarkaden in München. Ab dieser inszenierten Zeitenwende heißt es in der Zeitungsausschnittsammlung des Georg Kolbe Museums vermehrt: Georg Kolbe, Josef Thorak, Arno Breker. Manchmal kommt Richard Scheibe, manchmal Joseph Wackerle, sehr oft Fritz Klimsch dazu – Zeitgenossen, teils erheblich jünger als der schon vorher etablierte Kolbe.

Die Ausstellungsbeteiligungen allein lassen keine Position des Künstlers innerhalb der Diktatur erkennen.[2] Zu unterschiedlich sind Institutionen, Kontaktpersonen, kulturpolitische und politische Eingriffe des Regimes und auch die Werke Kolbes, die teils noch aus den 1920er-Jahren stammten, teils als neue Produktionen durch eine deutliche Stilveränderung gekennzeichnet waren. Im Folgenden wird es demnach darum gehen, nach den Zwischentönen zu horchen und Worte dafür zu finden. So ist zwar keine klare Positionierung Kolbes abzulesen, doch gibt es leichte Differenzen zwischen dem Anspruch des NS-Regimes an seine repräsentative Kunst und den Interessen Kolbes. Dieser verstand sich ohne Zweifel als deutsch im nationalen Sinne und als moderner Bildhauer im künstlerischen Sinne. Indes sind antisemitische oder völkische Aussagen von ihm bisher nicht bekannt. Sind seine Ausstellungsbeteiligungen nonverbale Zustimmungen zum NS-Regime?

## Wo steht Kolbe?

Nicht nur an repräsentativen Ausstellungen des NS-Regimes war Kolbe beteiligt, sondern auch an mehreren skandalträchtigen Schauen, die Wegmarken der wechselhaften und keinesfalls gradlinigen NS-Kulturpolitik darstellen. Das Regime reagierte auf diese Schauen mit Verboten und Zensur. Berüchtigt ist die Ausstellung „30 Deutsche Künstler“ des NS-Studentenbundes in der Galerie Ferdinand Möller im Juli 1933 in Berlin.[3] Hier sollte neben Ernst Barlach, Wilhelm Lehmbruck, Karl Schmidt-Rottluff, August Macke und Franz Marc eben auch Georg Kolbe für die künstlerische Freiheit und die kulturelle Erneuerung durch den Nationalsozialismus ins Feld geführt werden. In diesem Einsatz für die künstlerische Moderne als genuin nationalsozialistisch erfuhr der Studentenbund die Unterstützung des



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-NC-ND

Ministers für Volksaufklärung und Propaganda Joseph Goebbels, der sich damit gegen Alfred Rosenbergs völkischen Kampfbund für deutsche Kultur und andere Vertreter des völkischen Lagers stellte. Kolbe war in der Ausstellung mit zwei Arbeiten der späten 1920er-Jahre vertreten.

Drei Tage nach ihrer Eröffnung wurde die Schau geschlossen und erst nach deutlichen Veränderungen wieder geöffnet – ein Sieg für die völkischen Gegner des Expressionismus. Nur, wie Arie Hartog bereits feststellte: „Kolbe wurde in jeder Besprechung der Ausstellung genannt, war aber nie Stein des Anstoßes".[4] Und ähnlich verhält es sich mit anderen Ausstellungen, die den Expressionismus und andere moderne Kunstrichtungen fest etablieren wollten. Kolbe war nicht Gegenstand der Kritik, auch nicht bei Schauen, deren Organisation er mit zu verantworten hatte wie bei der „Berliner Kunst" in München 1935 oder der Ausstellung „Malerei und Plastik in Deutschland 1936" des Kunstvereins Hamburg zusammen mit dem Deutschen Künstlerbund, in dessen Vorstand Kolbe war.[5] Entgegen vieler Künstlerinnen und Künstler, deren Bekanntheitsgrad während der Weimarer Republik der Kontinuität in den Nationalsozialismus im Wege stand, bei denen nur die kleinsten abstrakten oder expressiven Tendenzen im Frühwerk reichten, um ihre berufliche Existenz zu zerstören, und denen die Fürsprache für freie autonome Kunst äußerst negativ ausgelegt wurde, galt dies erstaunlicherweise nicht für Kolbe.

Nur einmal schieden sich die Geister in der Debatte um seine Werke und seine Person, und zwar als die Veranstalter ein Werk von Kolbe in die Ausstellung „20th Century German Art" in den New Burlington Galleries in London im Jahr 1938 aufnahmen. Diese Ausstellung präsentierte ein Jahr nach der Münchener Ausstellung „Entartete Kunst" deutsche Exilkunst. Kolbes Porträt „Paul Cassirer" war aus dem Pariser Besitz von Hugo Simon in die Schau gekommen – zum Unmut vieler Antifaschisten, die Kolbes prominente Position in der offiziellen NS-Kunst anprangerten.[6] Und zum Unmut der nationalsozialistischen Presse. Der „Völkische Beobachter" berichtete intensiv über die Gegenschau, nachdem Adolf Hitler gegen sie in der Rede zur Eröffnung der „Großen Deutschen Kunstausstellung 1938" hetzte.[7] Gerade an Kolbe machte die nationalsozialistische Presse fest, dass die Londoner Schau „lüge", denn Kolbe sei gar nicht in der Ausstellung „Entartete Kunst" vertreten gewesen. Kein kunstkritisches Urteil führte zu diesem Bekenntnis für den Bildhauer, sondern allein der Umstand, dass sein Name auf den Listen der Verfemten nicht zu finden sei.[8] Auch dieser Skandal scheint keine direkten Konsequenzen für Kolbe gehabt zu haben.

Derweil überführte Joseph Goebbels die sezessionistischen Künstlerverbände in die Reichskammer der bildenden Künste, die ab 1935 alle Ausstellungstätigkeiten vorab genehmigen musste.[9] Ab diesem Zeitpunkt war das Ausstellungswesen unter staatlicher Kontrolle. In Berlin installierte Goebbels zusätzlich die Ausstellungsleitung Berlin e. V. mit Hans Herbert Schweitzer als „Führer", der statt einer Jury allein über die Exponate verfügte. Inhaltlich stand Schweitzer dem völkischen Lager nahe. Gestützt war er jedoch durch Goebbels, und auf diese Weise politisch gestärkt, traten seine Schauen in Konkurrenz zu den traditionellen Salonausstellungen wie der Akademieausstellung oder der „Großen Berliner" – eine Tradition, in der sich Kolbe erfolgreich bewegt hatte und mit der



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

**1** Ausstellungsansicht der Weltausstellung in Paris, 1937, mit Georg Kolbes „Große Verkündung" (1937, Bronze, Höhe 165 cm) in der Turmhalle des Deutschen Hauses, historische Fotografie

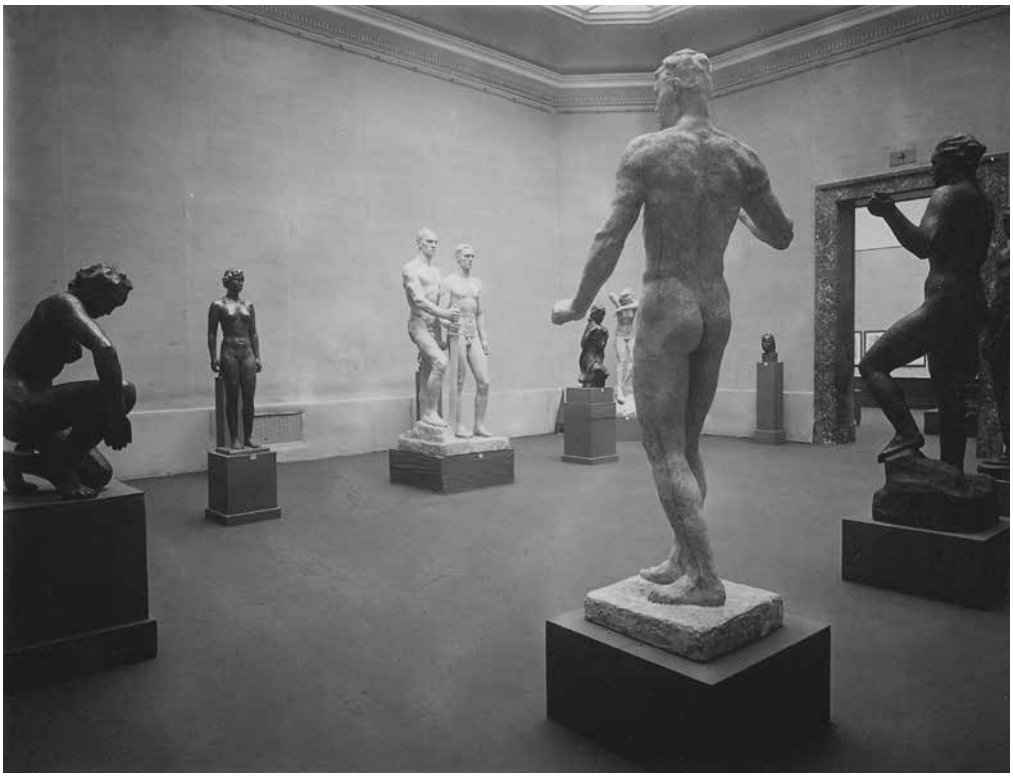
er sich identifizierte. Trotz der zunehmenden politischen Kontrolle und Zentralisierung des liberalen Künstlervereins- und Ausstellungswesens zog er sich aus keiner der Überblicksausstellungen zurück.

Nur in einem Kreis sucht man Kolbes Namen zunächst vergebens. In den ersten Schauen, die Alfred Rosenbergs völkischer Kampfbund für deutsche Kultur oder seine NS-Kulturgemeinde veranstalteten, fehlt er. Ausstellungen wie „Die Auslese" im Jahr 1934 in Berlin oder „Heroische Kunst" 1936 in München sollten den völkischen Kunstbegriff, der sich auf das im Blut angelegte Erfühlen künstlerischer und damit rassischer Werte berief, an die Front nationalsozialistischer Kunstpolitik setzen. In diesen Ausstellungen sind Kolbes Werke nicht vertreten. Sie waren zu Beginn des NS-Regimes demnach völkisch nicht verwertbar.

Des Weiteren ist für die Frage, welchen Stellenwert Kolbe innerhalb der nationalsozialistischen Kunstpolitik(en) innehatte, die Weltausstellung in Paris 1937 aufschlussreich. Sein Werk „Große Verkündung" (1937, Abb. 1) war dort in der Vorhalle des Deutschen Hauses aufgestellt, dem „Krematorium", wie der emigrierte Autor Paul Westheim die deutsche Monumentalarchitektur von Albert Speer bitter bezeichnete.[10] Kolbes Plastik stand prominent im Eingangsbereich des Pavillons, begrüßte das internationale Publikum. Aber sein Auftritt schrumpft im Vergleich zu den Arbeiten Josef Thoraks zu einer marginalen, wenn auch künstlerisch feinen Geste zusammen. Thoraks martialische Figuren waren im Außenbereich des Pavillons errichtet, symbolhaft den Nationalsozialismus verkörpernd,



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND



**2** Ausstellungsansicht der Sonderausstellung Georg Kolbes zum 60. Geburtstag, Preußische Akademie der Künste, Berlin, 1937, historische Fotografie

statisch gegen die sowjetische Bewegung gerichtet, die dem deutschen Pavillon in Form des dynamisch nach vorn strebenden sowjetischen Pavillons gegenüberstand. Thoraks Hünen zeigen in formaler Verhärtung des wilhelminischen Historismus[11] jene stählerne Körperlichkeit, die die kämpferisch wirkende, architektonische Geste wie eine Weiterführung des Nationaldenkmals wirken lässt. Kolbe hingegen scheint auf anderem Terrain zu stehen. Sein mit Blumenarrangements in sezessionistischer Tradition geschmücktes Werk wirkt wie ein Gruß des auslaufenden, der Moderne zugewandten 19. Jahrhunderts.

Demnach ist Kolbe einerseits mittendrin in dem repräsentativen kulturpolitischen Geschehen des NS-Staats, andererseits unterscheidet sich seine Position deutlich von jener eines Josef Thorak. Der Unterschied liegt sowohl im Künstlerischen als auch in der Kolbe zugestandenen und vom Regime eingeräumten Platzierung. Dass Kolbe der denkmalgeleiteten Großplastik nicht abgeneigt war, sich dieser Form in den 1930er-Jahren sogar vermehrt zuwandte, das zeigen Aufnahmen aus der Akademieausstellung im Frühjahr 1937, die durch eine Sonderausstellung zu Kolbes 60. Geburtstag erweitert war (Abb. 2). Wie eine andere Spezies wirken die feinen menschlichen Gestalten seines vorherigen Werkes gegen die groben, breitschultrigen und standsicheren Kämpfer des nationalsozialistischen Umfelds. Zu diesen zählen das Krieger-Ehrenmal in Stralsund von 1934/35 und „Wächter" für die Flakkaserne auf dem Buckesfeld, Lüdenscheid, von 1937. Dieser erreicht kniend



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

bereits eine Höhe von etwa 225 Zentimetern. Die Figuren waren als Denkmäler konzipiert, und mit ihnen bewarb sich Kolbe um weitere staatliche und öffentliche Aufträge. Mit wenigen Ausnahmen blieben sie jedoch aus, während sich die jüngeren Künstler Josef Thorak und vor allem Arno Breker zu jener Künstlerprominenz entwickelten, die in fabrikähnlichen Strukturen die neuen Großprojekte des NS-Staates bestückten.

## Im eigenen Selbstverständnis gefangen

In dieser Phase der nationalsozialistischen Kulturkonsolidierung um das Jahr 1937 plante der künstlerische Leiter der Badischen Kunsthalle Karlsruhe Kurt Martin eine Skulpturenausstellung für das Kunsthaus Zürich.[12] Im Gegensatz zu anderen Auslandsausstellungen wie der Biennale in Venedig war diese Schau gerade keine staatlich organisierte, wenngleich sie von ministerialer Seite überwacht, zensiert und auch finanziert und unter das Ehrenprotektorat der Deutschen Gesandtschaft in Bern gestellt wurde.[13] Laut Kurt Martins Korrespondenz mit den beteiligten Künstlern nahm Joseph Goebbels persönlich die Werkauswahl anhand von Werkfotografien ab.[14] Die Ausstellung sollte dennoch als rein institutionelles Engagement verstanden werden und im Ausland für den deutschen Staat werben. Der „betonte Verzicht auf propagandistisches Beiwerk [hat] das hiesige Publikum angenehm berührt",[15] spiegelt dann auch der deutsche Generalkonsul die an die Ausstellung gestellte Erwartung an das Ministerium für Volksaufklärung und Propaganda in Berlin zurück, die durchwachsene Pressereaktion aussparend.

Zwischen den Stühlen sitzend war es die Aufgabe des Ausstellungsleiters Kurt Martin, den behördlichen Zensuren von Goebbels' Ministerium einerseits, den künstlerischen Ansprüchen des Kunsthauses Zürich andererseits zu entsprechen. Dessen Direktor Wilhelm Wartmann reagierte zunächst kühl auf die Aussicht, deutsche Plastik der Gegenwart zu zeigen: „[…] die Schweizer [waren] offenkundig nicht an einer Propagandaschau interessiert".[16] Der geplanten Auswahl stimmte er erst zu, als Martin die Kostenübernahme durch Deutschland für Verpackung und Transport bis zur Schweizer Grenze zusicherte. Trotz der sehr kurzen Vorlaufzeit gelang es Martin, eine Auswahl für jeden der sechs ausstellenden Künstler zu treffen, für Georg Kolbe, Karl Albiker, Christoph Voll, Gerhard Marcks, Wilhelm Gerstel und Otto Schliessler. Die zunächst eingeplanten Ernesto de Fiori, Edwin Scharff und Ernst Barlach überstanden die Überprüfung durch die nationalsozialistischen Behörden nicht.[17]

Am 14. Januar 1937 eröffnete die Schau unter dem Titel „Deutsche Bildhauer". Jedem Künstler war ein Raum gewidmet. Kolbes Auswahl im Hauptsaal wanderte anschließend nach Bern in die Kunsthalle. Von ihm zu sehen waren Werke der vergangenen zehn Jahre, darunter die Plastik „Große Nacht" (1926/30), die sich seit 1933 im Keller des Hauses des Rundfunks in Berlin befunden hatte. Abgesehen von diesem außergewöhnlichen Werk entsprach die Auswahl jenen Ausstellungen Kolbes, die unbeirrt von der nationalsozialistischen Kulturpolitik durch Deutschland tourten. Ob im Westfälischen Kunstverein Münster 1935 oder ein Jahr später im Städtischen Museum in Hagen: Es war weiterhin möglich,



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

seine Klassiker der 1920er-Jahre auszustellen, dazu in einer Art und Weise, welche das einzelne Werk als autonom würdigt. Einzig der „Junge Streiter" von 1935 ist anders einzuordnen. Die Bronze war bereits vor der Reise in die Schweiz verkauft worden und ging von dort nach München zur ersten „Großen Deutschen Kunstausstellung", wo sie im großen Skulpturensaal zur Aufstellung kam.[18]

In der Korrespondenz mit Kurt Martin, dem Kunsthaus Zürich und der Kunsthalle Bern tritt in fast jeder Zeile das Selbstverständnis Kolbes zutage. Er verstand sich als einer der wichtigsten deutschen Künstler, war Repräsentant des Staates wie des deutschen Kunstschaffens. Es ist dieses Selbstverständnis, das möglicherweise nachvollziehbar macht, warum ein finanziell gut abgesicherter Künstler, der bereits eine erfolgreiche Karriere hinter sich hatte, trotz der protegierten, minderwertigeren Künstlerkonkurrenz im nationalsozialistischen Deutschland und trotz offenbar fehlender Überzeugung immer wieder in der Nähe politischer Prominenz zu finden war, seine stilistisch neuen Werke in offensichtlich propagandistisch verwertbare Ausstellungen schickte und seine Bildrechte erteilte, auch für politische Zeitschriften der SS oder des völkischen Kreises. Er verstand seine Arbeit als so wichtig, dass ein Rückzug nicht infrage kam. Dabei zeigt sein Erfolg in der Schweiz, genehmigt durch das Propagandaministerium, dass gerade seine maßvolle Plastik positiv für NS-Deutschland werben konnte, weil sie nicht effektvoll propagandistisch war, sondern gleichsam den autonomen Kunstbegriff, der im Ausland weiter vorrangig war, bediente.

Ist Kolbe zwar höflich interessiert an der Züricher Schau, so macht er schnell deutlich, dass nicht alle Werke zur Verfügung stünden. Seine Sonderausstellung in der Preußischen Akademie der Künste in Berlin im Sommer 1937 ist ihm deutlich wichtiger. Kolbe lässt Kurt Martin wissen: „Ich betrachte auch die Berner Schau als im öffentlichen Interesse der deutschen Kunst unternommen und erwarte, daß mir persönlich keine Mühen und Kosten daraus erwachsen."[19] So organisiert Martin auch die Einzelpräsentation Kolbes in Bern, kümmert sich um Transport, Verpackung und Kostenübernahme und sichert ihm die rechtzeitige Rücksendung seiner Werke für die Akademieausstellung zu. Trotzdem ist Kolbe nicht zufrieden. Die Rezensionen in der Schweiz fallen nicht wie gewünscht aus: „Viel Staat können wir deutschen Bildhauer damit nicht machen."[20] Angesichts des geringen Ankaufvolumens Zürichs trotz großem Anfangsinteresse ist Kolbe verstimmt: „Nach dieser Abkühlung bin ich aber über die Weiterleitung meiner Bronzen nach Bern nicht sehr glücklich. Schließlich fehlten mir deshalb wichtige Stücke für meine Sonderschau in der Akademie."[21] Es würde die erste Akademieausstellung nach dem politischen Umbau der Institution sein, deren Protektorat nun Hermann Göring innehatte und deren „Kurator" nun Kultusminister Bernhard Rust war.[22]

## Traditionsanbindung im Haus der Deutschen Kunst

Entgegen den Gepflogenheiten, sich in solchen Jahresausstellungen mit den Kollegen zu messen, präsentierten Thorak und Breker ihre Werke nur begrenzt in diesem Kontext.[23] Sie bevorzugten die „Große Deutsche Kunstausstellung", die innerhalb des nun zentralisierten



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

**3** Ausstellungsansicht des Skulpturensaals der „Großen Deutschen Kunstausstellung 1939“ in München mit Georg Kolbes Bronzefiguren „Die Amazone“ (1937), „Die Hüterin“ (1938) und „Die Außerwählte“ (1939), jeweils ca. 220 cm, zwischen Gemälden von Otto Albert Hirth, historische Fotografie

Ausstellungswesens als propagierte „Speerspitze“ die offizielle NS-Kunst zeigen sollte. Dies war die Plattform, auf der die Werke Kolbes auf die Modelle und Entwürfe für staatliche Aufträge der protegierten Künstler trafen. Dabei bildete die staatlich geförderte Kunst in den ersten Jahrgängen der Massenschau einen skulpturalen Kanon aus, der das Regime als sich selbst bestätigendes System ausweist. Die schematische Pendanthängung in der streng axialsymmetrisch gegliederten Architektur des Hauses der Deutschen Kunst produzierte je Wand, je Raum und über verschiedene Jahrgänge hinweg immer dieselben prominenten Hängeflächen.[24] Den dort axial betonten, mittleren Werken waren die nebenstehenden Werke untergeordnet. Zu den maßgeblichen Hängeflächen gehörten beide Stirnseiten des Skulpturensaals, die mittlere Position der beiden Seitenwände sowie die Mitte des Saals, die nur gelegentlich bespielt wurde. Die Staatsaufträge und Denkmalentwürfe der protegierten Künstler wurden durch die prominente Positionierung als besondere künstlerische Beiträge exponiert und so aus der Masse herausgehoben.

Der wohl größte Erfolg Georg Kolbes war die „Große Deutsche Kunstausstellung 1939“, in der er gleich drei weibliche Aktfiguren an einer der erwähnten prominenten Stirnseiten des Skulpturensaals präsentieren konnte (Abb. 3). Dort zu sehen waren „Die Amazone“ (1937), „Die Hüterin“ (1938) und „Die Auserwählte“ (1939).[25] Ihnen gegenüber an der anderen Stirnseite stand Josef Thoraks bronzenes Modell eines Pferdes



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

**4** Ausstellungsansicht des Skulpturensaals der „Großen Deutschen Kunstausstellung 1939“ in München mit Josef Thoraks „Pferd“ an der Stirnseite und Arno Brekers „Bereitschaft“ (1939) mittig an der linken Wand, historische Fotografie

(Abb. 4), das in einem weit vergrößerten Figurenensemble die „Führertribüne“ des Märzfeldes auf dem Reichsparteitagsgelände in Nürnberg krönen sollte.[26] An den Seitenwänden wurden Arno Brekers „Bereitschaft“ (1939) einerseits, „Dionysos“ (1936–37) andererseits von einer ganzen Reihe subordinierter Figuren begleitet. Die Präsentation von Kolbes bronzenen Akten als Trias folgt der auf den „Großen Deutschen Kunstausstellungen“ üblichen axialsymmetrischen Hängung. „Die Hüterin“ ist exponiert durch einen Sockel, der über die sonst als Gradmesser berücksichtigte Wandverkleidung hinausreicht. Die Wandverkleidung hatte der entwerfende Architekt Paul Ludwig Troost absichtlich so hoch gesetzt, damit die Ausstellungsmacher zu „Klarheit“ gezwungen seien und eine Überfüllung der Wandflächen nicht eintreten könne.[27] Nur in wenigen Fällen wurde diese Linie verlassen, meist um das Verhältnis von mittlerer Exponiertheit zu seitlicher Subordinierung hervorzuheben. Durch die Sockel über das Augenmaß hinaus in den sich bis zur Decke entwickelnden Weißraum über der Wandverkleidung enthoben, stehen die drei weiblichen Akte als geschlossene Gruppe im pyramidalen Aufbau. Der Besuchende hat eine starke Untersicht, welche das leicht überlebensgroße Format der Figuren Kolbes in die Monumentalität verschiebt. Die Sockel der drei Figuren sind direkt vor die Wand gerückt und auf einer Linie – wie auch die restlichen Sockel, die wie ein Band am äußeren Rand des Raumes entlanglaufen. Zusammen mit der Höhe der Sockel, der dadurch entstehenden Untersicht und vor allem der ansonsten dekorlosen Gestaltung der großen



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Ausstellungsräume führt diese Enge zur Wand dazu, dass die Plastiken flach wirken, wie Ornamente der Architektur. Dass die Durchgänge oft mit Büsten auf Sockeln rechts und links betont sind, unterstreicht die Wirkungsweise. Kolbes weibliche Akte wirken, als seien sie an eine Fassade orientierte „Kunst am Bau".

Unter der Überschrift „Von den Griechen bis zur Reichsautobahn" schreibt der Rezensent Ludwig Eberlein über den Skulpturensaal:

> „Es war ein guter Gedanke der Ausstellungsleitung, zwischen die Plastiken vorwiegend solche Bilder zu hängen, die ihre Motive der Architektur entnehmen […]. So wird man immer daran erinnert, daß die Plastik heute wieder für die Architektur arbeitet, für die monumentalen Bauten und Plätze, die in Berlin, Nürnberg, Hamburg, München entstehen, und nicht wie früher für Museen."[28]

Die Programmatik des dritten Jahrgangs der „Großen Deutschen Kunstausstellung" war damit erfasst. Den Auftakt bildete in Saal 1 ein großes Porträt Adolf Hitlers als Baumeister, das „Bildnis des Führers" (1939) von Fritz Erler. Dargestellt ist Hitler vor einem fiktionalen Ensemble eines Denkmals vor tempelartigen Architekturen, das sowohl völkisch-nordische wie antike Anleihen aufweist. Er wird als uniformierter „Bauer" einer neuen Gesellschaft und ihrer Monumente präsentiert, dem links und rechts jeweils eines der klassischen Geschlechter zugeordnet ist als klassizistisch umgedeutete Adam und Eva: eine „Amazone" von Paul Scheurle, ein „Wettkämpfer" von Alfred Sachs. Innerhalb der einmalig konsistenten Struktur des Skulpturensaals im Jahr 1939 übernehmen Georg Kolbes Figuren dann eine wichtige Rolle. So entdeckt der „Völkische Beobachter" in Kolbes „Dreiklang nackter Mädchen mit rehschlanken Gliedern und hohen reinen Stirnen" die „reif erblühte Klassik".[29]

Für das Dritte Reich war der eigenwillige Antikenbezug von herrschaftsstabilisierender Bedeutung. In der Zusammenschau mit den Architektur- bzw. Ruinenansichten von Otto Albert Hirth und Hermann Urban traten Kolbes Werke wie auch die anderen Plastiken des Saals in einen Dialog, der den Denkmalcharakter der nationalsozialistischen Kunstproduktionen versprach. Der Bau des Hauses der Deutschen Kunst, der Festzug zu der jährlichen Eröffnung am Tag der Deutschen Kunst sowie das Emblem der „Großen Deutschen Kunstausstellung" mit der Pallas Athene sind geprägt von Hitlers Vorstellung, das Germanische und das Antik-Griechische seien rassisch verwandt. Die Baukunst – und mit ihr die Plastik – sollte ewiges Denkmal der neuen Ordnung sein. So erheben die Motive der Gemälde die an den Seitenwänden zentral betonten Bildwerke von Breker zu antikenbezüglichen Äußerungen, welche diese in ihrer zitierenden Werkanlage aber nur vortäuschten zu sein.[30] Die beiden Diskuswerfer wiederum, rechts und links zuseiten des eintretenden Besuchers, riefen die propagandistisch erfolgreichen Olympischen Spiele 1936 auf. Wie bei der Medialisierung der Spiele ging es um eine weltanschaulich geleitende, idealisierte Körpererscheinung, die der Rezensent Walter Almon-Gros in ihrer Suggestionskraft beschreibt:



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

„Hier [im Skulpturensaal] ist alles groß und frei und erhebend. Edle Statuen wachsen hier empor, Idealbilder einer gelösten Menschlichkeit. Und indem man sich hineinführt in ihre straffen, adeligen Gestalten, wächst man selbst mit empor zu ihrer Majestät."[31]

## Pyramide versus Kreis

Doch bei aller suggerierten Konsistenz des Skulpturensaals gab es einen entscheidenden Unterschied zwischen den aus der Masse erhobenen Bildwerken: Thoraks und Brekers Figuren „waren nicht dafür gemacht, für sich selbst betrachtet zu werden, sondern dafür, ihre politische Wirkung im Kontext von Bauten, Texten und Bildern zu entfalten" – oder im Kontext einer Ausstellung, wie Magdalena Bushart herausstellt.[32] Sie sind keine autonomen Werke, sondern staatliche Aufträge, die in dem von der Presse gebetsmühlenartig wiederholten Paradigma der Architekturgebundenheit entstanden sind.[33] Ihre Übertragungsleistung, die hymnische Verehrung der weltanschaulichen Verkündung sowie die politisch gebändigte Kraft zu verkörpern, entsteht erst im Kontext nationalsozialistischer Großbauten. Dass diese Figuren sich demnach auch an die Architektur des Hauses der Deutschen Kunst banden, ist kaum verwunderlich. Ihnen in Präsentation und Narration gleichgestellt sind jedoch die drei Akte Kolbes, welche keinesfalls als architekturgebundenes Dekor für Monumentalbauten gedacht waren. Sie entstanden im Kontext des persönlich verfolgten Langzeitprojekts „Ring der Statuen", ein Ensemble, von dem verschiedene Entwurfsstadien in Skizzen und Modellen (Abb. 5) existieren und das in der Nachkriegszeit in Frankfurt am Main aufgestellt wurde.[34] Auf kreisförmigen Grundriss sind männliche wie weibliche Akte abwechselnd angeordnet, getrennt von schlanken Stelen, die als kubisch-architektonisches Element gegen die organisch-figürliche Form gestellt sind. Eine Lücke im Figurenkreis lädt den Betrachtenden dazu ein, einzutreten. Die Mitte ist durch Stufen abgesenkt. Der Betrachtende kann entweder als gleichwertig in die horizontal organisierte Reihe der geistig wie körperlich idealisierten Figuren eintreten oder ihnen in der Mitte in Untersicht begegnen. Dabei setzt die erzieherische wie erhebende Wirkung die Identifikation des Eintretenden mit den dem nationalsozialistischen Körperideal entsprechenden Figuren voraus.

Dennoch besteht ein nicht zu vernachlässigender Unterschied zur nationalsozialistischen Ideologie wie sie sich auf der „Großen Deutschen Kunstausstellung" manifestiert. Während auf diesen Kunstausstellungen die Geschlechter wie die Prototypen Adam und Eva dem „Führer" zugeführt werden, so entwickelt Kolbe im „Ring der Statuen" eine Konstellation, in der Gleichwertigkeit auch der Geschlechter eine Rolle spielt. Für die Wirkung der Arbeit ist das Suprazeichen der Anordnung ihrer Figuren entscheidend.[35] Auf der „Großen Deutschen Kunstausstellung 1939" sind „Amazone" und „Auserwählte" der „Hüterin" in pyramidaler Anordnung untergeordnet. Die Dreierkonstellation folgt banal der Idee des Führerprinzips, in der nur eine Einheit an der Spitze stehen kann. Dahingegen sind die Figuren im kreisförmigen Suprazeichen im „Ring der Statuen" als Teil einer idealisierten Gemeinschaft höherer Wesen gleichwertig präsentiert. Im Kontrast dazu



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-NC-ND

**5** Georg Kolbe, Entwurfsmodell für den „Ring der Statuen", 1936, Gips auf Holzrahmen, 18 × 60 × 60 cm, 1954 realisiert im Rothschildpark der Stadt Frankfurt am Main, Georg Kolbe Museum, Berlin

steht beispielhaft Josef Thoraks Brunnenentwurf „Das Urteil des Paris" von 1941 (Abb. 6), ebenfalls kreisförmig, jedoch keinesfalls gleichwertig organisiert. Das „Urteil des Paris" ist durch Machtgefälle und Voyeurismus geprägt, das Prinzip der Auswahl – oder im nationalsozialistischen Sprachgebrauch: „Auslese" – herausstellend. Die Göttinnen unterliegen entblößt dem urteilenden Blick des Paris, recken dabei angestrengt ihre Arme, wodurch der Bildhauer versuchen mag, ihre sonst kaum auszumachende Unterschiedlichkeit kenntlich zu machen. Dass Paris nicht aus einer Reihe Gleichwertiger wählt, ist erneut durch die Suprazeichenbildung der pyramidalen Dreierkonstellation vorgegeben: Der mittlere weibliche Akt verfügt über einen leicht erhobenen Sockel, der ihn exponiert. Auch verfügt er im Verhältnis zu den anderen beiden Figuren über eine relativ symmetrische Körperanlage, da die Arme wie zwei Flügel zu beiden Seiten abgewinkelt sind, um die Brüste zu berühren. Die Körperhaltung bietet die zentrale Positionierung also an.

Dies lässt sich auch über Kolbes „Hüterin" sagen. Im Gegensatz zu den beiden ihr untergeordneten Figuren hat „Die Hüterin" durch die wie zufällig an ihren Zopf reichenden Arme eine andere Körperhaltung. Ihr fehlt dadurch das formale Gegenstück für die strenge Pendanthängung. Nach der Logik der „Großen Deutschen Kunstausstellung" konnten die drei Akte, die gemeinsam eingereicht wurden, nur auf „Die Hüterin" als Spitze fokussiert präsentiert werden, solange die Figuren zusammenbleiben sollten.[36] Dass dies nicht unbedingt der Vorstellung des Künstlers entsprach, dieser einen kniehohen Sockel bevorzugte, zeigen Installationsansichten anderer Ausstellungen sowie Studioaufnahmen. Ideal scheint der Blick des Betrachtenden auf Höhe der Hüfte gewesen zu sein, welcher die Figuren in einem menschlichen, statt monumentalisierenden Maß erscheinen lässt. So waren etwa



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-NC-ND

**6** Ausstellungsansicht der „Großen Deutschen Kunstausstellung 1941“ in München, Saal 8 mit Josef Thoraks Brunnenentwurf „Das Urteil des Paris“ (1941), historische Fotografie

die beiden Figuren „Junges Weib“ (1938) und „Die Hüterin“ in der Frühjahrsausstellung der Akademie 1939 zu sehen, in einer Reihe mit Büsten, darunter Kolbes Porträt von Franco. Die Sockel waren kniehoch und zudem leicht von der Wand gerückt. Die räumliche Strukturierung, die sich so ergab, hebt die sonst drohende dekorative Wirkung auf.

Wie anders der „Ring der Statuen“ im Vergleich zu der Präsentation in der „Großen Deutschen Kunstausstellung“ funktioniert, trotz des Pathos, trotz der Idee des höheren Menschen, trotz der Überwältigung des Eintretenden, der wie in der Kunstausstellung zu einer „Majestät“ emporwächst – darin liegt die nur schwer zu bestimmende Differenz zwischen Kolbes Werken und den Ideologien des Nationalsozialismus. Die Schnittmenge war groß genug, dass Kolbe seine Figuren bei NS-Ausstellungen einreichen und diese dort für einen rassischen Rückbezug auf die „große Zeit“ der griechischen Antike sowie für den „neuen Menschen“ stehen konnten. Gleichzeitig ließen sich die vereinzelten Figuren jenseits ihrer kreisförmigen Anordnung mit dem Narrativ der Architekturgebundenheit überschreiben. Sie setzten keinen werkimmanenten Widerstand gegen die pyramidale Anordnung, und sie widersetzten sich auch keinesfalls der rassegeleiteten Interpretation als „straffe, adelige Gestalten“. Das klassische Ideal des menschlichen Maßes, das Kolbes Akte verkörpern, bot sich dagegen für das traditionsbildende Narrativ der „Großen Deutschen Kunstausstellung 1939“ an und erdete Thoraks manierierte Körperlichkeit und Brekers Theatralik.

Die leichte Differenz zu den Ideologien des Nationalsozialismus positionierte Kolbe hinter den beiden Staatskünstlern. So ist es kaum verwunderlich, dass die prominente



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Platzierung seiner Werke in späteren „Großen Deutschen Kunstausstellungen“ keine Wiederholung findet. Der herrschaftslegitimierende Antikenbezug wurde immer stärker von der Kriegsverherrlichung abgelöst. Kolbes Figuren wandern in die Reihe der subordinierten Werke, in die Nebenräume oder gar in das Obergeschoss, was der Bildhauer als Deklassierung erfährt. 1940 stellt er den Akt „Flora“ (1939/40) im großen Skulpturensaal aus und kommentiert: „Meinerseits kann ich kaum etwas melden. Nur, daß die gr. K.A. [Große Kunstausstellung] einen fürchterlichen Nackenschlag bedeutet.“[37] In der ersten Reihe war für Kolbes menschliches Maß kein Platz mehr. Und so urteilt der Autor Lothar Tank in seiner Monografie „Deutsche Plastik unserer Zeit“ entsprechend, Kolbe sei ein „großer Bildhauer eben dieser Übergangszeit“.[38] Dennoch sei klar, dass die jüngere Generation, „wenn sie ihren geschichtlichen Auftrag erfüllen soll“ Kolbe nicht folgen dürfe, „sondern ihren eigenen Ausdruck suchen muß“.[39]

## Bau aus Plastik

Die Traditionsanbindung, die Kolbes Werk der nationalsozialistischen Großplastik bot, trat auch in anderen, regimestabilisierenden Ausstellungen zutage. Kanonisierende Wirkung – auch in Hinblick auf Tanks Publikation – hatte die Ausstellung „Meisterwerke der Plastik“ im Berliner Künstlerhaus im Jahr 1940. Sie ist als Versuch Rosenbergs zu werten, nach dem anfänglichen Scheitern im Feld der Ausstellungspolitik durch groß angelegte Schauen an Deutungshoheit zu gewinnen. Mit ihr griff dessen Dienststelle zur Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP, hierin die Hauptstelle Bildende Kunst, den sich bei der „Großen Deutschen Kunstausstellung“ abzeichnenden Kanon auf.

„Reichsleiter Alfred Rosenberg eröffnete im Beisein von Vertretern der Wehrmacht und Partei und der Bildhauer Kolbe, Breker und Scheibe selbst die Ausstellung“, schrieb der Berliner Lokal-Anzeiger am 3. Juli 1940.[40] Eine Fotografie der Eröffnungsfeier zeigt Kolbe in der ersten Reihe, hinter ihm sitzt Richard Scheibe (S. 102, Abb. 7). Welchen Stellenwert „Meisterwerke der Plastik“ in seinem Kosmos spielte, lässt sich anhand der überlieferten Quellen nicht beurteilen.[41] Nur der Katalog und die Zeitungsausschnitte, die er sich routiniert zustellen ließ, dokumentieren die Schau im Archiv des Künstlermuseums. Ausgestellt waren Karl Albiker, Fritz Klimsch, Georg Kolbe, Richard Scheibe, Josef Wackerle, Josef Thorak und Arno Breker.[42] Auf dem Werk des Letzteren lag ein klarer Schwerpunkt. Freigestellt auf schwarzem Grund zierte der Kopf des Gipsmodells seiner grimmigen Figur „Bereitschaft“ das Cover. Der einleitende Katalogtext von Robert Scholz sieht die ausgestellten Werke als Ergebnis des nationalsozialistischen Umbruchs, denn die „neue Blüte der Plastik“ sei durch die Baukunst, den „Auftrag des Staates“ und die neue weltanschaulichen Ideale des Körpers ausgelöst worden.[43] Die Betonung des Weltanschaulichen als die eigentlich schöpferische Kraft weist ihn als treuen Adepten Rosenbergs aus. Scholz grenzt die ältere Generation mit Klimsch, Kolbe, Scheibe, Wackerle und Albiker von der „zukunftsweisenden Ausprägung“ eines Thorak und Breker ab.[44]



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

**7** Alfred Rosenbergs Eröffnungsrede am 3. Juli 1940 zur Ausstellung „Meisterwerke der Plastik" im Künstlerhaus Berlin, im Hintergrund Arno Brekers „Bereitschaft" (1939), an der rechten Wand hinten Josef Thoraks „Fahnenträger" (um 1937) und vorn Arno Brekers „Dionysos" (1936–37), historische Fotografie

Von Kolbe zu sehen war unter anderem der bronzene „Große Kämpfer" (1938), hier nur als „Kämpfer" bezeichnet. Er musste sich im ersten Saal, dem Hauptsaal, durchsetzen gegen Brekers vergoldete Großplastiken „Künder" (1939–40) und „Bereitschaft", die das große Gipsrelief „Auszug zum Kampf" rahmten, unter dem die Eröffnungsrede von Rosenberg gehalten wurde (Abb. 7). An der rechten Seite des Saals stand Brekers dunkle Monumentalplastik „Dionysos", neben ihr Josef Thoraks „Fahnenträger" (um 1937) und laut dem Zeitungsbericht von Scholz auch dessen „Schwertträger" (1940).[45] Gegenüber des „Fahnenträgers" lässt sich Fritz Klimschs „Olympia" (1937) identifizieren, die von Rosenberg angekauft wurde. Links neben ihr war Kolbes „Kämpfer" platziert – dem „Dionysos" gegenüber. Auch Brekers große Reliefs „Der Wächter" (1941) und „Kameraden" (1940) waren ausgestellt, wobei unklar ist, wo genau. Von Kolbe zu sehen waren in einem anderen Saal ein Selbstbildnis und außerdem „Die Hüterin", „Die Auserwählte" und „Die Amazone", nun wieder auf kniehohen Sockeln und nicht in pyramidalem Aufbau.[46]

Die etwa 30 Werke seien „über alles Ästhetische weit hinaus ragende Sinnbilder […] einer neuen Zeit, eines neuen und größeren Deutschland", urteilt der Rezensent Felix A. Dargel.[47] In den Berichten wird die formulierte Generationsfolge kopiert:

> „Die Stimmung verhaltener Lyrik, einer leise tönenden Musik der Formen, überwiegt bei den Werken dieser älteren Meister [Klimsch, Kolbe, Wackerle]. Eine



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

völlig andere Vortragsweise hat der jüngste Künstler der Ausstellung, Arno Breker. […] Hier sucht ein neuer Ausdruckswille in unmittelbarem Anschluß an das nationalsozialistische Krafterlebnis seinen Weg."[48]

Inwiefern die Großplastiken sich an den Maßgaben der staatlichen Baukunst orientierten, wie stark sie überspannte Kraft und Monumentalität erreichten, scheint Gradmesser der Bewertung. Gerade der Hauptsaal verfehlte seine Wirkung nicht. So meint Robert Scholz, nun im Völkischen Beobachter und ohne seine Autorschaft am Katalog offenzulegen: „In den Meisterwerken dieses Saals findet die Willensrichtung des neuen plastischen Stils auf das Monumentale und Heroische eine besonders klare Ausprägung."[49] Erstaunlich offen kritisiert hingegen der Autor Walter Reichel in der „Neuen Leipziger Zeitung" die hier ausgestellten Werke Brekers als glatt und übertrieben, nur um ihre scharf konturierte, „strahlende Nacktheit" gleich wieder zu rechtfertigen:

„Wie könnten sich diese Formen, die schwellenden und stählern gestrafften Glieder, anders halten im gleißenden Licht einer vergoldeten Bronze, die dort, wo ihr eigentlicher Standort ist – an den Pfeilern und Portalen großer Staatsbauten – von der Sonne getroffen werden!"[50]

Von Brekers „Dionysos", der von einer „elektrisierte[n], fast zur Trunkenheit gesteigerte[n] Kraft" durchzogen sei, „[e]iner Kraft, die sich zur Schau stellt, die die Rolle des Heroischen wie auf einer hohen Bühne spielt […]", grenzt Reichel Kolbes Figuren ab. Diese seien „wie ein warmer Atem", der einem entgegenschlage. Die „stolze Kraft" des „Kämpfers" käme von innen heraus und finde in „der Beherrschung ihrer Möglichkeiten ein edles Gleichmaß".[51] So wird der manierierte, an die Architektur gebundene Ausdruck gegen das autonome Maß gestellt. Auch der Kritiker Carl Linfert formuliert den Vergleich, den die Ausstellungsgestalter durch die Gegenüberstellung der Werke provozierten. Breker sei „im Besitz des Ausdrucks, der seine dreifach körpergroßen Figuren für die Staatsbauten geeignet macht".[52] Dagegen stünde der „langsam vorgehende ‚Kämpfer'" Kolbes, dem die geschliffene Geste fehle, „die die sparsamen Kanten der Architektur als willige Folie sucht".[53]

So gewinnt der Altmeister Kolbe den Vergleich mit dem jüngeren Staatskünstler.[54] Nur wenigen wird der Unterschied zwischen seinen Werken und dem Narrativ der architekturgebundenen Plastik aufgefallen sein, den Linfert benennt: „Kolbes Figuren sind eher in sich gebaut; sie mögen freistehen und bilden dann vielleicht in ihrem Zueinander einen ‚Bau' aus Plastik."[55] Diese Beobachtung macht er gerade anhand der weiblichen Aktfiguren, die dem „Ring der Statuen" entstammen:

„Wer bemerkt hat, wie still, fast ununterscheidbar und ohne entschiedene Geste sie aufeinander hinweisen, wird mit einem Male den Tiefsinn solcher wandelbaren Physiognomik erfahren, dessen nur die zartesten Mittel des Bildhauers gewiß sein können."[56]



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

**8** Ausstellungsansicht von Georg Kolbes Einzelausstellung in der Preußischen Akademie der Künste Berlin, 1942, historische Fotografie

Die Idee eines Baus aus Plastik ist entscheidend für die Einordnung von Kolbes Werk. Er ist räumlich organisiert und nicht flach; er ist durchschreitbar, nur schwer fotografierbar; er stellt Fragen in plastischer Sprache und bietet Lösungen an; er ist idealisiert und geistig durchwoben, dabei nicht weltanschaulich oder imperialistisch; er ist utopisch in der Hinsicht, dass er nicht zu verorten ist, sondern nur als Idealvorstellung existiert; und er tritt temporär in Erscheinung, in einer spezifischen Konstellation, die nicht von Dauer sein muss. Die architekturgebundene und symbolisch überhöhte Monumentalplastik des Nationalsozialismus in ihrem ewigen Denkmalcharakter ist ein anderes bildhauerisches Problem als die Fragen nach Raum, Säule und Statue, die Kolbe wie schon bei seiner Glaspalast-Ausstellung 1927 beschäftigen und die er in seinem Skulpturenhof in Berlin-Westend genauso durchspielt wie in dem „Ring der Statuen". Im Jahr 1932 benennt er sein Verständnis: „Plastik ist nicht Dekorationselement der Architektur, – sondern selbständiges Kunstwerk. … Ich verlange vom Baumeister nicht Wandfläche – sondern Raum".[57]

Wie dieser Raum mit einem Bau aus Plastik gefüllt werden kann, zeigt Kolbe bei seiner erneuten Einzelausstellung in der Preußischen Akademie der Künste im Jahr 1942 (Abb. 8). In der fotografisch überlieferten Anordnung ist sein eigentliches Interesse sichtbar: Die leicht überlebensgroßen Figurenpaare stehen im Raum zueinander, wobei ihre Bewegungen scheinbar aufeinander reagieren. Der Besuchende würde durch sie wandeln, ihnen mit dem eigenen Körper begegnen, verunsichert, vielleicht auch bestärkt sein eigenes körperliches Verhältnis zu ihnen suchen. Der flachen, streng hierarchischen Dreierkonstellation der „Großen Deutschen Kunstausstellung", die ordnet und zuweist, einen Standpunkt des Betrachtenden definiert und die dort Stehenden im Monument überragend dominiert, entspricht diese räumliche Struktur nicht.



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

## Anmerkungen

**1** Josephine Gabler: Die Skulptur in Deutschland in den Ausstellungen zwischen 1933 und 1945, Berlin, FU, Diss., 1996, S. 133–140; sowie dies.: „Deutsche Bildhauer der Gegenwart" – Eine Ausstellung 1938 in Warschau und Krakau und ihre Vorgeschichte, in: Eugen Blume, Dieter Scholz (Hrsg.): Überbrückt. Ästhetische Moderne und Nationalsozialismus. Kunsthistoriker und Künstler 1925–1937, Köln 1999, S. 247–254.

**2** Martin Papenbrock, Gabriele Saure (Hrsg.): Kunst des frühen 20. Jahrhunderts in deutschen Ausstellungen, hier Bd. 1: Ausstellungen deutscher Gegenwartskunst in der NS-Zeit. Eine kommentierte Bibliographie (Schriften der Guernica-Gesellschaft, Bd. 10), Weimar 2000, S. 479.

**3** Hildegard Brenner: Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus, Hamburg 1963, S. 66–71; Gabler 1996 (wie Anm. 1), S. 30–31; sowie Dieter Scholz: Otto Andreas Schreiber, die Kunst der Nation und die Fabrikausstellungen, in: Blume/Scholz 1999 (wie Anm. 1), S. 92–108.

**4** 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/New York 1997, S. 78–86, hier S. 84.

**5** Mit Ausnahme der Kritik des radikal völkischen Kunsthistorikers Edgar Schindler; Kirsten Baumann: Wortgefechte. Völkische und nationalsozialistische Kunstkritik 1927–1939, Weimar 2002, S. 383–285; siehe auch Gabler 1996 (wie Anm. 1), S. 52–60.

**6** Stephan Lackner, Helen Adkins: Exhibition of 20th Century German Art, London 1938, in: Stationen der Moderne. Die bedeutenden Kunstausstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland (Ausst.-Kat. Berlinische Galerie, Berlin, Museum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur, Berlin), bearb. von Eberhard Roters und Bernhard Schulz, Berlin 1989, S. 314–337, hier S. 325.

**7** Dokument 10, 10.7.1938. „Das Bekenntnis des Führers zu Kunst und Künstler". Rede zur Eröffnung der Großen Deutschen Kunstausstellung in München, in: Robert Eikmeyer (Hrsg.): Adolf Hitler. Reden zur Kunst- und Kulturpolitik 1933–1939, Frankfurt a. M. 2004, S. 179–187, hier S. 179; Robert Scholz: Der Kunstschwindel von London, in: Völkischer Beobachter, Berlin 1.8.1938.

**8** Der für die Ausstellung „Entartete Kunst" maßgebliche Autor Wolfgang Willrich hetzt gegen Kolbe im Kontext der Galerie Flechtheim, allerdings sei Kolbe als einziger „gesund geblieben". Wolfgang Willrich: Säuberung des Kunsttempels. Eine kunstpolitische Kampfschrift zur Gesundung deutscher Kunst im Geiste nordischer Art, München/Berlin 1937, S. 53 und 73; zu den Unstimmigkeiten zur Einordnung Kolbes siehe auch Paul Westheim: Geistige Führung. Hin und Her um Kolbe und Breker, in: Pariser Tageszeitung, 21.7.1937, S. 4.

**9** Baumann 2002 (wie Anm. 5), S. 376–378.

**10** „Und was die Vorhalle zum deutschen Pavillon betrifft, es ist ohnehin kein so verlockender Aufenthalt. Wenn's in ihm auch noch ziehen würde, könnte man wirklich meinen, Versammlungsraum für die wartende Trauergemeinde." Paul Westheim: Geistige Führung. Hin und Her um Kolbe und Breker, in: Pariser Tageszeitung, 21.7.1937, S. 4.

**11** Siehe den Beitrag von Bernhard Maaz in diesem Band, S. 24–79.

**12** Zur Ausstellungsgeschichte siehe Gabler 1996 (wie Anm. 1), S. 80–89. Für die außergewöhnlich freundliche Überlassung von persönlichen Notizen, Kopien und des Manuskripts dankt die Verfasserin Josephine Gabler herzlich.

**13** Gabler 1996 (wie Anm. 1), S. 82.

**14** Kurt Martin an Georg Kolbe, 25.11.1936, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin; sowie Kurt Martin an Karl Albiker, 25.11.1936, Zürich Kunsthaus; Generallandesarchiv Karlsruhe GLA Abt. 441, Nr. 101.

**15** Zit. nach Gabler 1996 (wie Anm. 1), S. 87.

**16** Ebd., S. 83.

**17** Der Versuch des Ministeriums für Volksaufklärung und Propaganda, die Eröffnung der Ausstellung wegen der Beteiligung Christoph Volls noch zu verhindern, hatte keinen Erfolg, weil die Schau bereits eröffnet war, ebd., S. 85.

**18** Abschrift Schreiben Ernst Henke an Haus der Deutschen Kunst, 26.11.1937, Zürich Kunsthaus; Generallandesarchiv Karlsruhe GLA Abt. 441, Nr. 101; vgl. GDK Research, https://www.gdk-research.de/de/obj19400411.html [letzter Zugriff 20.2.2023].

**19** Georg Kolbe an Kurt Martin, 9.2.1937, Zürich Kunsthaus; Generallandesarchiv Karlsruhe GLA Abt. 441, Nr. 101. Durchschrift des Briefes im Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.

**20** Georg Kolbe an Kurt Martin, 20.4.1937, Zürich Kunsthaus; Generallandesarchiv Karlsruhe GLA Abt. 441, Nr. 101.

**21** Ebd.

**22** Baumann 2002 (wie Anm. 5), S. 388.

**23** Josephine Gabler: Arno Breker – Von Paris nach „Germania", in: Wolfgang Benz, Peter Eckel, Andreas



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-NC-ND

Nachama (Hrsg.): Kunst im NS-Staat. Ideologie, Ästhetik, Protagonisten, Berlin 2015, S. 73–88, hier S. 80.

**24** Vgl. Marlies Schmidt: Die „Große Deutsche Kunstausstellung 1937 im Haus der Deutschen Kunst zu München". Rekonstruktion und Analyse, Halle (Saale), Univ., Diss., 2012; http://dx.doi.org/10.25673/823 [letzter Zugriff 1.3.2023].

**25** Neben den fotografischen Ansichten des Saals 2 der „Großen Deutschen Kunstausstellung 1939" hält die Datenbank GDK Research detaillierte Informationen zu den einzelnen Werken bereit, https://www.gdk-research.de [letzter Zugriff 20.2.2022].

**26** Zwei weitere Modelle des Pferdes wurden im Jahr 1939 auf der Gartenseite der Reichskanzlei positioniert, sodass sie von Hitlers Arbeitszimmer aus zu sehen waren. Magdalena Bushart: Sensationslust und Geschichtsvergessenheit. Bildhauerei aus dem „Dritten Reich", heute, in: Christian Fuhrmeister, Monika Hauser-Mair, Felix Steffan (Hrsg.): vermacht. verfallen. verdrängt. Kunst und Nationalsozialismus (Ausst.-Kat. Städtische Galerie Rosenheim), Petersberg 2017, S. 26–36, hier S. 31.

**27** Schmidt 2012 (wie Anm. 24), S. 23.

**28** Ludwig Eberlein: 770 Künstler – 1300 Bilder und Plastiken. Erster Rundgang durch die „Große Deutsche Kunstausstellung 1939" in München, in: Das 12 Uhr Blatt, Berlin, 15.7.1939.

**29** Wilhelm Rüdiger: Deutsches Leben in deutscher Kunst. Aus der Großen Deutschen Kunstausstellung im Haus der Deutschen Kunst in München, in: Völkischer Beobachter, 15.7.1939.

**30** Max Imdahl: Pose und Indoktrination. Zu Werken der Plastik und Malerei im Dritten Reich [1988], in: Silke von Berswordt-Wallrabe, Jörg-Uwe Neumann, Agnes Tieze (Hrsg.): Artige Kunst. Kunst und Politik im Nationalsozialismus (Ausst.-Kat. Kunstsammlungen der Ruhr-Universität Bochum, Kunsthalle Rostock und Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg), Bielefeld 2016, S. 17–23.

**31** Walter Almon-Gros: Große Deutsche Kunstausstellung 1939. Deutsche Graphik und Plastik, in: Der Führer, Karlsruhe, 27.7.1939.

**32** Bushart 2017 (wie Anm. 26), S. 26–36, hier S. 30.

**33** Zum Entstehungskontext siehe ebd., S. 30–34.

**34** Siehe den Beitrag von Ambra Frank in diesem Band, S. 136–150.

**35** Zum Begriff Suprazeichen siehe Felix Thürlemann: Vom Einzelbild zum hyperimage. Eine neue Herausforderung für die kunstgeschichtliche Hermeneutik (2004), in: Gerd Blum, Steffen Bogen, David Ganz, Marius Rimmele (Hrsg.): Pendant Plus. Praktiken der Bildkombinatorik, Berlin 2012, S. 23–44.

**36** Es wurden alle Werke, die Kolbe einreichte, ausgestellt. Karteikarte zu Georg Kolbe, Haus der Deutschen Kunst, Archiv Haus der Kunst, München. Die Verfasserin dankt Sabine Brantl für die Auskunft.

**37** Georg Kolbe an Kurt Meinhardt, 30.8.1940, in: Maria Freifrau von Tiesenhausen (Hrsg.): Georg Kolbe. Briefe und Aufzeichnungen, Tübingen 1987, S. 165–166, Nr. 230.

**38** Lothar Tank: Deutsche Plastik unserer Zeit, hrsg. von Ministerialrat Wilfrid Bade, Leiter der Abteilung ZP, der Presseabteilung der Reichsregierung, München 1942, S. 48.

**39** Ebd.

**40** Felix A. Dargel: Sinnbilder der Zeit. Rosenberg eröffnet eine Plastik-Ausstellung im Künstlerhause, in: Berliner Lokal-Anzeiger, Berlin, Abendausgabe, 3.7.1940.

**41** In seinen Kalendern gibt es keine Eintragung dazu. Wenige Tage vor der Eröffnung rufen „Scholz", später „Rittich" an, womöglich die Mitarbeiter Rosenbergs, Robert Scholz und Werner Rittich. Am Tag der Eröffnung ruft „Prof. Scheibe" an. Briefliche Korrespondenz mit den Veranstaltenden ist nicht bekannt. Die Tagebücher Kurt von Keudells, der zu dem Zeitpunkt nicht in Berlin weilte, schweigen. Das Fotoalbum mit Ausstellungsansichten von 1920 bis 1946 weist nach 1937 einen Bruch auf. Die zwei letzten Ausstellungen sind nicht mehr mit rotem Buntstift eingetragen, sondern mit Kugelschreiber: Die Akademieausstellung 1942 und die Präsentation im Frankfurter Städel Museum im Jahr 1946.

**42** Ausst.-Kat. Meisterwerke der Plastik, Künstlerhaus Berlin, Juli bis August 1941, S. 7–8.

**43** Ebd., S. 4.

**44** Ebd., S. 5.

**45** Vgl. Robert Scholz: Große Kunst im großen Schicksal. Ein Gang durch die Ausstellung im Künstlerhaus, in: Völkischer Beobachter, Berlin, 4.7.1940.

**46** Ebd.; siehe Ausstellungsansicht Neue deutsche Kunst. Plastik-Ausstellung im Berliner Künstlerhaus, in: Solinger Tageblatt, 25.7.1940.

**47** Dargel 1940 (wie Anm. 40).

**48** Edgar Schindler: Meisterwerke der Plastik, Berlin, in: Das Bild, Karlsruhe i. B., Juli 1940; vgl. Bruno E. Werner: Meisterwerke der Plastik, Berlin, in: Deutsche Allgemeine Zeitung, Berlin, Abendausgabe, 4.7.1940.

**49** Scholz 1940 (wie Anm. 45).

**50** Walter Reichel: Meisterwerke der Plastik. Gang durch eine Berliner Ausstellung, in: Neue Leipziger Zeitung, Leipzig, 14.7.1940.

**51** Ebd.



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

**52** Carl Linfert: Berliner Bericht. „Meisterwerke der Plastik“, in: Frankfurter Zeitung, Frankfurt a. M., Montag Morgenblatt, Reichsausgabe, 8.7.1940.

**53** In Brekers figurierten Gesichtern liege „die äußerste Willensspannung“, „oft bis zur schreienden Grimasse“, ebd. Seine 1941 ebenfalls unverhohlen geäußerte Kritik wurde Linfert zum Verhängnis. Breker beschwert sich bei Goebbels. Gabler 2015 (wie Anm. 23), S. 73–88 und S. 87–88.

**54** Vgl. Josephine Gabler: „Das Monumentale [hat] nicht erst von bestimmten Größenmaßen an Geltung“ – Großplastik im Nationalsozialismus, in: Wolfgang Ruppert (Hrsg.): Künstler im Nationalsozialismus. Die „deutsche Kunst“, die Kunstpolitik und die Berliner Kunsthochschule, Köln/Weimar/Wien 2015, S. 231–243, hier S. 236–237.

**55** Linfert 1940 (wie Anm. 52).

**56** Ebd.

**57** Georg Kolbe, Neues Bauen gegen Plastik?, in: Wasmuths Monatshefte, „Baukunst und Städtebau“, H. 8 (August 1932), S. 381, zit. nach Josephine Gabler 1996 (wie Anm. 1), S. 46.



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-NC-ND

Ambra Frank

# Georg Kolbe in Frankfurt am Main – Ambivalenz und Opportunismus

https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Mit dem Zweck der „Erhaltung und Sicherung meines Werks“ verfügte der 1947 in Berlin verstorbene Bildhauer Georg Kolbe in seinem Testament die Gründung einer Stiftung. Ihr vermachte er seinen künstlerischen Nachlass sowie das Atelierhaus und seine Bibliothek. Die Stadt Frankfurt am Main – respektive die Städtische Galerie – setzte er als Nacherbin der Stiftung ein. Im Fall einer Auflösung der Stiftung wäre Frankfurt vor allem der künstlerische Nachlass zugefallen. In diesem Sinne wird Frankfurt auch in der Stiftungsurkunde erwähnt.[1]

Kolbes Entscheidung, Frankfurt in die Erbfolge aufzunehmen, kann auch mit der Vielzahl von Werken begründet werden, die dort zu seinen Lebzeiten angekauft wurden. Die in der Sammlung der Städtischen Galerie im Städel befindlichen Arbeiten wurden zwischen 1919 und 1983 erworben. Darunter sind mindestens 16 Blätter vorwiegend mit Aktzeichnungen, die zwischen 1912 und den späten 1930er-Jahren entstanden sind. Außerdem befinden sich die Bronzeplastiken „Frauenraub“ (1916) seit 1919 und die heute wieder im Garten des Städel Museums aufgestellte „Verkündung“ (1923/24) seit 1927 in der Sammlung.[2]

Im öffentlichen Raum Frankfurts stehen drei in Bronze ausgeführte Denkmäler Kolbes: das 1913 in der Friedberger Anlage enthüllte Heine-Denkmal, das 1951 in der Taunusanlage aufgestellte Beethoven-Denkmal und der 1954 errichtete „Ring der Statuen“ im Rothschildpark. Außerdem befinden sich die Bronzeplastik „Adam“ (1919/21) auf dem Hauptfriedhof und die Plastik „Stehendes Mädchen“ (1937) im Goethe-Haus. Das letztgenannte Werk wurde in Zusammenhang mit dem 1936 an Georg Kolbe verliehenen Goethepreis der Stadt Frankfurt erworben.

Der vorliegende Beitrag baut auf einem Unterkapitel der Ausstellung „Die Liste der ‚Gottbegnadeten‘. Künstler des Nationalsozialismus in der Bundesrepublik“ auf, die 2021 im Deutschen Historischen Museum (DHM) in Berlin zu sehen war und sich mit den Karrieren einiger Protagonisten des nationalsozialistischen Kunstbetriebs in der Bundesrepublik Deutschland beschäftigte – vom 1953 enthüllten „Ehrenmal für die Opfer des 20. Juli 1944“, mit dessen Gestaltung der ehemalige „gottbegnadete“ Bildhauer Richard Scheibe beauftragt worden war, bis zur Kontroverse um die von Arno Breker gestalteten Bronzebüsten des Kunstsammler-Ehepaars Peter und Irene Ludwig Ende der 1980er-Jahre. Das Georg Kolbe Museum unterstützte das Ausstellungsvorhaben mit Exponaten, darunter auch ein Gipsmodell des „Ring der Statuen“. Den Auftrag für die Skulpturengruppe hatte Kolbe in der NS-Zeit von öffentlicher Hand erhalten. Die Fertigstellung über die Zäsur von 1945 hinweg machte das Werk für das Ausstellungsprojekt des DHM interessant. Im Folgenden wird der Forschungsbereich ausgeweitet und die drei genannten Denkmäler analysiert. Diese Bronzeplastiken sind über einen Zeitraum von fast 40 Jahren und in vier Staatsystemen entstanden. Wie zu zeigen sein wird, bilden die Denkmäler und ihre Entstehungsgeschichte ein Spannungsverhältnis im Schaffen des Bildhauers ab, das für sein Wirken im Nationalsozialismus aufschlussreich ist. Für die Auftragsvergabe und Realisierung sind die Kunsthistoriker und Frankfurter Museumsdirektoren Georg Swarzenski und Alfred Wolters bedeutend. Entsprechend der Fragestellung nach der Einordnung von Leben und Werk Georg Kolbes im Nationalsozialismus liegt der Fokus auf dieser Zeit.



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-NC-ND

## Das Heine-Denkmal

Im Juni 1910 wandte sich das Comité zur Errichtung eines Heine-Monuments an Dr. Franz Adickes, den Oberbürgermeister der Stadt Frankfurt am Main, mit dem Ziel, eine Bewilligung für die Aufstellung des Monuments an einem öffentlichen Standort zu erhalten. Das Komitee, dessen Initiatorin die Freie Literarische Gesellschaft Frankfurts war, plante eine Finanzierung durch Spenden, und auch die Ausschreibung wollte man selbst durchführen. Die Stadt erklärte sich einverstanden. Georg Swarzenski, der damalige Direktor des Städelschen Kunstinstituts und Mitglied des Komitees, übernahm die Leitung der Ausschreibung. Neben Georg Kolbe lud er Fritz Klimsch und den Frankfurter Bildhauer Emil Hub zur Teilnahme an dem Wettbewerb ein. Die Entscheidung fiel zugunsten Kolbes aus, der die Verträge dann mit Georg Swarzenski als Vertreter des Komitees im August 1913 schloss. Im Dezember desselben Jahres fand die Enthüllung statt. Als Standort hatte man die Friedberger Anlage bestimmt.[3]

Wie vom Komitee gefordert, formte Kolbe kein Porträt Heinrich Heines, sondern eine allegorische Darstellung für Dichtkunst und Lyrik. Der für Frankfurt realisierte Entwurf zeigt ein junges Menschenpaar, wobei die männliche Figur stehend in einer tänzerischen Bewegung festgehalten ist. Seine Arme sind zu beiden Seiten gestreckt und der Oberkörper frontal zum Betrachter ausgerichtet. Die Hüfte ist zur Seite verdreht. In der Draufsicht bilden die Körperachsen fast ein Kreuz.

Tanz war zu dieser Zeit ein bevorzugtes Motiv der bildenden Kunst, auch in Georg Kolbes skulpturalem Schaffen. Die Figuren des Heine-Denkmals gestaltete er vermutlich nach dem Vorbild des Balletttänzers Vaslav Nijinski und dessen Partnerin Tamara Karsawina. Beide gehörten zum Ensemble der Ballets Russes, das um 1911/12 in Berlin aufgetreten ist, wo auch Georg Kolbe sie gesehen hat. Kolbe zeichnete beide. Sie standen ihm in seinem Atelier Modell, die Zeichnungen sind erhalten.[4]

Schon seit 1912 hat es Widerstand und Protest mit antisemitischem Hintergrund gegen das Aufstellen eines Heine-Denkmals in Frankfurt gegeben, oftmals schon zu Zeiten des deutschen Kaiserreichs. 1923 ist Kolbes Werk, vermutlich infolge des gescheiterten Putschversuchs der NSDAP in München, mit einem Hakenkreuz beschmiert worden. Im April 1933 wurde das dem Dichter jüdischer Herkunft gewidmete Denkmal schließlich mit Gewalt vom Sockel gestürzt.[5] Eine Fotografie aus dem Nachlass des Bildhauers Richard Scheibe, auf dem das Denkmal auf einem Holzkarren stehend zu sehen ist, scheint nach dem Sturz aufgenommen worden zu sein (Abb. 1). Die sichtbar verbogene Plinte und die „in den Fußknöcheln" nach hinten gebogene männliche Figur führt der Bildhauer Richard Scheibe 1934 auf den Sturz zurück.[6]

In den folgenden Jahren stand die Figurengruppe im Garten des Städel, wo man sie mit dem unverfänglichen Titel „Frühlingslied" versah. 1947 wurde sie als Heine-Denkmal wieder aufgestellt, diesmal in der Taunusanlage, einer öffentlichen Grünfläche der Stadt, wo sie sich bis heute befindet.

Faktisch war das Heine-Denkmal kein öffentlicher Auftrag. Es wurde auch nicht mit öffentlichen Mitteln finanziert. Entstanden ist es aufgrund einer privaten Initiative, auch



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-NC-ND

**1** Das Heine-Denkmal von Georg Kolbe nach dem Sturz im April 1933, historische Fotografie

wenn zum Komitee Mitglieder des Stadtrats zählten und Georg Swarzenski in seiner damaligen Position als Leiter der Städtischen Galerie und des Liebieghauses ein städtisches Amt bekleidete. Es ist die erste bildhauerische Arbeit von Georg Kolbe, die in Frankfurt am Main auf einem öffentlichen Platz aufgestellt wurde. Zudem war es das erste Mal, dass Georg Kolbe und Georg Swarzenski an einem Projekt größeren Umfangs zusammengearbeitet haben.

## Das Beethoven-Denkmal

Ebenfalls in der Taunusanlage und nur 150 Meter Luftlinie vom Heine-Denkmal entfernt steht Georg Kolbes Beethoven-Denkmal. Von den ersten Entwürfen bis zur Enthüllung im Juni 1951 vergingen fast 25 Jahre. In einigen Quellen wird das Beethoven-Denkmal als Kolbes Lebenswerk beschrieben.[7] Georg Kolbes 1941 „leidenschaftlich geäußerter Wunsch" das Denkmal für die Stadt Frankfurt nicht wie ursprünglich geplant in Bronze, sondern in dem „edelsten Material" Marmor anfertigen zu lassen, lässt vermuten, dass auch Kolbe die Figurengruppe herausstellen wollte.[8] Das Denkmal wurde schließlich in Bronze ausgeführt.



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

1926 hatte die Stadt Berlin einen Wettbewerb für ein Beethoven-Denkmal veranstaltet, das im Zuge der Neugestaltung des dortigen Bülow-Platzes (heute Rosa-Luxemburg-Platz) und anlässlich des 100. Todestages des 1827 verstorbenen Komponisten errichtet werden sollte. Neben Kolbe waren unter anderen auch Ernst Barlach, Rudolf Belling, Hugo Lederer und Edwin Scharff zur Teilnahme eingeladen. Kolbe fertigte mindestens drei Entwürfe, von denen er zwei einreichte.[9] Keiner der insgesamt acht Bildhauer überzeugte mit einem Modell, weshalb der Wettbewerb ergebnislos blieb.[10] Als der Kunstsalon Cassirer sich 1928 entschied, die Entwürfe von Beethovens Genius in einer Einzelausstellung Kolbes zu präsentieren, sagte der national gesinnte Schriftsteller Rudolf G. Binding zu, einen Text über das Beethoven-Denkmal zu verfassen,[11] der in der Begleitpublikation veröffentlicht ist. Binding schrieb einen mehrseitigen „Aufruf", in dem es heißt:

> „[…] dies war sein [Georg Kolbe, Anm. d. Verf.] Entwurf eines Denkmals der deutschen heroischen Seele, die Arbeit eines verschwiegenen, scheuen Jahres, in dem sich für ihn die Zeit erfüllte, daß er es wagen durfte. […] Nicht wie ein Hahn bei der Nacht, der die Zeit nicht weiß, tönt hier eine Stimme für einen Künstler und sein Werk, sondern weil die Zeit da ist, daß in einem Denkmal der welterobernden deutschen Seele s e l b s t ihr Ausdruck gegeben werde. Mögen sich Städte, mögen sich Private getroffen fühlen, dieses deutscheste und menschlichste Denkmal für ihr Volk aufzurichten – es wäre das eigentliche N a t i o n a l d e n k m a l des deutschen Volkes."[12]

Nicht weniger von Kolbes Werk überzeugt und im Gegensatz zu Binding das musikalische und plastische Empfinden im Werk herausarbeitend, war der ebenfalls in der Begleitpublikation der Ausstellung bei Cassirer 1928 erschienene Text von Georg Swarzenski.[13] Swarzenski war als Sohn wohlhabender und gebildeter polnisch-jüdischer Eltern seit der „Machtübernahme" zunehmend der Diffamierung und Verfolgung durch die Nationalsozialisten ausgesetzt. Er wurde im März 1933 – also noch vor dem Erlass des Gesetzes „Zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums" am 7. April 1933 – suspendiert.[14]

1906 war Swarzenski zum Direktor des Städelschen Kunstinstituts ernannt worden. 1928 wurde er zum Generaldirektor der Frankfurter Museen berufen und damit auch Leiter der Städtischen Galerie und des Liebieghauses. Trotz seiner Entlassung blieb Swarzenski in Frankfurt und leitete dort bis 1938 das Städelsche Kunstinstitut; dies war möglich, weil es sich um eine private Stiftung handelte. Der gut vernetzte Museumsmann war Georg Kolbe freundschaftlich verbunden, wovon die erhaltene Korrespondenz zeugt. Auch beriet er Georg Kolbe beim Verkauf der Statue „Stehendes Mädchen", die in Zusammenhang mit dem 1936 an Kolbe verliehenen Goethepreis angekauft wurde.[15] Kolbe war der erste Bildhauer, der den 1927 gestifteten Preis erhielt. Seine vom Prometheus-Motiv geprägte Dankesrede zur Verleihung schloss Kolbe mit den Worten:

> „Mit tiefgefühltem Dank empfange ich den Preis. Aber die ‚Ehre', so denke ich, sie gelte aller bildenden Kunst, der Goethes Herz so nahe stand, und sie gelte



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

im Besonderen den deutschen Bildhauern, von denen das neue Deutschland nun Grösstes erwartet."[16]

Georg Swarzenski war bei der feierlichen Übergabe nicht anwesend und schrieb Kolbe am 7. August 1936, dass er schon im Jahr zuvor zum ersten Mal nicht eingeladen wurde und er annehme, dass dies „nicht aus Versehen, sondern mit Absicht!"[17] geschehen sei. 1938 ging er ins Exil – im gleichen Jahr erhielt Georg Kolbe den Auftrag zur Fertigung eines Beethoven-Denkmals für die Stadt Frankfurt am Main. Aus dem Ostseebad Heiligendamm schrieb Kolbe an Swarzenski am 15. September 1938:

„Lieber Freund, wo magst du stecken? […] Über Deine, Eure Pläne hörte ich gerüchteweise, was mich unmöglich freuen kann, aber das ich doch verstehen muss. Traurig – nun wir sind alt und werden ja alle bald gehen."[18]

Swarzenski hatte Frankfurt Anfang September 1938 verlassen und emigrierte in die Vereinigten Staaten. Erste Anlaufstelle war sein Sohn, Hanns Swarzenski, der zu dem Zeitpunkt am Institute for Advanced Study bei Erwin Panofsky in Princeton, NJ, arbeitete. 1939 wurde Georg Swarzenski an das Museum of Fine Arts in Boston berufen. Für den vorliegenden Beitrag von größerer Bedeutung ist allerdings seine Mitgliedschaft in der American Defense Harvard Group und seine Beratungstätigkeit für die Roberts Commission. Sein Name steht in Zusammenhang mit der „Cooper List of German Art Personnel", die Paul J. Sachs nach Beratung mit Swarzenski und Jakob Rosenberg erstellt hat.[19] Dies bedeutet, dass Swarzenski an der Beurteilung deutschen (Kunst-)Personals beteiligt war und den Alliierten bei der Kompilierung von Listen mit Namen Personen vorschlug, die zum Wiederaufbau geeignet erschienen.

Nach dem vorangehend zitierten Brief Kolbes vom 15. September 1938 konnten keine Quellen und Hinweise gefunden werden, die auf eine Haltung gegenüber dem Schicksal Swarzenskis schließen lassen. Die im Archiv des Georg Kolbe Museums erhaltenen Briefe und die 1987 von Maria von Tiesenhausen – Enkelin des Bildhauers und 1969–77 Leiterin des Georg Kolbe Museums – publizierte Korrespondenz der Duzfreunde endet in den späten 1930er-Jahren. Wegen des Kriegsausbruchs konnte das Beethoven-Denkmal nicht fertiggestellt und deshalb auch nicht wie geplant 1940 zum 60. Jubiläum des Opernhauses enthüllt werden. Der Kunsthistoriker Wilhelm Pinder, seit 1935 Professor am Kunsthistorischen Institut der Friedrich-Wilhelms-Universität in Berlin, schrieb deshalb im Mai 1940 an den Oberbürgermeister der Stadt Frankfurt, Friedrich Krebs:

„Obgleich alle Gedanken bei dem Westheere sind, möchte ich mir doch erlauben, noch ein Wort zu der Frage des Beethoven-Denkmals zu äussern. […] Der Gedanke, ein solches Beethoven-Denkmal ausgerechnet im Kriege durchzusetzen, ist nicht nur schön, sondern wäre geradezu eine gewaltige Kulturpropaganda."[20]



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-NC-ND

Pinder hatte das Schreiben nur wenige Tage nach dem Beginn der Westoffensive und dem Einmarsch deutscher Truppen in den Beneluxstaaten verfasst. Der Versuch, Friedrich Krebs vom Wert des Denkmals für die Nazi-Propaganda zu überzeugen, blieb ohne Erfolg.[21]

Nach Kriegsende bestand Georg Kolbes Verbindung zu Frankfurt am Main im Kontakt mit dem Kunsthistoriker Alfred Wolters, dessen Name schon in Dokumenten der Stadt Frankfurt zum Beethoven-Denkmal aus dem Jahr 1938 auftaucht.[22] Alfred Wolters kam 1912 nach Frankfurt am Main, wo er als Direktorialassistent von Georg Swarzenski arbeitete. Nachdem Swarzenski 1928 zum Generaldirektor der Frankfurter Museen ernannt worden war, stieg Wolters zum Direktor der Städtischen Galerie auf. Er blieb während der NS-Zeit und noch bis 1949 auf dem Posten und verwaltete dabei die Sammlung Moderne Kunst, die Swarzenski aufgebaut hatte und aus der im Zuge der Aktion „Entartete Kunst" zahlreiche Werke beschlagnahmt wurden. Wolters war zudem als „Sachverständiger für die Bestimmung national wertvoller Kulturgüter" tätig und prüfte für die örtliche Devisenstelle das Umzugsgut jüdischer Emigranten. Nach 1945 begleitete er die Rückgabeverfahren von unrechtmäßig erworbenen Kunstwerken.[23]

Auf einer handgeschriebenen Notiz zur Person Alfred Wolters steht: „ask Dr. Swarzenski". Die Notiz stammt aus einem Konvolut mit Unterlagen der bereits genannten Roberts-Commission aus den Jahren 1943 bis 1946. Die US-amerikanische Kommission gehörte dem Office of Strategic Service (OSS) an.[24] Sie befasste sich mit Kunstplünderungen, Schäden an kulturellen Einrichtungen und Denkmälern während des Zweiten Weltkriegs und erstellte die „‚White-List' of german personnel". Alfred Wolters Name steht auf der 1944 fertiggestellten „White-List". Man stufte ihn als „decent, honest, reliable, non-nazi" ein, was bedeutete, dass er zur Mitarbeit am Wiederaufbau herangezogen werden konnte,[25] und wofür mit einiger Wahrscheinlichkeit auch Georg Swarzenski eingetreten ist.

Die Biografie von Alfred Wolters ist ambivalent und politisch schwer lesbar. Sein Werdegang als Führungskraft im „Betriebssystem" Kunst ist gerade deshalb charakteristisch. Als erfahrener Museumsmann mit Fachkompetenz und herausragender Expertise des Museumsstandorts Frankfurt am Main war er nur schwer ersetzbar. Zudem hatte er sich nicht öffentlich zum Nationalsozialismus positioniert. So konnte er auch nach Kriegsende und trotz seiner Tätigkeit während des NS-Regimes in gleicher Position weiterarbeiten.

Dass nur Georg Swarzenski sein Richter sein konnte, scheint der Subtext von Wolters Aufsatz „Ein Bildnis Victor Müllers von Wilhelm Leibl" nahezulegen, der in einer Festschrift anlässlich des 75. Geburtstags von Georg Swarzenski 1951 erschienen ist. Wolters beschreibt zu Beginn des Texts eine Situation aus dem Jahr 1933, in der er zum Richter eines, wie er es nennt, „Scherbengerichts" gegen Georg Swarzenski bestimmt wurde. Gemeint ist wahrscheinlich die „Kommission zur Durchführung der Untersuchungsangelegenheit Dr. Swarzensky [sic] und Gen.". Man warf Swarzenski vor, er habe „den guten Galeriebesitz des Städels mit einer Menge fremdrassiger und kulturboljschewistischer [sic] Machwerke" „zersetzt".[26] Wolters Erinnerung an diese perfide antisemitische Verleumdungskampagne folgt eine kunsthistorische Abhandlung über ein um 1870 entstandenes Porträt eines Mannes, gemalt von Wilhelm Leibl. Den Dargestellten identifiziert Wolters als den Frankfurter Maler Victor Müller, was zuvor nicht belegt war. Zu wissen, wer die Person ist, führe



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-NC-ND

„ganz von selbst dazu […], das Bild mit anderen, anspruchsvolleren, tiefer blickenden Augen anzusehen und Dinge darin wahrzunehmen, die ohne diese Kenntnis wohl nie in ihrer ganzen künstlerischen und menschlichen Bedeutung zu erkennen wären",[27] lautet Wolters bedeutungsschweres Fazit, das er zu seiner eigenen „Entlastung" anführt. Der Aufsatz, den Wolters mit „Lieber Chef!" beginnt, kann als Rechtfertigung seines Handelns gelesen werden. Um Verzeihung bittet er nicht, sondern Swarzenski um Verständnis. Wolters und Swarzenski standen auch nach Kriegsende in persönlichem Kontakt, wovon Alfred Wolters in Briefen an Georg Kolbe erzählt.[28]

Alfred Wolters trat für Georg Kolbe bei der Stadt Frankfurt ein, wenn es um die Vergabe öffentlicher Aufträge ging. Er kaufte Werke für die Sammlung der Städtischen Galerie an, wie es Swarzenski schon getan hatte. Er vertrat Kolbes Entwürfe vor der Stadtversammlung und die Stadt Frankfurt am Main als Vorstandsmitglied des Gremiums der Georg Kolbe-Stiftung. Dass Wolters Mitglied dieses Gremiums werden sollte, hatte Kolbe im Testament bestimmt. Wolters stand in den Jahren nach Georg Kolbes Tod in intensivem Austausch mit Margrit Schwartzkopff, der Nachlassverwalterin und Gründungsdirektorin der Georg Kolbe-Stiftung. Die Aufstellung des „Ring der Statuen" und des Beethoven-Denkmals setzten sie gemeinsam bei der Stadt Frankfurt durch. Alfred Wolters forcierte die Fertigstellung und Errichtung des Beethoven-Denkmals schon wenige Monate nach Kriegsende. Der Guss war wegen Materialknappheit und des allgemeinen Gussverbots 1939 gestoppt worden, und auch 1946/47 war es nicht ohne Weiteres möglich, Metall für die Fertigstellung zu bekommen. Auch dank der guten Verbindungen und des hohen Ansehens von Alfred Wolters bei der Militärregierung sowie Georg Kolbes internationalem Renommee erhielt die Bildgießerei Noack in Berlin, die mit dem Guss beauftragt war, bald Altmetall (Abb. 2). Zudem wurden Teile eines „Handwerkerbrunnens" des ebenfalls „gottbegnadeten" Max Esser eingeschmolzen. Den Auftrag hatte Esser 1935 von der Stadt Frankfurt erhalten. Der Witwe Essers gegenüber begründete Wolters die Entscheidung im September 1947 damit, dass der „Brunnen des deutschen Handwerks" ein „Symbol der Nazizeit" sei und deshalb nicht mehr in der Bundesrepublik Deutschland aufgestellt werden könne.[29] Wieso das „Beethoven-Denkmal" kein solches Symbol ist und was die Aufstellung nach 1945 rechtfertigte, führte er nicht aus.

1948 wurde Kolbes Beethoven-Denkmal schließlich fertiggestellt (Abb. 3). Die feierliche Enthüllung auf einem Hügel in der Taunusanlage fand am 16. Juni 1951 statt. Die Stadt richtete gleichzeitig das „1. Bundessängerfest" in der Nachkriegszeit aus, und neben einer Rede des neuen Oberbürgermeisters Walter Kolb trug ein Chor Beethovens „Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre" und „Die Flamme lodert" vor, begleitet von einer Polizeikapelle.[30]

Die Figurengruppe in doppelter Lebensgröße besteht aus zwei weiblichen und einer männlichen Gestalt: dem „Rufenden Genius", dem „Sinnenden Genius" und einem männlichen Heros, der im Motiv des „Herabschreitenden" dargestellt ist. Seine geschlossene Körperhaltung mit vor der Brust verschränkten Armen ist abwehrend, wobei diese sich auch zur Seite öffnen könnten im Sinne von „die Ellenbogen gebrauchen" und damit Durchsetzungsvermögen signalisieren. In nicht geringem Maß sind es formal-ästhetische Kriterien wie Pathos und Monumentalität der Darstellung, die Kolbes Beethoven-Denkmal für eine



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-NC-ND

**2** Mitarbeiter der Bildgießerei Noack vor Georg Kolbes Beethoven-Denkmal, 1947, historische Fotografie

**3** Georg Kolbe, Beethoven-Denkmal, 1926–47, Bronze, doppelte Lebensgröße, Taunusanlage Frankfurt am Main, 2020

völkische und NS-ideologisch ausgerichtete Rezeption anschlussfähig machen. Binding, der 1933 auch ein „Gelöbnis treuester Gefolgschaft" an Adolf Hitler unterzeichnet hat, publizierte während des deutschen Nationalsozialismus weiter über die Arbeit Georg Kolbes. In der Monografie „Vom Leben der Plastik. Inhalt und Schönheit des Werkes von Georg Kolbe", die nach 1933 in der Reihe „Kunstbücher des Volkes" beim Berliner Rembrandt-Verlag in mehreren Auflagen erschienen ist, übernimmt er seine erstmals 1928 öffentlich gemachten Interpretationen vom „Denkmal der deutschen heroischen Seele" und des „deutschen […] seelenbeherrschenden" Genies im Wortlaut.[31] Auch wenn der Text entscheidend verändert wurde und der Passus zum Nationaldenkmal fehlt, müssen Autor und Verlag als der NS-Ideologie zugewandt bezeichnet werden. Es ist anzumerken, dass noch weitere Interpretationen des Denkmals möglich sind, auch eine diskursimmanente Deutung als (Künstler-)Genius ist naheliegend.

Es stellt sich die Frage, ob die Interpretation eines Werks zu dessen Instrumentalisierung ausreicht, welche Bedeutung die ideologische Verwertung in der NS-Zeit, wie Pinder sie in seinem Brief an den Oberbürgermeister Frankfurts im Mai 1940 für das Beethoven-Denkmal vorschlägt, für die Betrachtung und Beurteilung in der Gegenwart hat und welche Bedeutung die Intention des Künstlers demgegenüber noch einnimmt.

Wird das Spätwerk Kolbes als nur einseitig instrumentalisiert beschrieben, besteht die Gefahr einer ahistorischen Rezeption. Die folgende Betrachtung des „Ring der Statuen" soll einer möglichen Relativierung von Kolbes Schaffen in der Zeit des deutschen Nationalsozialismus entgegenstehen.



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

**4** Georg Kolbe, Ring der Statuen, 1933–47, Rothschildpark in Frankfurt am Main, 2020

## Der Ring der Statuen

Kolbes Entwurf für eine Anlage mit sieben kreisförmig aufgestellten Aktplastiken wurde 1941 von der Stadt Frankfurt am Main angekauft. Errichtet wurde das Rondell mit einem Durchmesser von fast neun Metern im Oktober 1954 (Abb. 4 und 5). Alfred Wolters war auch hier die treibende Kraft und arbeitete beharrlich auf die Erfüllung der Verträge von 1941 und die Errichtung des „Ring der Statuen" hin. Die Aufstellung des Werks wurde in einer Sitzung der Deputation für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung im Oktober 1953 einstimmig beschlossen. Selbige legte im März 1954 den Rothschildpark als Aufstellungsort fest.[32] Anders als beim Beethoven-Denkmal und zudem recht ungewöhnlich verzichtete die Stadtverwaltung auf eine feierliche Enthüllung. Im Pressetext heißt es dazu: „[…] ein Preisen mit viel schönen Reden" sei dem „stillen, ganz in sich beschlossenen Charakter [des] Werks nicht gemäss" und Kolbes „Kunstdenkmal" „klar, beglückend und unmissverständlich".[33]

Aus heutiger Sicht erscheint der Aufstellungsort problematisch. Die sieben Bronzeplastiken „Junges Weib", „Die Hüterin", „Die Auserwählte", „Die Amazone", „Der Jüngling" (der aus einem „Stehenden Jüngling" hervorging), „Junger Kämpfer" und „Der Sinnende" befinden sich auf einem Gelände, das die Stadt Frankfurt am Main 1937/38 von Maximilian von Goldschmidt-Rothschild unter dem Druck der nationalsozialistischen Stadtverwaltung „erwirbt". Seine bedeutende und umfangreiche Kunstsammlung von fast 1400 Objekten musste er 1938 unter gleichen Bedingungen verkaufen.[34] An der



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-NC-ND

**5** Erst nach Georg Kolbes Tod wurde der „Ring der Statuen" im Rothschildpark aufgestellt. Das Werk besteht aus einer mit Stelen rhythmisierten Architektur aus Basalt-Lava und sieben überlebensgroßen Bronzeplastiken (v. l. n. r.): „Die Amazone" (1937), „Junger Kämpfer" (1938/46), „Die Hüterin" (1938), „Der Sinnende" (1941/47), „Die Auserwählte" (1939), „Der Jüngling" (1937/46) und „Junges Weib" (1938)

Übernahme in städtischen Besitz wirkte auch Alfred Wolters als Sachverständiger im Auftrag des Oberbürgermeisters mit.[35]

Vier der insgesamt sieben Aktplastiken des „Ring der Statuen" – „Junges Weib" (1938), „Die Hüterin" (1938), „Die Auserwählte" (1939), „Die Amazone" (1937) – wurden auf der „Großen Deutschen Kunstausstellung" in München präsentiert. In der Verkaufsausstellung, die gleichzeitig eine Leistungsschau der „Deutschen" Kunst sein sollte, erwarb Adolf Hitler 1939 einen Guss der Plastik „Junges Weib" für 18.000 RM. Zum gleichen Preis und im selben Jahr kaufte Bernhard Rust die „Hüterin"; Rust war zu diesem Zeitpunkt Leiter des Reichsministeriums für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung.[36]

Die Aktplastiken des „Ring der Statuen" sind beispielhaft für die Entwicklung der Menschendarstellungen in Kolbes Schaffen in der NS-Zeit. Von der idealisierten und harmonischen Aktdarstellung verstärkt sich die Entwicklung zum heroisierenden und monumentalen Menschenbild, zu Pathosformeln und pathetischen Kompositionen. Das „wahre" Wesen des Menschen sollte losgelöst von allen sozialen Kontexten und gesellschaftlichen Bindungen dargestellt werden. Im „Kunstbericht" des NS-Staats wurden Kolbes Aktplastiken mitunter als „unsterblicher Menschenadel"[37] bezeichnet, womit man Wilhelm Pinders Interpretationen folgte, die in der 1937 im Rembrandt-Verlag veröffentlichten Monografie publiziert sind. Die „ethische Würdigung" von Kolbes Menschendarstellungen als „adelig" oder „Menschenadel" greift auch Alfred Wolters in einer im Sommer 1948 in Düsseldorf gehaltenen Ansprache anlässlich der Eröffnung einer Kolbe-Gedächtnisausstellung wieder auf.[38]

Neben den sieben etwas mehr als lebensgroßen Plastiken besitzt Kolbes Entwurf noch eine weitere achte Nische, sie ist frei gelassen. Der Betrachter kann hierdurch



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

in die Anlage eintreten, er muss nicht durch die Zwischenräume von Plastik und Säule hindurchgehen. Seiner Zeit voraus wäre die geplante Interaktion von Werk und Betrachter. Bleibt der Betrachter auf der freien (achten) Position stehen, schließt er den (Menschen-)Ring und wird auf diese Weise Teil der Figurengruppe, unter der sich Stereotypen der nationalsozialistischen Weltanschauung befinden. Die „Hüterin" stellt im (NS-)historischen Kontext, die „Trägerin von Blut und Rasse" dar und ist deshalb als rassistisches Klischee der Nazis zu bezeichnen.[39] Die Skulpturen des „Ring der Statuen" sind auf die nackte menschliche Gestalt reduziert, auf ihre Wesensmerkmale verweisen deshalb vor allem die vom Künstler vergebenen Titel.

Wie eingangs erwähnt, war in der Ausstellung „Die Liste der ‚Gottbegnadeten'. Künstler des Nationalsozialismus in der Bundesrepublik" ein Gipsmodell des „Ring der Statuen" zu sehen. Georg Kolbe stand, wie auch Richard Scheibe und Fritz Klimsch, auf der „Gottbegnadeten-Liste".[40] Keiner von ihnen war 1944, als die Liste erstellt wurde, jünger als 65 Jahre. Die mit der Eintragung einhergehende Unabkömmlichstellung (UK-Stellung), die Personen vor dem Kriegsdienst und Arbeitseinsatz bewahrte, scheint deshalb kein hinreichender Grund für ihre Aufnahme gewesen zu sein. Vielmehr wird ihre hervorgehobene Stellung als „Klassiker des Übergangs" im NS-Kunstbetrieb unterstrichen. Im deutschen Nationalsozialismus stilisierten regimetreue Publizisten wie Kurt Lothar Tank die in den 1870er-Jahren geborenen Bildhauer Klimsch, Kolbe und Scheibe als „Retter der starken deutschen Form über eine Zeit des Verfalls".[41] In der Publikation „Deutsche Plastik unserer Zeit", die Kurt Lothar Tank 1942 im Münchner Raumbild-Verlag veröffentlichte, stehen sie für den Werte- und Formerhalt in der „Verfallszeit" (wie die Weimarer Republik im NS-Jargon auch bezeichnet wurde) und der als „formzersetzend" diffamierten Moderne mit ihren Ismen – und damit einem Feindbild des NS – gegenüber. Als „bewahrende Kraft des deutschen Seelentums, [sollten sie] auf kommende Generationen wirken".[42] Tank ernannte diese Künstler zu Bewahrern und Verteidigern der „deutschen Kunst".

Georg Kolbe äußerte sich nur selten öffentlich zu seinen Werken. Mit dem „Ring der Statuten" positionierte er sich aber öffentlich zum Nationalsozialismus. Der „Ring der Statuen" ist Beispiel dafür, dass Georg Kolbe den Platz einnahm, der ihm im Nationalsozialismus geboten wurde. Er wollte für das „neue Deutschland" schaffen, wie er es 1936 bei seiner Goethepreis-Rede formulierte. Seit den späten 1930er-Jahren war sein Ideal die kräftige, muskulöse Figur, die besonders in menschlicher Übergröße den Kunstvorstellungen der Nationalsozialisten entsprach. Er ließ sich vom NS-Kunstbetrieb feiern und nahm von 1937 bis 1944 regelmäßig an der „Großen Deutschen Kunstausstellung" im Haus der Deutschen Kunst in München teil, die zeitgenössisch als wichtige Leistungsschau der „deutschen Kunst" propagiert wurde. Nicht androgyn, aber zartgliedrig sind die Figuren des Heine-Denkmals im Vergleich zu den 20 Jahre später entstandenen Aktplastiken des „Ring der Statuen".

Georg Kolbes Wirken kann als ambivalent bezeichnet werden. So ist das Beethoven-Denkmal eben kein deutliches Bekenntnis zum NS-Staat, aber leicht für dessen Ideologie anschlussfähig. Bezugnehmend auf die zugrunde liegende Fragestellung nach Georg Kolbe im Nationalsozialismus, sollte die Mehr- und Doppeldeutigkeit einer noch zu definierenden



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Anzahl von Werken und die (zwangsläufige) Uneindeutigkeit einer Biografie (Kolbe erlebte vier Staatssysteme und zwei Weltkriege) aber nicht zu der Annahme führen, dass das Spätwerk Kolbes ebenso uneindeutig ist. Es ist fraglich, ob Kolbes Schaffen im Nationalsozialismus mit der allzu neutralen und zögerlichen Formulierung des ambivalenten Wirkens hinreichend beschrieben werden kann. Die Menschendarstellungen und Kolbes Engagement für den NS-Staat seit den späten 1930er-Jahren zeugen von der bereitwilligen Anpassung des Bildhauers, dessen Werk jede Totalität einbüßt. Demgegenüber gilt es, eine deutliche und historisch-kritische Position einzunehmen. Ein weiteres Vorgehen mit der Bezeichnung als opportunistisch verunmöglicht eine verklärende Ästhetisierung von Kolbes Spätwerk und beinhaltet die notwendigen Kategorien von ethischem und gesellschaftlichem Handeln, die für eine historisch-kritische Betrachtung von Kolbes Wirken im Nationalsozialismus notwendig sind.



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

## Anmerkungen

**1** Vgl. Stiftungsurkunde, Typoskript aus „Briefwechsel Schwartzkopff, Margrit [mit] Wolters, Alfred“, 1949, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.

**2** Dank an Thomas Pavel, Georg Kolbe Museum, Berlin, für den Hinweis, dass sich die Bronzeplastik bis 2013 als Dauerleihgabe in Lübeck befand.

**3** Dietrich Schubert: „Frühlingslied“? Das Heinrich-Heine-Denkmal von Georg Kolbe in Frankfurt/Main (1910–1913), in: Heine-Jahrbuch, Bd. 34, Stuttgart 1995, S. 119–145. Schubert verwechselt in seinem Aufsatz den Vornamen des Bildhauers Emil Hub fälschlicherweise mit Fritz Hub. In dem genannten Schreiben Georg Swarzenskis vom 30.10.1912 an die „Herren Bildhauer Klitsch, Kolbe, Hub“ (Archiv GKM, Berlin) werden die Vornamen nicht erwähnt. Mit großer Wahrscheinlichkeit handelt es sich aber um den Frankfurter Bildhauer Emil Hub, der seit Mitte der 1900er-Jahre als freier Bildhauer in Frankfurt arbeitete.

**4** 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), Berlin 2003, S. 51.

**5** Schubert 1995 (wie Anm. 3), S. 137.

**6** Vgl. Richard Scheibe an Georg Kolbe, 13.4.1934, Nachlass GK, Inv.-Nr. GK.323, Archiv GKM, Berlin.

**7** Vor allem Margrit Schwartzkopff und Alfred Wolters sind von einer herausragenden Bedeutung des Beethoven-Denkmals für Kolbes Gesamtwerk überzeugt, was auch in den erhaltenen Korrespondenzen aus den Jahren nach Kolbes Tod und Wolters 1951 veröffentlichter Publikation „Georg Kolbe's Beethoven-Denkmal. Ursprung, Werdegang und Vollendung, Sinn und Bedeutung eines monumentalen Kunstwerks unserer Zeit; ein Deutungsversuch“, Frankfurt a. M., deutlich wird.

**8** Auszug aus der Niederschrift über die Besprechung beim Oberbürgermeister, 27.9.1941, Nachlass MvT, GKM.

**9** Vgl. den „Entwurf“ von 1926/39 und „Verwandte Objekte“ auf der Website des Georg Kolbe Museum, Berlin, https://sammlung.georg-kolbe-museum.de/de/objekte/entwurf-beethoven-denkmal/62936 [letzter Zugriff 13.4.2023], und „Großer Entwurf II“ von 1926/27 mit „Verwandten Objekten“, https://sammlung.georg-kolbe-museum.de/de/objekte/beethoven-denkmal-grosser-entwurf-ii-192627-ton/65743 [letzter Zugriff 13.4.2023].

**10** Hamburger Illustrierte, Nr. 43, o. J., Nachlass GK, Archiv GKM, Berlin.

**11** Rudolf G. Binding an Georg Kolbe, Postkarte, 11.12.1927, Nachlass GK, Inv.-Nr. GK.46, Archiv GKM, Berlin.

**12** Vgl. Rudolf G. Binding: Aufruf, in: Das Beethoven-Denkmal von Georg Kolbe (Ausst.-Kat. Kunstsalon Paul Cassirer, Berlin), Berlin 1928, o. S., Nachlass GK, Archiv GKM, Berlin.

**13** Georg Swarzenski, in: ebd., o. S.

**14** Vgl. Konstanze Crüwell: Ein bitterer Abschied. Georg Swarzenski, Städeldirektor von 1906 bis 1937, in: Eva Atalan u. a. (Hrsg.): 1938. Kunst, Künstler, Politik (Ausst.-Kat. Jüdisches Museum Frankfurt a. M.), Göttingen 2013, S. 259–274, hier S. 262.

**15** Vgl. Georg Swarzenski an Georg Kolbe, 19.6.1936 und 22.7.1936, Nachlass GK, Inv.-Nr. GK.406, Archiv GKM, Berlin. Die Plastik wurde durch den Frankfurter Verein Freies Deutsches Hochstift im Juni 1937 für 4000 RM erworben. Den Auftrag erhielt Georg Kolbe im August 1936.

**16** Vgl. Rede von Georg Kolbe anlässlich der Verleihung des Goethepreises 1936, Typoskript, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.

**17** Vgl. Georg Swarzenski an Georg Kolbe, 7.8.1936, Nachlass GK, Inv.-Nr. GK.406, Archiv GKM, Berlin.

**18** Vgl. Maria Freifrau von Tiesenhausen: Georg Kolbe. Briefe und Aufzeichnungen, Tübingen 1987, S. 161, Nr. 219.

**19** NARA M1944. Records of the American Commission for the Protection and Salvage of Artistic and Historic Monuments in War Areas, 1943–1946, 239, 0008, S. 143.

**20** Vgl. Wilhelm Pinder, Kunsthistorisches Institut der Friedrich-Wilhelms-Universität Berlin, Brief an den Oberbürgermeister der Stadt Frankfurt a. M., 15.5.1940, Institut für Stadtgeschichte Frankfurt am Main, Magistratsakten 7906.

**21** Der Journalist Hans Eckstein bezeichnete Wilhelm Pinder als „Kunstpapst des Nationalsozialismus“. Hans Eckstein: Hitlers Kunsthistoriker, in: Die Neue Zeitung, 17.12.1945. Auch wenn Wilhelm Pinder differenzierter betrachtet werden muss, bleibt er, wie Horst Bredekamp anmerkt, „durch seine Theorie der ‚Sonderleistungen‘ der deutschen Kunst und die von ihm vertretene Ideologie des ‚Sonderwesens‘ der Deutschen einer der Exponenten des nationalistischen Sündenfalls der Kunstgeschichte“. Horst Bredekamp: Wilhelm Pinder, in: ders. (Hrsg.): In der Mitte Berlins. 200 Jahre Kunstgeschichte an der Humboldt-Universität, Berlin 2010, S. 295–310, hier S. 298.



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

**22** Typoskript mit dem Betreff „Anonymes Schreiben vom 18.9.38 an Herrn Oberbürgermeister“, 30.9.1938, Verfasser: Alfred Wolters, Städtische Galerie Frankfurt am Main, ISG FFM, Magistratsakten 7906.

**23** Anna Heckötter: Handeln im Zwiespalt. Ein Fazit zur Podiumsdiskussion „Alfred Wolters. Direktor des Liebieghauses 1928–1949“, https://www.liebieghaus.de/de/einblicke/handeln-im-zwiespalt [letzter Zugriff 13.4.2023].

**24** Der Office of Strategic Service (OSS) war ein Nachrichtendienst des Kriegsministeriums der Vereinigten Staaten im Zweiten Weltkrieg.

**25** NARA M1944. Records of the American Commission for the Protection and Salvage of Artistic and Historic Monuments in War Areas, 1943–1946, 239, 0065, S. 15, und NARA M1941. Records Concerning the Central Collecting Points („Ardelia Hall Collection“): OMGUS Headquarters Records, 1938–1951, 260, 0019, S.135.

**26** Konstanze Crüwell: Worte sind im Museum so überflüssig wie im Konzertsaal. Eine Hommage an Georg Swarzenski. Städeldirektor von 1906–1937, Köln 2015, S. 127. Siehe auch Tanja Baensch: Das Museum als „lebendiger Körper“. Die Geschichte der Städtischen Galerie im Städelschen Kunstinstitut bis 1945, in: Uwe Fleckner, Max Hollein (Hrsg.): Museum im Widerspruch: Das Städel und der Nationalsozialismus, Berlin 2011, S. 25–92, hier S. 68.

**27** Alfred Wolters: Ein Bildnis Victor Müllers von Wilhelm Leibl, in: Oswald Goetz (Hrsg.): Beiträge. Für Georg Swarzenski zum 11. Januar 1951, Berlin u. a. 1951, S. 216–227, hier S. 227.

**28** Vgl. Alfred Wolters an Georg Kolbe, 12.3.1946 und 17.8.1947, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.

**29** Vgl. Alfred Wolters an Frieda Esser, September 1947, und Schreiben an das Kulturamt Frankfurt a. M., 3.2.1948, ISG FFM, Kulturamt 431, Blatt 23 und 33.

**30** Vgl. Vermerk Stadtkanzlei I. 5/Bu., Betreff „Aufstellung und Enthüllung des Beethoven-Denkmals“, 18.5.1951, ISG FFM, Kulturamt 904.

**31** Vom Leben der Plastik. Inhalt und Schönheit des Werkes von Georg Kolbe, mit Ausführungen von Rudolf G. Binding, Berlin $^{8}$1935, S. 51.

**32** Vgl. Vortrag des Magistrats an die Stadtverordneten-Versammlung „Aufstellung des ‚Rings der Statuen‘“, 8.3.1954, Frankfurt am Main, ISG FFM, I./Gr., Magistratsakten 7863.

**33** Vgl. „Pressestelle der Stadt Frankfurt a. M., ‚Ring der Statuen‘ im Rothschildpark“, 30.9.1954, ISG FFM, Sammlung Ortsgeschichte S3/K/2536.

**34** Das Deutsche Zentrum für Kulturgutverluste listet das Forschungsprojekt „Raub und Restitution der Sammlung Goldschmidt-Rothschild“, das 2009 vom Museum Angewandte Kunst, Frankfurt am Main, durchgeführt wird. https://www.kulturgutverluste.de/Content/03_Forschungsfoerderung/Projekt/Museum-Angewandte-Kunst-Frankfurt/Projekt1.html [letzter Zugriff 13.4.2023]. Katharina Weiler hat die Ergebnisse der Provenienzforschung zu der Sammlung zusammengefasst, siehe Katharina Weiler: Die Kunstobjekte Maximilian von Goldschmidt-Rothschilds – Biographie einer Sammlung im Spiegel der Geschichte des Museum Angewandte Kunst, Frankfurt am Main, in: Evelyn Brockhoff, Franziska Kiermeier (Hrsg.): Gesammelt, gehandelt, geraubt. Kunst in Frankfurt und der Region zwischen 1933 und 1945, Frankfurt a. M. 2019, S. 139–153.

**35** Vgl. Gutachten über den Ankauf der Kunstsammlung Max v. Goldschmidt-Rothschild, o. D., ISG FFM, Rechneiamt IV, 2, S. 2.

**36** Alle auf der „Großen Deutschen Kunstausstellung“ in München gezeigten Werke sind mit Angaben zu Käufern und Preisen auf www.gdk-research.de [letzter Zugriff 13.4.2023] recherchierbar.

**37** Unter anderem betitelte Wolfgang Schneditz einen Zeitungsartikel „Zu Georg Kolbes neuen Schöpfungen“ in einer am 9.12.1942 erschienenen Ausgabe des Westdeutschen Beobachters mit „Unsterblicher Menschenadel“.

**38** Vgl. Ansprache zur Eröffnung der Düsseldorfer Kolbe-Gedächtnisausstellung, 1.8.1948, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.

**39** Das Motiv der „Hüterin“ ist im NS mit ideologischen und rassistischen Vorstellungen verbunden. Bekanntes Beispiel ist das Gemälde „Die Hüterin der Art“ des Zeichners und Schriftstellers Wolfgang Willrich. Es wurde als Frontispiz des 1937 von dem überzeugten Nationalsozialisten Willrich im Münchner Lehmanns Verlag publizierten Titels „Säuberung des Kunsttempels. Eine kunstpolitische Kampfschrift zur Gesundung deutscher Kunst im Geiste nordischer Art“ stark verbreitet.

**40** Vgl. BArch Berlin, R55/20252a. Georg Kolbe steht auf der „Sonderliste“ der „Gottbegnadeten-Liste“, zusammen mit den regelmäßig in Staatsauftrag arbeitenden Bildhauern Arno Breker und Josef Thorak sowie den Malern Werner Peiner und Arthur Kampf.

**41** Kurt Lothar Tank: Deutsche Plastik unserer Zeit, München 1942, S. 49.

**42** Ebd., S. 47.



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-NC-ND

https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Christian Fuhrmeister

# An einem Tisch: Breker, Klimsch, Kolbe, Göring, Hitler und Frau Himmler

## Zirkel, Kreise, Dependenzen

https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Im Herbst 2021 lud das Georg Kolbe Museum zu einem Workshop am 11. Dezember 2021 ein, um einen Einblick in den „zweiten" Nachlass des Künstlers zu geben, der im Frühjahr 2020 in Berlin eingetroffen war. Auch wenn es verschiedentlich schon erwähnt worden ist, sei hier erneut der eminent diskursive, an fachwissenschaftlichem Austausch hochinteressierte Modus dieses Vorgehens hervorgehoben. Denn es ist keine Selbstverständlichkeit, selbstkritisch, überinstitutionell und ergebnisoffen mit Kolleginnen und Kollegen über jüngste Quellenfunde und -bewertungen sowie über sich daraus ergebende Deutungsoptionen zu diskutieren. Aber der weitere Verlauf – bis zu diesem Tagungsband – hat deutlich gezeigt, wie goldrichtig die mutige Entscheidung war, das neue Material auf diese Weise proaktiv in den Forschungsdiskurs zu integrieren – statt es zunächst hausintern zu sichten, zu verzeichnen, zu erschließen, zu erforschen und nach mehreren Jahren zu präsentieren oder zu publizieren.

In ihrem kursorischen Überblick der in rund 100 Umzugskartons transportierten Unterlagen zeigte Elisa Tamaschke vom Georg Kolbe Museum im Dezember 2021 auch einen Sitzplan (Abb. 1), der mich sofort elektrisierte – schon weil der ephemere Charakter von Sitzordnungen und Menüs den privaten wie staatlichen Aufbewahrungs- und Überlieferungstraditionen diametral zuwiderläuft. Doch es sind praxeologisch-performative Manifestationen wie solche Pläne, die – so meine These – eine Vorstellung von historischen Abläufen, Strukturen, Referenzsystemen und Netzwerken von Akteuren vermitteln, die Korrespondenzen und Manuskripte nicht in gleicher Weise gestatten – wie auch die Kunstwerke selbst nicht. Der Sitzplan entbirgt eine Binnenlogik, die üblicherweise nur im Hintergrund operiert; wir blicken in das „Getriebe des Betriebs" beziehungsweise in das infrastrukturelle Gefüge, das Diskurse rahmt und begleitet, das aber selten in den Vordergrund gerät und dessen Beschaffenheit und Implikationen noch seltener adressiert werden.

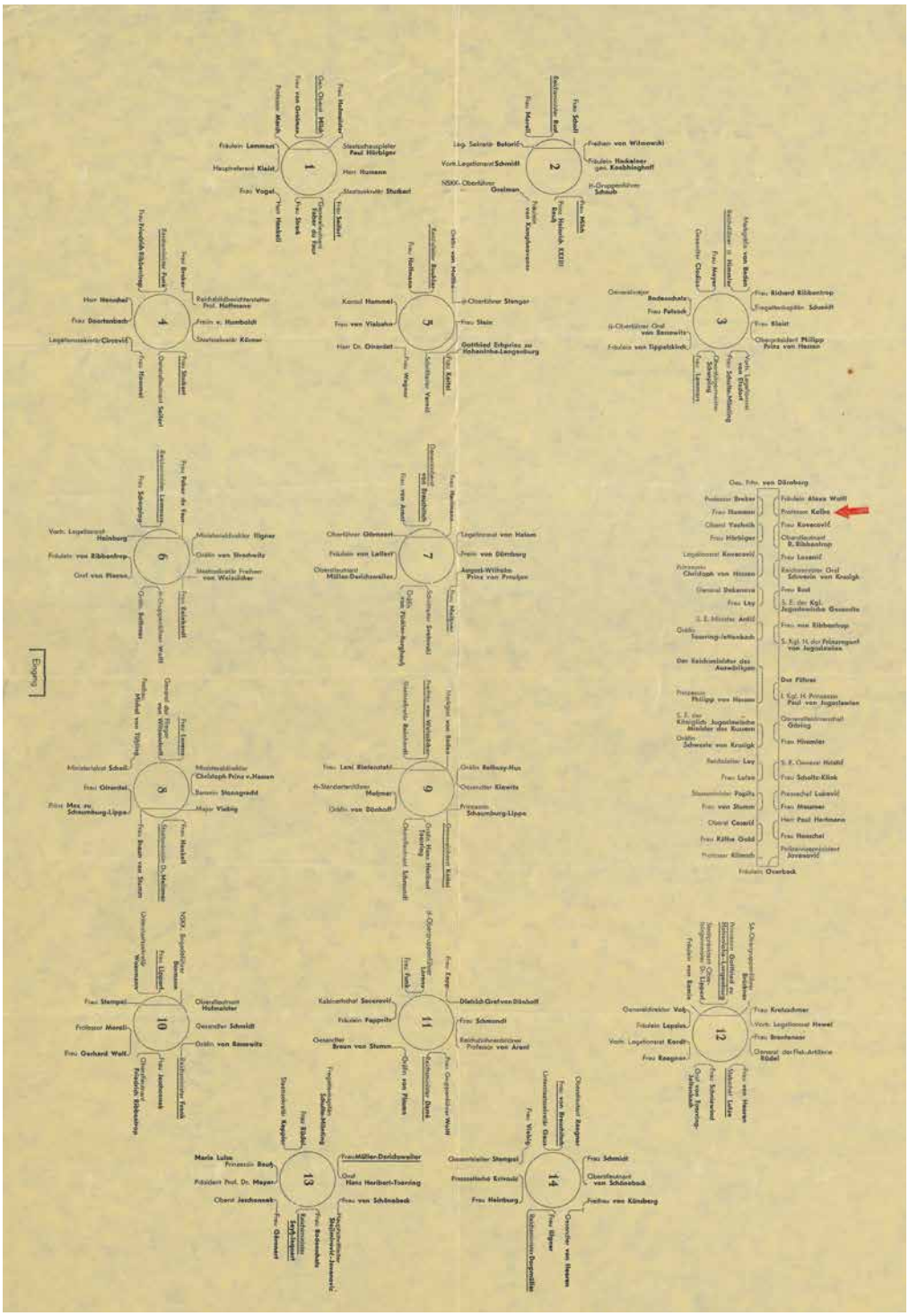
Wir sehen einen Grundriss, der zugleich als Versuchsanordnung für ein minutiös durchgeplantes Treffen der Spitzen der nationalsozialistischen Gesellschaft gelesen werden kann: Personen werden gezielt und bewusst platziert, also jeweilig ausgewählt und – wie die Ingredienzen eines Gerichts, einer medizinischen Rezeptur oder eines Experiments im chemischen Labor – miteinander kombiniert. Die Funktionseliten von Staat, Partei, Regierung, Militär und Verwaltung (und ihre Ehefrauen) treffen in diesem Setting auf ausgewählte Künstler (und ihre Ehefrauen – mit der Ausnahme von Leni Riefenstahl, die nicht dem Paarprinzip folgt).

Wir sehen einen langen rechteckigen Tisch sowie 14 runde Tische, wie sie für das Abendessen im Hotel Kaiserhof (Wilhelmsplatz 3–5, gegenüber der Reichskanzlei) am 3. Juni 1939 anlässlich des Besuchs der Königlichen Hoheiten Prinzessin Olga und Prinzregent Paul von Jugoslawien in der Reichshauptstadt Berlin inszeniert worden sind. Sehr stark vertreten ist die Aristokratie – wohl auch um die standesgemäße Etikette gegenüber dem Königspaar zu wahren.

Wir sehen aber auch ein Schema und ein Modell, eine Visualisierung und eine Kodifizierung. Ungeachtet der konkreten Zweckbestimmung lässt sich über die Frage spekulieren, ob dieses Idealbild einer sozialen Konfiguration kaiserzeitlichen Vorbildern folgt. Dann wäre die moderne, effiziente, wirtschaftlich potente und militärisch hochgerüstete



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND




**1** Der Sitzplan für das Abendessen am 3. Juni 1939 im Hotel Kaiserhof anlässlich des Besuchs der Königlichen Hoheiten Prinzessin Olga und Prinzregent Paul von Jugoslawien in Berlin (Gesamtansicht), Archiv Georg Kolbe Museum, Berlin



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

**2** Im Detail des Sitzplans ist die zentrale Platzierung Adolf Hitlers zu sehen, der rote Pfeil verweist auf den Sitzplatz Georg Kolbes, Archiv Georg Kolbe Museum, Berlin

NS-Diktatur für einen Abend in das Konstrukt „Hofstaat" zurückgekehrt. Doch vermutlich waren die protokollarischen Usancen, Vorgaben oder gar Zwänge für Auswahl und Anordnung bestimmend für diese raumzeitliche Kodifizierung eines Staatsbesuchs.

Für unseren Zusammenhang – Georg Kolbe im Nationalsozialismus. Kontinuitäten und Brüche in Leben, Werk und Rezeption – erscheint mir diese Quelle als wichtig. Denn sie erlaubt uns einen Blick auf und in das Nahverhältnis von Kunst und Politik im NS-Staat. Dieses Verhältnis präzise zu bestimmen ist entscheidend für ein ganzheitliches Verständnis von Detail und Totale, Mikro und Makro, Punkt und Panorama, Dokument und Narrativ, Quelle und Kontext, Einzelwerk und Œuvre, Indiz/Relikt/Spur und Gesamtbild.[1] Wir stehen daher der auch methodologischen Herausforderung gegenüber, eine kohärente, plausible und konsensfähige Deutung zu entwickeln.

Der einzige nicht runde, sondern eckige Tisch ist im Raumplan signifikant hervorgehoben. An ihm versammelt sich – oder wird aufgereiht – die Spitze der Spitze (Abb. 2). Man



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

erkennt schnell die Paarbildungen von Tischdame und Tischherr, so von Kolbe mit einem „Fräulein Alexa Wolff" – die wohl nicht mit Alexandra von Wolff-Stomersee identifiziert werden kann, da diese bereits zwei Mal verheiratet gewesen war, und auch nicht mit der Tochter von SS-Gruppenführer Karl Wolff (Tisch 6) und „Frau Gruppenführer Wolff" (Tisch 11, gepaart mit Reichsminister Darré), denn die Tochter hieß Helga und war erst 1934 geboren worden.

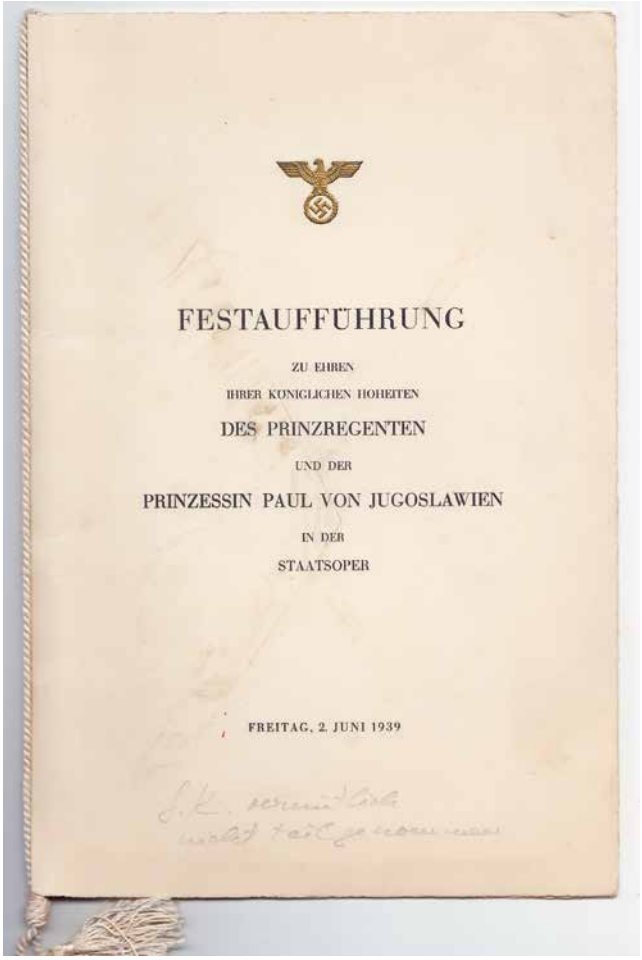
Deutlich ist erstens, dass der kleinen jugoslawischen Delegation eine Vielzahl deutscher Teilnehmer*innen gegenüberstanden beziehungsweise -saßen und dass zweitens sowohl Künstler als auch Frauen in kontrastierender Weise neben oder gegenüber den NS-Funktionseliten platziert worden waren. Diese distinkten Paarbildungsprozesse lassen sich dennoch in drei als dichotom verstandene Kategorien fassen: Geschlechtlichkeit (Mann – Frau), Nationalität (deutsch – jugoslawisch) und, mit Grauzonen, Beruf oder primärer Tätigkeitsbereich (Kunst/Kultur – Politik/Staat). Für unseren Zusammenhang wirft dieser Sitzplan – dieses Fallbeispiel der Dialektik von Kunst und Macht – auch in der visuellen Evidenz gepunkteter Verbindungslinien einige Fragen auf: Was leistet offenkundig (nur) die Kunst für Politik und Propaganda? Wenn die totalitäre Diktatur Richtlinienkompetenz und uneingeschränkte Gestaltungshoheit besitzt, warum werden diese Steuerungsimpulse nicht direkt umgesetzt? Was ist das für ein (gespenstisches?) Schauspiel, von dem wir Nachgeborenen 80 Jahre später Kenntnis erlangen? Warum nehmen so viele Bildhauer, aber keine Maler oder Grafiker an dem gesellschaftlichen Ereignis teil? Oder sind dies alles völlig falsche Fragen, weil es um handfeste geopolitische Interessen des Reiches geht, also um eine Art Geschenkverpackung für genuin strategische Verhandlungen und Abstimmungen? Also wäre demnach die gepflegte Konversation dieses nationalsozialistischen „Salons" ein einlullendes taktisches Manöver, um den Handels- und auch potenziellen Allianzpartner auf dem Balkan mit Distinguiertheit zu beeindrucken?

Halten wir ein Zwischenfazit fest: An dem langen Tisch, an dem die 44 allerwichtigsten Gäste sitzen, die beiden Königlichen Hoheiten und der „Führer" Adolf Hitler, der Reichsminister des Auswärtigen Joachim von Ribbentrop, der Generalfeldmarschall und Reichsbeauftragte für den Vierjahresplan Hermann Göring, der Reichsminister der Finanzen Johann Ludwig Graf Schwerin von Krosigk, der Reichsleiter der NSDAP und der Deutschen Arbeitsfront (DAF) Robert Ley und viele weitere – an diesem Tisch sitzen auch die deutschen Bildhauer Arno Breker, Georg Kolbe und Fritz Klimsch. An keinem anderen der 14 Tische mit ihren 12 bis 16 Teilnehmer*innen (zusammen 180, insgesamt also 224 Personen bei diesem Staatsbankett) sitzen so viele Künstler wie hier, in tatsächlicher, unmittelbarer Nähe der Reichsleitung – eine Nähe, die schwerlich anders denn als Wertschätzung der drei so unterschiedlichen Künstler eingestuft werden kann (Kolbe ist 52, Klimsch 69 und Breker nur 39 Jahre alt).

Dem Abendessen am 3. Juni war eine Festaufführung in der Staatsoper am 2. Juni vorausgegangen (Abb. 3). Aus dem Umstand, dass auf dem Opernprogramm mit Bleistift „G. K. vermutlich nicht teilgenommen" vermerkt ist (wohl von Kolbes Enkelin Maria von Tiesenhausen aufgrund fehlender Einträge im Kalender), lässt sich im Umkehrschluss deduzieren, dass Georg Kolbe an dem Abendessen teilnahm. Selbst für einen im Nationalsozialismus



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-NC-ND




**3** Programmheft für die Festaufführung in der Staatsoper am 2. Juni 1939 anlässlich des Besuchs der Königlichen Hoheiten Prinzessin Olga und Prinzregent Paul von Jugoslawien in Berlin, Archiv Georg Kolbe Museum, Berlin

so erfolgreichen Künstler wie ihn (ununterbrochene Präsenz auf der „Großen Deutschen Kunstausstellung" in München in den Jahren von 1937 bis 1943 mit mindestens einer ausgestellten Figur, 1939 sogar mit drei Exponaten) dürfte die Aufforderung zu diesem repräsentativen Rahmenprogramm etwas Besonderes gewesen sein – eine Steigerung ist kaum vorstellbar, sieht man von Staatsateliers für Breker und Thorak einmal ab.

Es kennzeichnet die Kolbe-Forschung wie die deutsche Kunstgeschichte insgesamt, dass die Veranstaltung im Sommer 1939 dennoch bislang keine Beachtung gefunden hat. Dies ist zwar zuvörderst der Quellenlage geschuldet (obwohl mindestens 250 Pläne gedruckt worden sein dürften), in zweiter Linie aber jener spezifischen *déformation professionelle* der Disziplin, die Christoph Luitpold Frommel 1998 in einem Vortrag als „sprachlich adäquater Nachvollzug eines ästhetischen Meisterwerks" definierte.[2] Denn so unverzichtbar diese Form- und Werkanalyse ist – die konkrete Untersuchung des Artefakts und die Herausarbeitung seiner Bedeutungsschichten –, so problematisch ist die Engführung und Ausblendung des Kontexts, so beschränkt im Sinne des Wortes ist der Scheuklappenblick



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

auf Figuren, Statuen und Statuetten ohne die Berücksichtigung der Bedingungen ihrer Produktion, Distribution und Rezeption. Der Sitzplan ist daher eine Flaschenpost, die blitzartig den Entstehungskontext vieler Arbeiten der später 1930er-Jahre erhellt.

In der 2018 verfassten Studie „‚Einseitig künstlerisch'. Georg Kolbe in der NS-Zeit" von Ursel Berger begegnen wir einer anderen Argumentation zu dem hier zu erörternden Sachverhalt.[3] „Kolbes Formensprache" habe sich „in den späten 1920er-Jahren" geändert, „unabhängig von politischen Implikationen".[4] Eine Veränderung wird somit konzediert, doch zugleich eine dezidiert innerkünstlerische Entwicklung reklamiert beziehungsweise für die – teils erheblichen – Modifikationen verantwortlich gemacht. Es folgt die Feststellung, dass Kolbes Werke „auch nach 1933 in der Presse als Kunstwerke verstanden [worden seien] und nicht als Interpretationen der NS-Ideologie."[5]

Tatsache ist, dass auch die fast 3000 Landschaftsdarstellungen der „Großen Deutschen Kunstausstellungen" (GDK) in München in den Jahren 1937 bis 1944 – das mit Abstand häufigste Motiv beziehungsweise Thema – keine direkten „Interpretationen der NS-Ideologie" waren, sondern in der etablierten Tradition bürgerlicher Kunstvorstellungen standen. Eben deshalb hatten diese Bilder, wie Hans-Ernst Mittig in Diskussion und Gesprächen überzeugend darzulegen wusste, eine systemstabilisierende Funktion, weil sie angesichts von Überwachungsdiktatur und gleichgeschalteter Medien einen Freiraum simulierten oder, dialektisch gesprochen, die Illusion der Abwesenheit von Kontrolle und Propaganda ermöglichten. Das Kunstwerk trägt demnach gerade dann in affirmativer Weise zum Fortbestand der Diktatur bei, wenn es sich einer platten weltanschaulichen Indienstnahme und Indienststellung entzieht.

Grundsätzlich kommen wir in der Frage von Affirmation und Kritik, Zustimmung und Distanz zum Regime nur dann weiter, wenn wir die hohe Volatilität berücksichtigen, die Dynamiken und Radikalisierungsschübe. Gerade Ideologie und Weltanschauung des Nationalsozialismus sind nicht statisch, sondern werden stets performativ und praxeologisch den konkreten Bedingungen angepasst, wie schon das Beispiel der Frakturschrift zeigt, die zunächst forciert, dann aber aus pragmatischen Gründen fallen gelassen wurde; ähnlich ersetzte der Volksempfänger die Thingstätten, die bis zum Ende der 1930er-Jahre in völliger Bedeutungslosigkeit versanken. Für die Untersuchung der Haltung von Kolbe zum Nationalsozialismus ist daher von vornherein von einem latenten Spannungsverhältnis auszugehen, von Ambivalenzen und Uneindeutigkeiten durch Entwicklungsprozesse auf der Seite des Künstlers wie des Systems. Nur jeweilig – punktuell – wird sich die Kongruenz oder Divergenz halbwegs präzise bestimmen lassen, nicht pauschal und generell.

Conditio sine qua non einer solchen – anderen, neuen und teils sogar erstmaligen – Untersuchung des Verhältnisses von Kolbe zum Nationalsozialismus ist einerseits die Bereitschaft zur Revision von bequemen, unterkomplexen oder relativierenden Deutungsperspektiven, andererseits eine weitere Intensivierung des Quellenstudiums. Denn die bisherige Modellierung kunsthistorischen Arbeitens, unter Absehung oder sogar bewusster Ignorierung der zeitgeschichtlichen Kontexte und asymmetrischen Machtverhältnisse, war ja nicht zuletzt jener oftmals solipsistischen Verengung auf Formfragen geschuldet. So unverzichtbar die Quellenautopsie ist, so groß ist die Sicherheit, dass die Ergebnisse



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-NC-ND

Zur Erinnerung!

Zu Ehren Ihrer Königlichen Hoheiten
des Prinzregenten und der Prinzessin Paul von Jugoslavien
bitten
der Reichsminister des Auswärtigen und Frau von Ribbentrop

Herrn Professor Dr. K o l b e und Frau K o l b e

zum Abendessen im Hotel Kaiserhof am Sonnabend, dem 3. Juni 1939,
um 20.30 Uhr.

Frack oder Uniform
Anfahrt Mauerstrasse in der Zeit
von 19.30 bis 20 Uhr.

Möglichst umgehende schriftliche Antwort
an das Auswärtige Amt, Protokoll, erbeten.

**4** Einladung zum Abendessen am 3. Juni 1939 von Joachim von Ribbentrop an Georg Kolbe mit der Aufforderung an die Geladenen, „Frack oder Uniform" zu tragen

konfligieren werden mit kunsthistorischen Kanonisierungstendenzen, ja mit den Paradigmen und Traditionen der Wertzuweisung selbst. Ein Bildhauer wie Kolbe, der die maßgeblichen Entwicklungsprozesse der deutschen Bildhauerei der Moderne miterlebt und teils mitgeprägt hat, läuft unweigerlich Gefahr, von simplifizierenden Narrativen vereinnahmt oder zum Spielball bipolarer und dichotomischer Deutungsmuster zu werden. Gleichwohl gibt es keine Alternative zur Reevaluierung. Die Notwendigkeit einer Neubewertung – von Kolbe und seinem Œuvre – ist unabweisbar.

Bezogen auf unser Fallbeispiel, den Sitzplan, lautet die Frage nicht nur „Frack oder Uniform" (Abb. 4), sondern wir müssen die raumzeitliche Konfiguration und die Beziehungsgeflechte dieses Abendessens verstehen. Tatsache ist, dass diverse wichtige Akteure – eine Klassifizierung, die für Hitler eher eine Untertreibung darstellt, aber für die Reichsminister Bernhard Rust (Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung) und Walther Funk (Wirtschaft) sowie für den Fotografen und Politiker Heinrich Hoffmann zutrifft – in einem sehr konkreten Verhältnis zu Kolbe standen: Sie sind Käufer seiner Werke. So erwarb Hitler 1938 die knapp lebensgroße Statue „Junges Weib" (1938) für 18.000 RM, Rust 1939 die „Hüterin" (1938), Funk 1940 die Figur „Herabschreitender" (1936) und eine Privatperson „Flora" (1939/40), alle drei ebenfalls für den stattlichen Preis von 18.000 RM, als sei dieser Betrag der Standardpreis von Kolbe. Drei Figuren wurden von Charlotte Rohrbach aufgenommen, die „Flora" von Heinrich Hoffmann, dem Impresario eines Foto-Imperiums, Reichsbildberichterstatter und einflussreicher Intimus im inneren Kreis um den Führer.[6]



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Zumindest partiell bildet die Sitzordnung somit eine Seilschaft, ein Netzwerk, auch ein Kartell oder Oligopol ab: Man kennt sich, man schätzt sich, man konkurriert freilich auch miteinander, was gerade für die drei Bildhauer gilt. In jedem Fall sind alle Protagonisten dieses Abends Teil des NS-Systems, einige auch des nationalsozialistischen „Betriebssystems Kunst". Zugleich muss der eigentliche Anlass, nämlich der Staatsbesuch, als durchaus prekär bezeichnet werden, fällt er doch in eine Phase, in der Gestapo, Konsulate und Gesandtschaften ebenso wie Geheim- und Nachrichtendienste minutiös die Stimmungslage gegenüber dem Deutschen Reich beobachten und melden.[7] Die umfangreiche Überlieferung zur Vorbereitung und Durchführung des Besuchs[8] erlaubt die Diagnose einer bewusst inszenierten Täuschungskampagne, wenn Hitler in seinem Trinkspruch behauptet, „das deutsche Volk" habe „kein anderes Ziel, als „einer gesicherten Zukunft in einem befriedeten Europa entgegenzugehen".[9] Der Staatssekretär des Auswärtigen Amtes, Ernst von Weizsäcker, stufte den Besuch wenige Tage später als „durchaus befriedigend" ein.[10]

Die Presseberichterstattung dokumentierte die Teilnehmer*innen des Abendessens in Form langer Aufzählungen: „Deutscherseits waren anwesend: eine Reihe von Reichsministern und Reichsleitern, Reichsstatthaltern sowie weiter führende Persönlichkeiten von Staat, Partei und Wehrmacht, die Mitglieder des Deutschen Ehrendienstes und die Ehrenbegleitung der jugoslawischen Gäste und namhafte Vertreter von Wirtschaft und Kunst mit ihren Damen."[11]

Was bleibt? Zwei Aspekte prägen diesen Versuch einer Bilanzierung. Zum einen behält der Sitzplan als historische Quelle seine Irritationskraft: Wie prinzipiell osmotisch müssen wir folglich das Verhältnis von NS-Staat und Kunst konzeptualisieren, wenn sich die Sphären von Kunst und Macht so nahekommen, ja offenkundig konvergieren? Können wir nun, auf der Basis dieser Evidenz, jene anderen Fälle interpolieren, die nicht in gleicher Weise überliefert sind? Und welches theoriegeleitete Rüstzeug aus welcher Disziplin erscheint adäquat für eine Auseinandersetzung? Der Sitzplan stößt ein Fenster auf, das Ausblicke ermöglicht, deren Bedeutung und Aussagekraft noch auszuloten ist.

Zum anderen können wir festhalten: Was die Bestimmung des Verhältnisses von Kolbe zum Nationalsozialismus betrifft, so ist die werkimmanente Betrachtung nur bedingt brauchbar, nur bedingt belastbar. Gerade weil wir Werk und Kontext als distinkte Sphären zu begreifen gewohnt sind, erfordert die Berücksichtigung historischer Lebenswirklichkeiten in gewisser Weise sogar eine methodische Neuorientierung des Faches Kunstgeschichte. Erst diese Komplexitätssteigerung kann dem unweigerlich systemischen Charakter der Artefakte gerecht werden. Die Fülle an Dokumenten, an schriftlichen und visuellen Quellen, die im Georg Kolbe Museum nun verfügbar geworden sind, ist daher Chance und Auftrag, das prekäre Verhältnis von Moderne und Nationalsozialismus weiter zu präzisieren, als Auseinandersetzung mit den Strukturen der Analyse der Produktion, Distribution und Rezeption von Kunst in Relation zu inner- und außerwissenschaftlichen Faktoren, Kontexten und Machtverhältnissen. Diese Verflechtungsgeschichte, so viel steht fest, ist ihrerseits in Schichten gelagert, die erschlossen und gedeutet werden müssen.



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

## Anmerkungen

**1** Mehr zu diesem Gedanken in: Christian Fuhrmeister: Punkt und Panorama, Kunstwerk und Kunststadt, Mikro und Makro, in: Karin Althaus, Sarah Bock, Lisa Kern, Matthias Mühling, Melanie Wittchow (Hrsg.): Kunst und Leben 1918 bis 1955 (Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München), Berlin/München 2022, S. 20–35.

**2** Im Rahmen des sogenannten Kleinen Kunsthistorikerkongreßes im Zentrum für Kunst und Medien (ZKM) in Karlsruhe zum Thema „Kunstgeschichte – Selbstdiagnose einer Wissenschaft", 3.–4.7.1998.

**3** Eine frühere Version dieses Textes von 2013 – mit nur wenigen kleinformatigen Abbildungen – trug den Titel „Georg Kolbe in der NS-Zeit. Tatsachen und Interpretationen" – ich danke Elisa Tamaschke, GKM Berlin, für den freundlichen Hinweis. Diese alte Version ist noch online verfügbar unter https://www.yumpu.com/de/document/view/21308335/ursel-berger-georg-kolbe-in-der-ns-zeit-georg-kolbe-museum [letzter Zugriff 30.5.2023]. In der Version von 2018 (mit dem Titel: „Einseitig künstlerisch". Georg Kolbe in der NS-Zeit) gibt es mehr und größere Abbildungen; der Text wurde überarbeitet, Ursel Berger argumentiert aber sehr ähnlich, 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 30.5.2023].

**4** Ebd., S. 19.

**5** Ebd.

**6** Vgl. Sebastian Peters: Heinrich Hoffmann. Hitlers Fotograf und seine Netzwerke zwischen Politik, Propaganda und Profit (in Vorbereitung), https://www.ifz-muenchen.de/forschung/ea/forschung/heinrich-hoffmann-hitlers-fotograf-und-seine-netzwerke-zwischen-politik-propaganda-und-profit [letzter Zugriff 30.5.2023].

**7** Siehe etwa PolAAA, RZ 211/103371, Bl. 67 und 148; BArch R 43 II/1456b, Bl. 87.

**8** BArch R 43 II/1456b, Bl. 93–140.

**9** POLAAA, R 103324, Bl. 16–17.

**10** POLAAA, R 103324, Bl. 53–54.

**11** So ein Presseausschnitt aus dem Deutschen Nachrichtenbüro vom 5.6.1939, in: BArch, R 43 II 1456b, Bl. 147 VS und RS.



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-NC-ND

https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

# Georg Kolbe und der Kunstmarkt im Nationalsozialismus

https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Jan Giebel

# „Ich befinde mich durchaus nicht in der Lage meine paar Bronzen verschleudern zu müssen.“ Georg Kolbes Vermarktungsstrategien

https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

## Vorbemerkung

In seiner über 40-jährigen Künstlerlaufbahn arbeitete der Bildhauer Georg Kolbe mit mehr als 30 verschiedenen Kunsthandlungen im In- und Ausland zusammen.[1] Dabei ging er mit den einzelnen Galerien höchst unterschiedliche Geschäftsbeziehungen ein. Während zahlreiche Verbindungen lediglich auf einem episodenhaften Niveau verblieben, entwickelten sich andere zu langfristigen und intensiven geschäftlichen Partnerschaften. Ähnlich unterschiedlich wie die einzelnen Kooperationen zwischen dem Bildhauer und „seinen" Kunsthändler*innen[2] stellt sich auch die überlieferte Quellenlage zu dieser Thematik dar. Die Nachlässe vieler für Kolbe relevanter Galerist*innen sind nur bruchstückhaft überliefert, nicht öffentlich zugänglich, nicht bekannt oder – wie im Fall von Alfred Flechtheim – nahezu komplett verloren. Auch im Nachlass des Bildhauers bestanden über lange Jahre große Lücken zum Themenkomplex des Kunsthandels. Mit der 2020 erfolgten Übernahme der Nachlassbestände von Kolbes Enkelin Maria von Tiesenhausen durch das Georg Kolbe Museum konnten diese Lücken deutlich reduziert werden. Die darin überlieferten über 500 Geschäftsdokumente und Korrespondenzen ermöglichen neue Perspektiven auf Kolbes Vermarktungsstrategien und sein Verhältnis zu wichtigen Protagonist*innen des deutschen Kunsthandels während der Weimarer Republik sowie des Nationalsozialismus und offenbaren die damit verbundenen Kontinuitäten und Brüche.[3]

## I. „Künstler und moderner Kunsthandel"

Georg Kolbe hat sich in Vorworten und Artikeln wiederholt zu Aspekten des Kunstmarkts geäußert. In einer seiner umfassendsten Wortmeldungen zu dieser Thematik formulierte er 1928 in der Kunstzeitschrift „Der Kunstwanderer" seine Idealvorstellung eines Kunsthändlers. Für die Januar- und Februar-Ausgabe hatte die Zeitschrift 16 Künstler „der verschiedensten ‚Richtungen'" zu einer „Enquête" unter dem Titel „Künstler und moderner Kunsthandel"[4] eingeladen und mit Kolbe einen der erfolgreichsten und gefragtesten Bildhauer jener Jahre gewinnen können.

Seine gefestigte Position auf dem Kunstmarkt um 1928 zeigt sich unter anderem an den finanziellen Möglichkeiten, ein gut 2000 Quadratmeter großes Grundstück im Berliner Westend erwerben und noch im selben Jahr mit einem modern ausgestatteten Atelier- und Wohnhaus-Ensemble bebauen zu können.[5] Galerie-Ausstellungen in New York, Berlin, Köln, Frankfurt am Main und London,[6] Erwerbungen durch Museen, wie der über die Galerie Flechtheim erfolgte Ankauf einer „Kauernden" (1927) durch das Detroit Institute of Arts,[7] oder öffentliche Aufträge, wie für den schon 1928 fertig konzipierten sogenannten Rathenau-Brunnen im Berliner Volkspark Rehberge,[8] verdeutlichen darüber hinaus seine nationale und internationale Reputation zu diesem Zeitpunkt.

Diese Erfolge waren in hohem Maße mit dem Engagement verschiedener Galerist*innen verbunden, und Kolbes Beitrag zur „Kunstwanderer"-Enquête dokumentiert, dass



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-NC-ND

auch er sich der Bedeutung und Notwendigkeit eines progressiven und risikobereiten Kunsthandels für die erfolgreiche Vermarktung des eigenen Werkes bewusst war:

> „Die Künstler scheiden klar die zwei Vertreter des Kunsthandels: den, der sich nur mit alter, längst anerkannter Kunst abgibt und jenen, der sich um das Lebende bemüht. Auf diesen zweiten kommt es uns an. Er soll nicht nur Verantwortlichkeit dem Käufer, sondern vor allem auch dem Künstler gegenüber haben. Er muß ein passionierter Freund nicht nur der Kunst, sondern auch der Künstlermenschen sein. Dazu braucht es einen starken hochbegabten Kerl. Keine Expertise noch so namhafter Museumsmänner kann ihm helfen. Hier dreht es sich nicht um Namensechtheit, sondern um die Echtheit einer werdenden noch umstrittenen Begabung. An diese selbst zu glauben und den Glauben bei Anderen zu erwecken, ist seine Aufgabe. Und wer das kann und dabei Recht behält, soll auch tüchtig dabei verdienen. Weg damit, das ist kein Wucher! Freilich, ein Mann von Rang muß es sein. Nicht wie 90 Prozent seiner Kollegenschaft, die bequem nur nach fetten Namen greift und damit einen Laden aufmacht. Nein, nicht nur ‚unternehmen', sondern auch ‚übernehmen' muß ein Kunsthändler. So wird er Freund und unentbehrlicher Helfer der Kunst und der Künstler, wird er Führer dem Kunstfreund sein. Wie oft begegneten wir wohl schon solchem Manne?"[9]

Neben aller Wertschätzung für die „unentbehrlichen Helfer" lässt der Text ein hierarchisches Rollenverständnis erkennen, in dem „der Kunsthändler" vor allem den Künstler*innen verpflichtet ist. Eine mögliche Verpflichtung der Künstler*innen gegenüber dem Handel scheint hingegen nicht zu existieren. Der Beitrag offenbart zudem Vorbehalte gegenüber einem Großteil des damaligen Kunsthandels, indem er suggeriert, dass eine große Gruppe „bequemer Unternehmer" einzelnen „helfenden Freunden des Künstlermenschen" gegenüberstehe. Vergleichbare dichotome Sichtweisen auf den Kunstmarkt können auch bei anderen damaligen Künstler*innen und Kunsthändler*innen festgestellt werden und belegen die Konkurrenzsituation, in der sich diese – je nach Perspektive – mit französischer oder „alter" Kunst wähnten.[10] Auch Kolbes damaliger Geschäftspartner Alfred Flechtheim propagierte diese Konkurrenzen wiederholt.[11] In seiner im Märzheft des „Kunstwanderers" veröffentlichten und auf die Künstler-Umfrage reagierenden „Zuschriften aus dem Kunsthandel"[12] konnte er aus seiner Perspektive zwar berichten, dass eine „große Reihe" der von ihm vertretenen „lebende[n] deutsche[n] [Künstler*innen] […] von der Umwandlung ihrer Hervorbringungen in Geld mehr oder minder gut leb[t]en", jedoch mahnte auch er das „Unglück" an, „dass in der prominenten Bellevue-, Viktoria- und Tiergartenstraße nur mit alten Meistern, französischen Impressionisten, chinesischen Grabfiguren und signierten Kommoden gehandelt" würde. Durch Ausstellungen und seitens der Presse würde laut Flechtheim nach wie vor „zuviel [sic] Propaganda für alte Kunst" betrieben, allerdings seien es doch die Ausstellungen „n e u e [r]" Kunst, durch die sich herumspräche, „dass es auch c h i k [sei], einen Kolbe zu besitzen oder einen Klee."[13]



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Wenngleich Flechtheim zweifelsohne der von Kolbe positiv skizzierte Händlertypus war, dürfte der Bildhauer bei seiner Definition wohl zunächst den verstorbenen Paul Cassirer vor Augen gehabt haben, den Kolbe in seinem Nachruf auf den Galeristen zwei Jahre zuvor ähnlich charakterisiert hatte: „Gott gebe der jungen Kunst einen Vermittler von gleicher Potenz, einen ebenso genialischen Kaufmann, wie leidenschaftlichen Liebhaber, der als Ganzes einen Künstlermenschen darstellt wie Paul Cassirer."[14]

## II. Georg Kolbe und Paul Cassirer

Paul Cassirers Beitrag zum künstlerischen und wirtschaftlichen Aufstieg Georg Kolbes ist unbestritten.[15] Daher soll an dieser Stelle lediglich ein kurzer Abriss des gemeinsamen Weges erfolgen. Der Kunsthändler hatte sich um die Jahrhundertwende einer jungen Bildhauergeneration angenommen, zu deren prominentesten Vertretern Georg Kolbe, Ernst Barlach, Wilhelm Lehmbruck und August Gaul zählten.[16] Den Auftakt der geschäftlichen Beziehung zwischen Kolbe und Cassirer bildete eine erste gemeinsame Ausstellung im November 1904.[17] Wie andere Bildhauer seiner Generation strebte auch Kolbe nach künstlerischer Autonomie fern der damals vorherrschenden wilhelminischen Auftragsbildhauerei.[18] Über Cassirer gelang ihm der dafür notwendige Zugang zum privatwirtschaftlichen Kunstmarkt und den dazugehörigen Sammler*innen-Kreisen. Nach dem Ersten Weltkrieg blieb der Galerist ein wichtiger Partner für den zunehmend erfolgreicher werdenden Kolbe. Wiederholt wurden die Arbeiten des Bildhauers im renommierten Kunstsalon in der Viktoriastraße ausgestellt.[19] Als sich Paul Cassirer im Januar 1926 das Leben nahm, erwies ihm Georg Kolbe eine letzte Ehre, indem er ihm die Totenmaske abnahm und das Grab des Kunsthändlers gestaltete. Seine Verbindung zum Kunstsalon und Verlag Paul Cassirer, die von Grete Ring und Walter Feilchenfeldt weitergeführt wurden, blieb nach dem Tod des Kunsthändlers bestehen.

Georg Kolbe entwickelte sich in der Zeit mit Cassirer nicht nur zu einem erfolgreichen Künstler, sondern auch zu einem professionellen Geschäftsmann und unnachgiebigen Verhandlungspartner. Nicht zuletzt aus diesem Grund ist davon auszugehen, dass die Zusammenarbeit mit dem Kunsthändler prägend und grundlegend für Kolbes späteres Agieren auf dem Kunstmarkt war. Die fortschrittliche Präsentationsform der Cassirer-Ausstellungen, die sich in ihrer Systematik und Konzentration von den oftmals überfrachteten Ausstellungen herkömmlicher Galerien im Kaiserreich unterschieden, die enge Zusammenarbeit mit privaten Sammler*innen und sezessionistischen Ausstellungsinstitutionen sowie die Vermarktung durch qualitativ hochwertige fotografische Reproduktionen, wie sie 1913 im Falle der gemeinsamen Publikation „Bildwerke"[20] erfolgte, dürften Kolbe nachhaltige Standards für die erfolgreiche Positionierung des eigenen Werks auf dem Kunstmarkt vermittelt haben. Eine fotografische Dokumentation der eigenen Arbeiten hatte Kolbe bereits früh forciert und sehr wahrscheinlich durch seine Beschäftigung mit Auguste Rodin weiterentwickelt.[21] Allerdings handelte es sich bei dem Cassirer-Buch um die erste professionelle Nutzung der Werkfotografien für eine umfassende Vermarktung seiner



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-NC-ND

„Bildwerke". Es ist zu beobachten, dass Kolbe seitdem großen Wert darauf legte, den Vertrieb und Einsatz seiner Werkfotografien auf dem Kunstmarkt zu kontrollieren und sicherzustellen.[22] Spätere von Kolbe mitgestaltete Bildbandprojekte, wie Rudolf Bindings 1933 publiziertes und anschließend mehrfach aufgelegtes Buch „Vom Leben der Plastik. Inhalt und Schönheit des Werkes von Georg Kolbe"[23] sowie der 1939 in der Insel-Bücherei erschienene Band „Bildwerke. Vom Künstler ausgewählt",[24] dürften ebenfalls von seinen Erfahrungen mit der frühen Cassirer-Publikation beeinflusst gewesen sein. Mit der Anstellung von Margrit Schwartzkopff als Fotografin professionalisierte Kolbe Ende der 1920er-Jahre diesen Bereich endgültig.

Darüber hinaus ist anzunehmen, dass Kolbe in den Jahren des Kaiserreichs die Bedeutung eines privatwirtschaftlichen Kunstmarkts, der in Zeiten staatlich restriktiver Kulturpolitik eine wirtschaftliche Absicherung bieten konnte, und die Vorteile von der eigenen Unabhängigkeit auf diesem Markt erkannte. Auch wenn Cassirer für die Jahre zwischen 1904 und 1926 als eine Art Haupthändler Kolbes fungierte, entschied sich der Bildhauer früh für das lebenslange Prinzip, sich nicht exklusiv an einen einzigen Kunsthändler zu binden.[25] Diese Unabhängigkeit verschaffte ihm den Spielraum, zahlreiche Güsse direkt an Sammler*innen, Museen und andere Galerien zu verkaufen, was wiederum bei zunehmenden Erfolgen zu einer größeren finanziellen Autonomie führte.

## III. Georg Kolbe und die Galerie Flechtheim

Nach dem Tod Cassirers intensivierte Kolbe die Zusammenarbeit mit der Galerie Flechtheim (Abb. 1). Im März 1926 schenkte Flechtheim, der 1921 selbst Unterstützung von Cassirer bei der Gründung seiner Berliner Dependance erfahren hatte,[26] der Berliner Nationalgalerie einen Guss des von Kolbe geschaffenen Cassirer-Porträts (1925), was zum einen als posthume Würdigung des Verstorbenen und zum anderen als symbolischer Auftakt der Kooperation interpretiert werden kann.[27] Die im neuen Nachlassbestand überlieferte Korrespondenz zwischen dem Bildhauer und der Galerie setzte kurze Zeit später, im Oktober 1926, mit den Vorbereitungen für die erste gemeinsame Ausstellung in der Düsseldorfer Filiale 1927 ein.[28]

Ab diesem Zeitpunkt entfaltete sich eine über sechsjährige Zusammenarbeit, aus der zwei Einzelausstellungen,[29] mehrere Ausstellungsbeteiligungen sowie zahlreiche Verkäufe im In- und Ausland hervorgingen. Trotz dieser erfolgreichen Partnerschaft belegen die neuen Quellen ein mitunter belastetes Verhältnis zwischen Georg Kolbe und Alfred Flechtheim, der die Betreuung Kolbes im Tagesgeschäft ohnehin seinen beiden Mitarbeitern Alex Vömel und Curt Valentin übertragen hatte. Im Juli 1930 scheint es fast zum Bruch zwischen dem Bildhauer und der Galerie gekommen zu sein. Kolbes Drohung, sich aus der Geschäftsverbindung zurückzuziehen, und die Anlässe des Konflikts lassen sich anhand eines beschwichtigenden Briefes von Curt Valentin rekonstruieren:



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

**1** (V. l. n. r.) Alfred Flechtheim, André Gide und Georg Kolbe vor der Berliner Galerie Flechtheim, 1930, historische Fotografie

„Ueber die Maillol-Angelegenheit sprachen wir ausführlich. Dass es ungeheuerlich war, dass Sie und Maillol sich nicht sahen, war uns beiden klar. Hierin ist auch Flechtheim völlig mit uns einig – und ich muss wiederholen, dass Flechtheim in diesem Falle das getan hat, was in seiner Macht lag. Dass diese Macht de facto eben nicht vorhanden war, kann man ihm nicht zum Vorwurf machen.

Auch über Flechtheim selbst im einzelnen zu sprechen, hat wenig Zweck, denn wir taten es oft genug. Aber wenn ich noch ein Wort f ü r ihn sprechen darf, so möchte ich wiederholen, dass die vielen Fehler, an denen sich jeder empfindsame Mensch stossen muss, nichts oder wenig ändern daran, dass er sich für die Dinge, die er ‚vertritt', einsetzt – und der heute in Deutschland vielleicht der einzige Kunsthändler ist, der auch gewillt ist, für die Dinge der Kunst Opfer zu bringen. […]

Wenn durch die Fülle der Ausstellungen, die er macht, der Eindruck erweckt wird, dass er sich, wie Sie sagen, wie ein Warenheus [sic] ‚für alles' interessiert, so sind es im Grunde nicht allzu viel Künstler, für die er eintritt und w i r k l i c h eintritt. […] Selbst wenn jetzt noch Barlach in die Galerie Flechtheim einziehen



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

sollte, so kann das m. E. noch kein Grund sein, um Flechtheim gegenüber Ihre letzten Konsequenzen zu ziehen. […] Wenn Sie von Flechtheim in dieses [sic] Beziehung nicht überzeugt sind, so darf ich vielleicht noch sagen, dass Vömel und ich – wenn man es so nennen soll – wirklich und mit ganzer Liebe und Freundschaft und in jedem Falle sich für Sie und Ihre Arbeit einsetzen werden. Das wenigstens wissen Sie!"[30]

In der Woche vor Valentins Brief hatte der französische Bildhauer Aristide Maillol Berlin besucht und bei dieser Gelegenheit Ernst Barlach in der Galerie Flechtheim getroffen. Die Begegnung der beiden Künstler wurde auf Fotografien festgehalten, die später seitens der Galerie werbewirksam genutzt wurden.[31] Aufgrund der Tatsache, dass Barlach den von Kolbe hochverehrten Maillol[32] hatte treffen können, während ihm selbst dieses Privileg versagt geblieben war, fühlte sich Kolbe offenbar zurückgesetzt und nicht mehr würdig von Flechtheim vertreten.

Kolbes subjektive Wahrnehmung stand jedoch in Widerspruch zum tatsächlichen Engagement, das die Galerie Flechtheim in dieser Zeit weit über die Grenzen Deutschlands hinaus für ihn gezeigt hatte. Beispielsweise hatte Flechtheim im Jahr zuvor mit der „Assunta" (1919/21) ein weiteres Werk an das Detroit Institute of Arts verkauft.[33] Eine Ausstellung in der New Yorker Galerie Weyhe scheint im Mai 1929 ebenfalls in Kooperation mit der Berliner Kunsthandlung realisiert worden zu sein.[34] Im März 1930 hatte darüber hinaus eine große und viel besprochene Einzelausstellung Kolbes in der Berliner Galerie Flechtheim stattgefunden.[35]

Ein weiterer Grund für den Ärger Kolbes war offenkundig der Vertrag für ein umfangreiches Gussprogramm, den Flechtheim und Barlach kurz vor dem Maillol-Treffen geschlossen hatten und der den vermeintlichen Konkurrenten fortan enger an die Galerie band.[36] Besonders gegenüber Barlach bestand eine ausgeprägte Rivalität, die sich auch darin äußerte, dass Kolbe nicht nur Artikel über sich selbst, sondern ebenso Beiträge über den Bildhauerkollegen ausschnitt und sammelte.[37] Eine zunehmende Präsenz Barlachs im Galerieprogramm führte bei Kolbe offenbar zu einem verbalen Rundumschlag gegen das angebliche „Warenhaus"[38] Flechtheim, um somit die eigene Marktposition entsprechend zu stärken.

Die vertragliche Vereinbarung zwischen Barlach und Flechtheim ist als Zusammenfassung in Briefform in Barlachs Nachlass überliefert.[39] Inzwischen ist der Forschung durch den Nachlass von Maria von Tiesenhausen auch ein im Jahr 1928 geschlossener Vertrag zwischen Kolbe und Flechtheim zugänglich (Abb. 2).[40] Ein Vergleich dieser beiden „Bildhauerverträge" zeigt zwei unterschiedliche Philosophien der Selbstvermarktung: Während Barlach einen umfangreichen Rahmenvertrag mit Flechtheim einging, der diesem die exklusiven Vertriebsrechte für 16 Werke aus den Jahren 1907 bis 1930 zusicherte, übertrug Kolbe dem Galeristen lediglich die deutschlandweiten Vertriebsrechte für eine „Sitzende"[41] – alle anderen Werke blieben Verhandlungssache. Im Gegensatz zu Barlach behielt Kolbe auch die Kontrolle über die Herstellung und Qualität der Güsse und gab die Bronzen lediglich als Kommissionsware an Flechtheim weiter. Dass Kolbe einerseits selbst mit solch restriktiven Vertragsbedingungen den Handlungsspielraum seiner



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Geschäftspartner limitierte, während er andererseits übersteigerte Erwartungen an die Vertretung knüpfte, zeigt einmal mehr sein utilitaristisches Verhältnis zum Kunsthandel. In welchem Zusammen- oder Wechselspiel Kolbes Handeln durch karrieristisches und egozentrisches Denken geleitet wurde, bleibt – insbesondere hinsichtlich seines Agierens im Kunstbetrieb der NS-Zeit – genauer zu untersuchen.

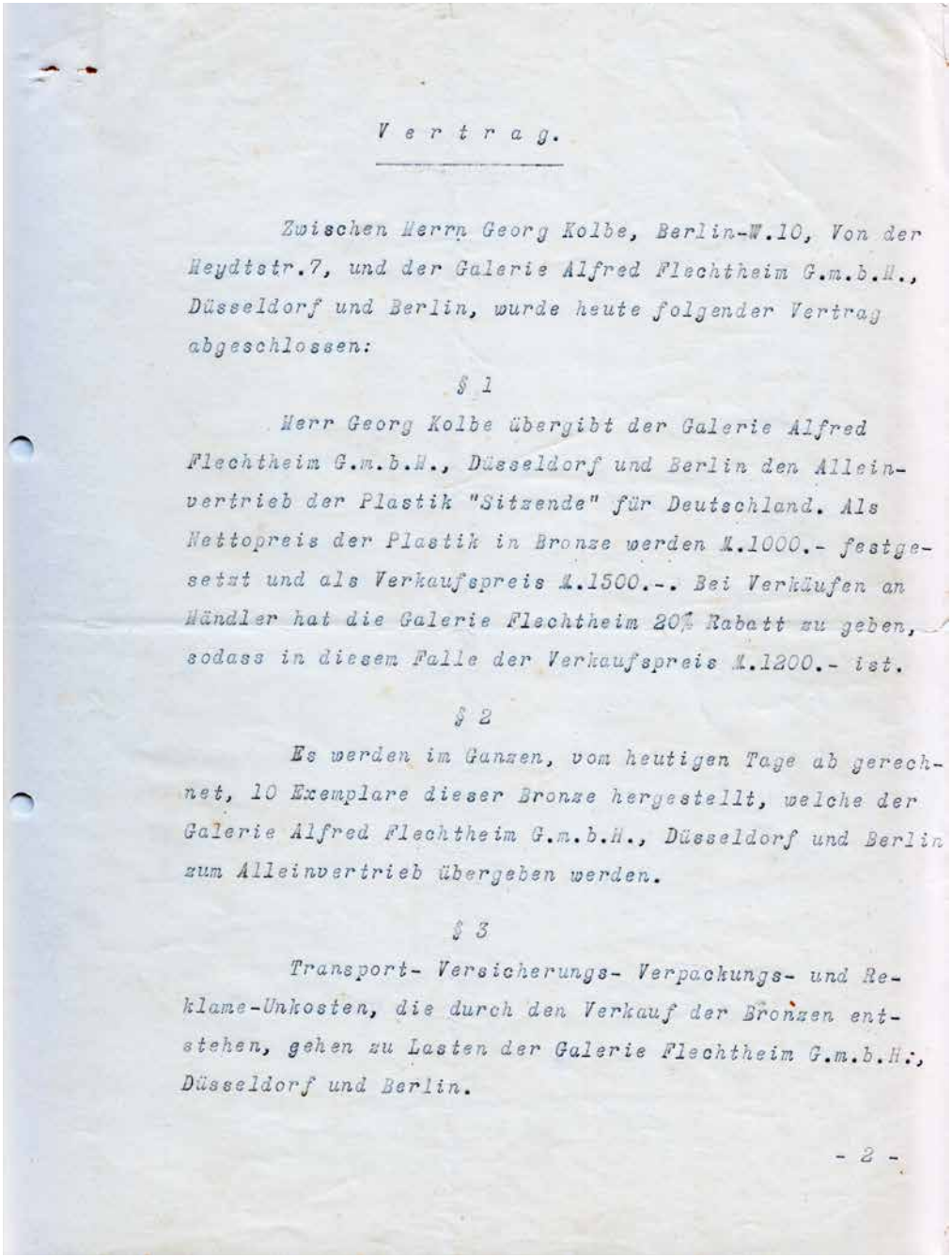
Trotz der offensichtlichen Spannungen blieb die Zusammenarbeit zwischen Kolbe und der Galerie Flechtheim nach 1930 bekanntlich bestehen, was nicht zuletzt am Ausgleich stiftenden Handeln von Curt Valentin gelegen haben dürfte.[42] Im Jahr 1931 folgte eine weitere Einzelausstellung in Flechtheims Berliner Dependance.[43] Ein Jahr später erhielt Kolbe vermutlich unter Mithilfe der Galerie den Auftrag für ein Heinrich-Heine-Denkmal von der Stadt Düsseldorf.[44] Dass die Galerie wesentlich weitreichendere Aufgaben als die bloße Vermittlung von Verkäufen übernahm, zeigt sich zudem an der im Januar 1933 stattfindenden Kolbe-Ausstellung der Kestner-Gesellschaft in Hannover. Mit 50 Skulpturen sowie zahlreichen grafischen Blättern zählt sie zu den umfangreichsten Präsentationen von Kolbes Werk zu Lebzeiten.[45] Anhand von überlieferten Korrespondenzen aus dem Bestand der Kestner-Gesellschaft wird ersichtlich, dass Curt Valentin maßgeblich die Organisation der Ausstellung sowie des Katalogs übernahm und sämtliche Fragen mit dem damaligen Ausstellungsleiter Justus Bier im Vorfeld klärte.[46] In der Korrespondenz mit Bier hatte Valentin stets auch Kolbes Befindlichkeiten im Blick:

> „Die Ausstellung ist mit viel Sorgfalt und Mühe zusammengestellt und ich möchte wünschen, dass die Ausstellung ein wirklicher Erfolg wird, hoffentlich auch in materieller Hinsicht. In dieser Zeit möchte ich Sie jedenfalls bitten, von einer Ausstellung von Barlach-Bronzen abzusehen. Wenn Sie im Erdgeschoss einen neuen Raum geschaffen haben, so wäre es gut, wenn man die Kolbe-Ausstellung so großzügig aufstellen könnte, dass dadurch, dass die Ausstellung in Ihren sämtlichen Räumen stattfindet, sie noch an Gewicht gewinnt."[47]

Wenig später bestätigte Valentin den Erhalt des Raumplans der Kestner-Gesellschaft, der um die jeweiligen Positionen der Exponate ergänzt und nach Hannover retourniert werden sollte.[48] Dieser Plan ist im Archivbestand der Kestner-Gesellschaft nicht überliefert, eine Abschrift fand sich jedoch 2020 im neuen Nachlassbestand im Georg Kolbe Museum (Abb. 3). Gemeinsam mit den im Nachlass erhaltenen Ausstellungsansichten (Abb. 4) dokumentiert dieser Plan die letzte große Retrospektive Kolbes vor der NS-Zeit und vervollständigt das Bild einer intensiven Zusammenarbeit zwischen Galerie und Künstler. Auch für die anschließend in der Kunsthütte Chemnitz stattfindende Ausstellung kann nachgewiesen werden, dass Curt Valentin das Inszenieren der Bronzen übernahm.[49] Obwohl Kolbe wiederholt und zuletzt 1932 auch mit der Chemnitzer Galerie Gerstenberger zusammengearbeitet hatte,[50] stand es außer Frage, dass Valentin und nicht der Gerstenberger-Geschäftsführer Wilhelm Grosshennig die Interessen des Bildhauers vor Ort vertrat, woran die führende Rolle der Galerie Flechtheim und Valentins im Kunsthändlernetzwerk Kolbes ablesbar ist.



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND



V e r t r a g.

Zwischen Herrn Georg Kolbe, Berlin-W.10, Von der Heydtstr.7, und der Galerie Alfred Flechtheim G.m.b.H., Düsseldorf und Berlin, wurde heute folgender Vertrag abgeschlossen:

§ 1

Herr Georg Kolbe übergibt der Galerie Alfred Flechtheim G.m.b.H., Düsseldorf und Berlin den Alleinvertrieb der Plastik "Sitzende" für Deutschland. Als Nettopreis der Plastik in Bronze werden M.1000.- festgesetzt und als Verkaufspreis M.1500.-. Bei Verkäufen an Händler hat die Galerie Flechtheim 20% Rabatt zu geben, sodass in diesem Falle der Verkaufspreis M.1200.- ist.

§ 2

Es werden im Ganzen, vom heutigen Tage ab gerechnet, 10 Exemplare dieser Bronze hergestellt, welche der Galerie Alfred Flechtheim G.m.b.H., Düsseldorf und Berlin zum Alleinvertrieb übergeben werden.

§ 3

Transport- Versicherungs- Verpackungs- und Reklame-Unkosten, die durch den Verkauf der Bronzen entstehen, gehen zu Lasten der Galerie Flechtheim G.m.b.H., Düsseldorf und Berlin.

- 2 -

**2** Zweiseitiger Vertrag zwischen Georg Kolbe und der Galerie Alfred Flechtheim über das alleinige Vertriebsrecht der Plastik „Sitzende“, 1928, Archiv Georg Kolbe Museum, Berlin



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

§ 4

Georg Kolbe gibt der Galerie Alfred Flechtheim G.m.b.H. die 10 Bronzen in Kommission; d.h. dieselben bleiben Eigentum von Georg Kolbe bis zur Bezahlung. Bei Barverkäufen ist der Nettobetrag sofort an Kolbe abzuführen; bei Verkäufen auf Ratenzahlung sind die Netto-Raten-Beträge sofort nach Eingang abzuführen. Im letzteren Falle übernimmt die Galerie Alfred Flechtheim G.m.b.H das Obligo für den Käufer. Längeren Kredit als 4 Monate zu geben, ist der Galerie Flechtheim nicht gestattet.

§ 5

Nach Verkauf dieser 10 Güsse steht es der Galerie Flechtheim frei, eine weitere Anzahl unter gleichen Bedingungen in Kommission zu nehmen, also den Vertrag zu verlängern. Steigerung der Gusspreise würde eine Aenderung der Netto- wie Verkaufspreise zur Folge haben.

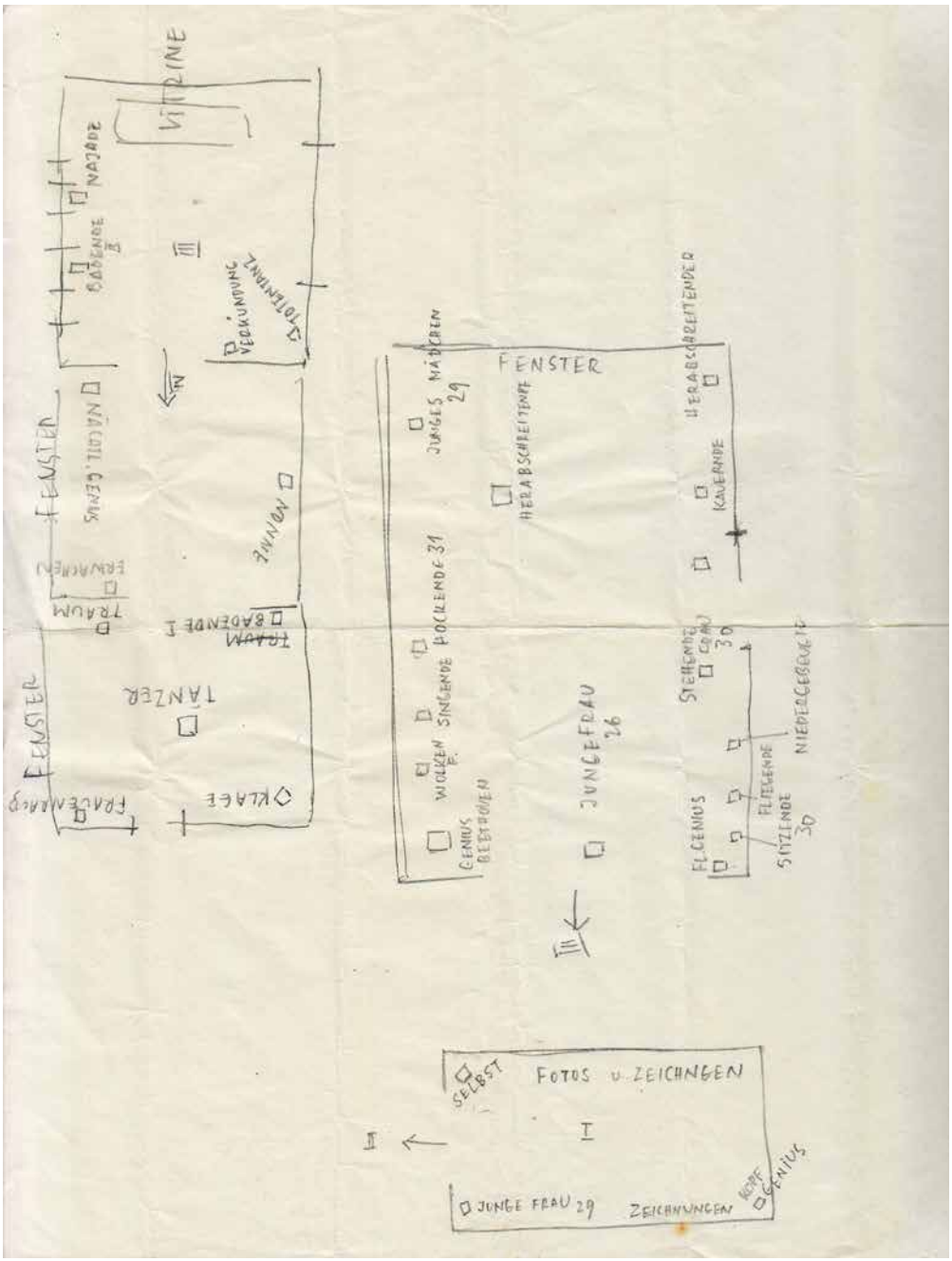
Düsseldorf, 8.5.29.

Galerie Alfred Flechtheim G.m.b.H.

Georg Kolbe



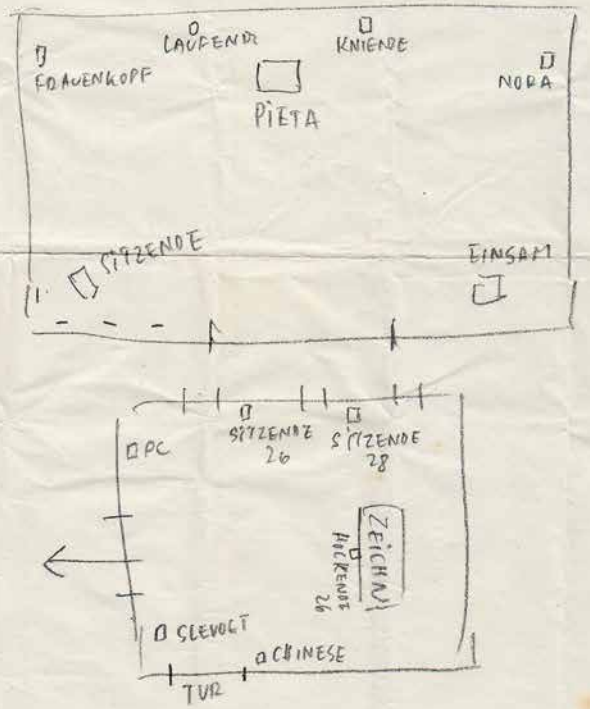
https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND




**3** Zweiseitiger Plan der Ausstellung in der Kestner-Gesellschaft in Hannover, 1933, angefertig von Curt Valentin, Archiv Georg Kolbe Museum, Berlin

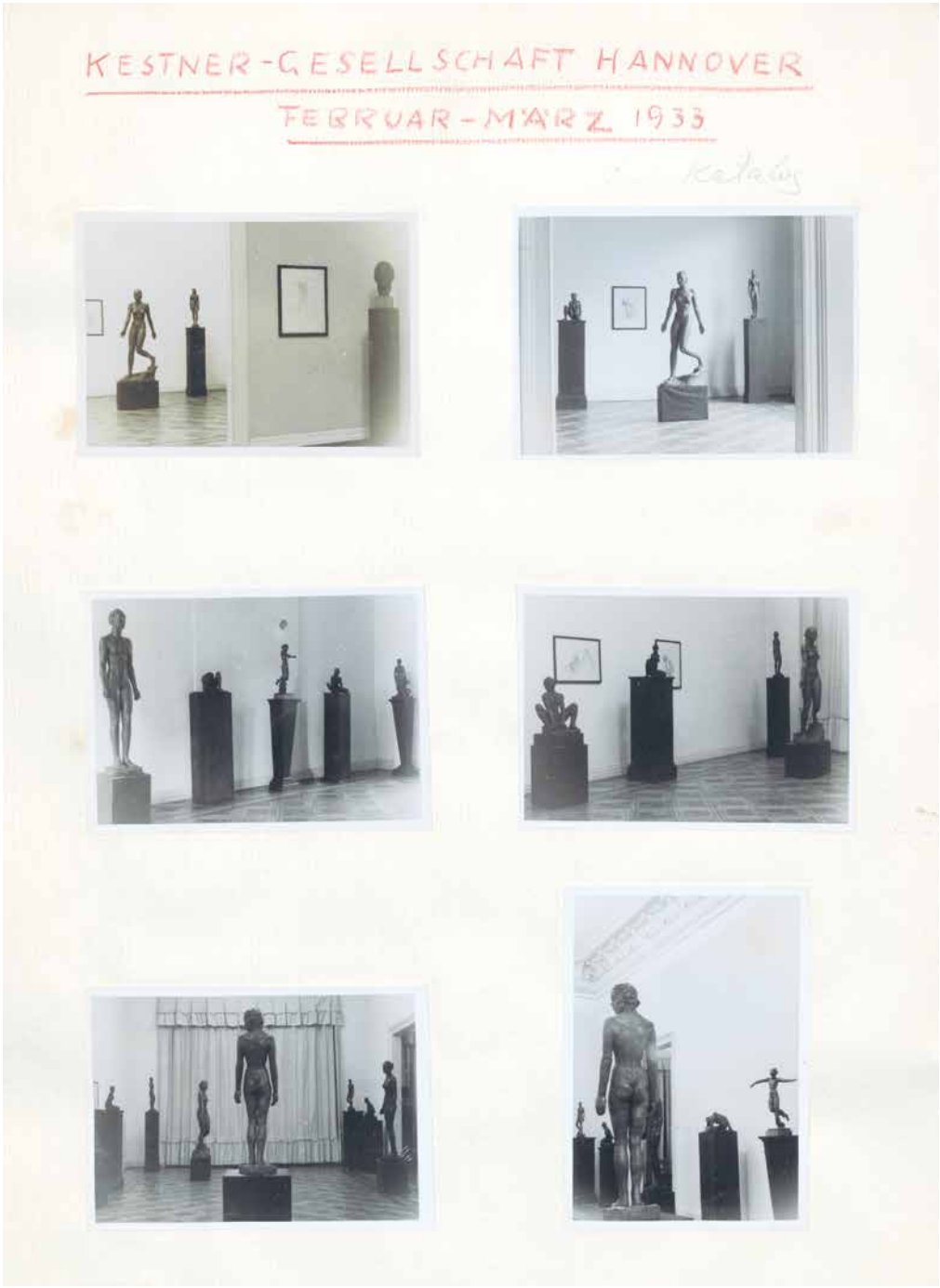


https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND






https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND




**4** Ausstellungsansichten in den Räumen der Kestner-Gesellschaft in Hannover, 1933, Archiv Georg Kolbe Museum, Berlin, historische Fotografien aus dem von Margrit Schwartzkopff angelegten Ausstellungsalbum Georg Kolbes



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

## IV. Georg Kolbe und der Kunstmarkt zwischen 1933 und 1945

Die Ausstellung in der Kestner-Gesellschaft eröffnete in den letzten Tagen der Weimarer Republik am 19. Januar 1933. Zu diesem Zeitpunkt zeichnete sich bereits ab, was mit der Machtübertragung an die Nationalsozialisten elf Tage später zur neuen politischen Realität in Deutschland wurde.[51] Sie endete regulär mit der Reichstagswahl am 5. März 1933, der nach dem Reichstagsbrand bereits eine massive und brutale Verfolgung von politischen Gegner*innen des Nationalsozialismus vorausgegangen war und bei der über 50 Prozent der Wahlberechtigten für die NSDAP und nationalkonservative Parteien stimmten. Die umfassenden Auswirkungen der neuen Machtverhältnisse waren auch schnell auf dem Kunstmarkt zu spüren. Aufgrund des staatlich organisierten Antisemitismus und stetig wachsender Repressionen setzte eine Welle der Emigration ein, bei der auch mehrere deutsche Kunsthändler*innen und Kunstsammler*innen jüdischer Herkunft das Land verließen. Galerien schlossen oder beendeten ihre Ausstellungstätigkeiten.[52] Somit waren zahlreiche Sammlungen und Geschäftsstrukturen auf dem deutschen Kunstmarkt nicht mehr präsent oder existent.

In welchem Maße diese Auswirkungen auch Kolbe betrafen, verdeutlichen biografische Recherchen zu den 1931 in Ludwig Justis Kolbe-Monografie aufgelisteten Kolbe-Sammler*innen.[53] Von diesen 45 repräsentativen Namen lebten 1933 31 Personen in Deutschland. Mehr als ein Drittel dieser Menschen war nach 1933 von der systematischen Ausgrenzung und Verfolgung betroffen. Zudem floh mit Alfred Flechtheim im Oktober 1933 sein zu diesem Zeitpunkt wichtigster Galerist aus Deutschland.

Trotz Flechtheims Emigration überwogen jedoch die personellen Kontinuitäten in Kolbes Kunsthändlernetzwerk, weshalb es zu keiner größeren Zäsur kam. An Flechtheims Stelle rückten dessen ehemalige Mitarbeiter, die bereits zu Zeiten der Galerie Flechtheim eng mit Kolbe zusammengearbeitet hatten. Alex Vömel eröffnete im Frühjahr 1933 seine eigene Galerie in den Düsseldorfer Räumlichkeiten.[54] Wenig später sandte ihm Kolbes Assistentin Margrit Schwartzkopff Fotografien von sechs verfügbaren Kolbe-Bronzen und eine aktualisierte Preisliste mit dem mahnenden Hinweis: „Professor K o l b e erwartet, dass der Kunsthandel sich mit einer gemäßigten Provision begnügte [sic].“[55] Curt Valentin[56] arbeitete von Berlin aus weiter. Im November 1933 berichtete er dem Maler Paul Klee: „Mit Vömel werde ich natürlich zusammenarbeiten. […] Die deutschen Bildhauer geben mir ihre Vertretung (Kolbe, Marcks, Sintenis etc.).“[57] Im Jahr darauf wechselte er zur Berliner Buch- und Kunsthandlung von Karl Buchholz (Abb. 5), die in ihrem Programm einen Schwerpunkt auf Bildhauerei legte und fortan regelmäßig Kolbes Arbeiten zeigte (Abb. 6). Nach Valentins Emigration 1937 vertrat die Galerie den Bildhauer zudem auf dem amerikanischen Markt. Der Vertrieb von Kolbes Werken in Deutschland konnte 1933 fast nahtlos fortgesetzt werden, da auch Galerien wie Gerstenberger in Chemnitz sowie Nierendorf und Möller in Berlin als Geschäftspartner bestehen blieben.

Es ist demnach davon auszugehen, dass sich Georg Kolbe zu Beginn der NS-Zeit in einer relativ gefestigten Marktposition befand. Auch in den folgenden Jahren, in denen der NS-Staat massiv in den Kulturbetrieb eingriff, sollte sich wenig an dieser etablierten Stellung



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-NC-ND

**5** Im oberen Schaufenster der Berliner Galerie Buchholz steht die „Kniende“ (1930) von Georg Kolbe, um 1934, historische Fotografie

und den finanziellen Erfolgen auf dem privatwirtschaftlichen Kunstmarkt ändern. Kolbes figürliche Plastik konnte über den gesamten Zeitraum der nationalsozialistischen Herrschaft öffentlich in Galerien ausgestellt und gehandelt werden. Wenngleich es heute in der Kunstmarktforschung weitestgehend Konsens ist, dass der Markt auch für vom NS-Staat diffamierte Künstler*innen weiterhin gut funktionieren konnte – sofern sie Mitglied in der Reichskammer der bildenden Künste waren –,[58] erscheint Kolbes Status dennoch vergleichsweise privilegiert. Zwar waren auch einzelne öffentlich aufgestellte Arbeiten Kolbes, wie sein Heinrich-Heine-Denkmal in Frankfurt am Main, attackiert worden,[59] eine umfassende Diffamierung von Kolbes Kunst ist jedoch nicht nachweisbar. Im Gegenteil: Mit der wohl bekanntesten kunstpolitischen Schmähschrift des sogenannten Dritten Reichs, dem 1937 von Wolfgang Willrich publizierten Buch „Säuberung des Kunsttempels“, findet sich ein Beleg dafür, dass auch in völkischen Kreisen Anerkennung für Kolbe bestand. Zwar wurde der Bildhauer aufgrund seiner Mitgliedschaft im Arbeitsrat für Kunst sowie der von Ludwig Justi verfassten Monografie in der Reihe „Junge Kunst“ (1931) innerhalb denunzierender Aufzählungen genannt, Willrich war jedoch an diesen Stellen peinlich um Klarstellung bemüht, dass Kolbe dennoch als Künstler „gesund geblieben“ und „von Bedeutsamkeit“ sei.[60]



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-NC-ND

**6** Ausstellungskatalog „Zeichnungen deutscher Bildhauer der Gegenwart" der Galerie Karl Buchholz in Berlin, 1934

Kolbe konnte demnach unter den neuen kulturpolitischen Bedingungen ohne größere Einschränkungen weiterarbeiten. Da viele seiner Geschäftsbeziehungen kontinuierlich seit den Jahren der Weimarer Republik bestanden, überrascht es nicht, dass sich in seiner Zusammenarbeit mit den einzelnen Galeristen ebenfalls kaum etwas änderte. Er ließ weiterhin die Bronzen, Grafiken und Fotografien zwischen den Kunsthandlungen zirkulieren, um in möglichst vielen Regionen Deutschlands präsent zu sein. Damit einher ging auch eine gezielte Steuerung, welche Arbeiten und Werkgruppen wann und in welchem Kontext gezeigt wurden. Nicht jeder Kunsthändler erhielt die Leihgaben und Kommissionsware, die er anfragte. Im Mai 1937 lehnte Kolbe zum Beispiel die Übernahme seiner in Mönchengladbach stattfindenden Einzelausstellung durch die Galerie Vömel ab: „Für Düsseldorf jedoch taugt diese Kollektion nicht – sind längst bekannte Dinge. Neues habe ich nicht und bin ausserdem ausstellungsmüde."[61] Diese Steuerung und Zirkulation konnte Galeristen wiederholt in die Lage bringen, zeitweise über kein Werk des Bildhauers im Kommissionsbestand zu verfügen. Ob diese temporäre Verknappung von Kolbe teilweise intendiert war, muss spekulativ bleiben. In jedem Fall schuf die parallele Arbeit mit mehreren Kunsthändlern eine für die Vermarktung förderliche Konkurrenzsituation, die Kolbes Position stärkte und den Galerien nicht selten die Rolle der Bittsteller zuwies. Umfassende Kontrolle behielt der Bildhauer auch weiterhin bei den Neugüssen seiner Bronzen, die er entweder in Kommission oder explizit auf Bestellung zu festgelegten Preisen und Provisionen an den Kunsthandel weitergab oder direkt aus dem Atelier heraus verkaufte. Dabei



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-NC-ND

blieben die Preise und Provisionen vor und nach 1933 zunächst weitestgehend gleich und stiegen 1941 um 10–20 Prozent, was an der kriegsbedingten Materialknappheit und dem damit einhergehenden Gussverbot gelegen haben dürfte.[62]

Verdiente und gut verkaufende Händler wie Alex Vömel konnten – je nach Werk und Verfügbarkeit – auch auf ein Entgegenkommen bei den Preisen hoffen. Die vorliegenden Quellen zeigen jedoch auch, wie rigide Kolbe in finanziellen Fragen agieren konnte. Als der Baseler Sammler Richard Doetsch-Benziger einen Guss der „Jungen Frau" (1929) im Dezember 1933 über Vömel erwerben und dabei den Preis drücken wollte, schrieb Kolbe dem Händler: „[…] bitte geben Sie sich keine Mühe in diesem Fall. – Ich befinde mich durchaus nicht in der Lage meine paar Bronzen verschleudern zu müssen. Es wäre gesündigt – wenn ich solche Unterangebote acceptieren würde."[63] Als Vömel dennoch den – am Ende erfolgreichen – Versuch unternahm, einen Kompromiss zu finden und dabei zunächst keinen Erfolg bei dem Sammler hatte, tadelte ihn Kolbe: „[…] da haben sie Pech gehabt – hatte Sie doch dringend gewarnt."[64] Besonders gegenüber Vömel trat Kolbe wiederholt autoritär und maßregelnd auf, was die Asymmetrie der Beziehung zwischen dem Bildhauer und dem Kunsthändler unterstreicht.

Wenngleich die Episode mit dem Verkauf der Plastik an Doetsch-Benziger endete, zeigt sie auch, dass sich der Bildhauer in der privilegierten Situation befand, nicht um jeden Preis verkaufen zu müssen. Dies lag nicht zuletzt an der kontinuierlich großen Nachfrage nach seinen Arbeiten, die auch in den folgenden Jahren nicht abriss. So wusste Alex Vömel im März 1940 zu berichten: „[…] es vergeht kaum ein Tag, wo nicht nach Werken von Ihnen gefragt wird."[65]

Anhand der im neuen Nachlass erhaltenen Geschäftskorrespondenzen mit den Galerien Vömel, Buchholz und Franke kann exemplarisch nachvollzogen werden, welche Werke Kolbes in den Jahren nach 1933 von den Kunsthändlern und privaten Sammler*innen angefragt wurden und welche der Bildhauer anbot, wenn lediglich ein allgemeines Kaufinteresse geäußert wurde. Die Auswertung der drei Schriftwechsel zeigt, dass es sich bei über zwei Dritteln der erwähnten Werke um Entwürfe aus der Zeit der Weimarer Republik handelte. Bei den tatsächlichen und rekonstruierbaren Verkäufen dieser drei Galerien überwogen die Arbeiten aus den 1920er- und frühen 1930er-Jahren ebenfalls. Dies mag für die Jahre 1933 und 1934 nicht weiter überraschen, da zu diesem Zeitpunkt kaum jüngere Arbeiten von Kolbe verfügbar waren, für die folgenden Jahre erscheint es dennoch bemerkenswert. Auch die überlieferten Rechnungen der Bildgießerei Noack[66] dokumentieren eine konstante Produktion von Kleinplastiken aus der Zeit der Weimarer Republik zwischen 1933 und 1940. Besonders häufig wurden die vielfach gegossenen Plastiken „Sitzende" (1926, Abb. 7) und „Kniende" (1926, Abb. 8) angefragt oder aktiv von Kolbe angeboten. Wiederholt wurde auch das Interesse an Entwürfen geäußert, die als Unikate geplant waren oder aufgrund ihrer begrenzten Auflage längst nicht mehr gegossen wurden, wie beispielsweise „Adagio" (1923), „Einsamer" (1927) oder „Klage" (1921).

Es bestanden demnach nicht nur Kontinuitäten bei den Kunsthändlern und den Vermarktungsstrategien, sondern auch bei den nachgefragten und gehandelten Werken. Eine mögliche These dazu ist, dass sich durch die Erfolge der 1920er-Jahre bereits vor 1933



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

**7** Georg Kolbe, Sitzende, 1926, Bronze, Höhe 28,5 cm, historische Fotografie

**8** Georg Kolbe, Kniende, 1926, Bronze, Höhe 54,5 cm, historische Fotografie

eine „Marke Kolbe" etabliert hatte, mit der das Publikum vor allem die zumeist in tänzerischen Posen dargestellten Frauenfiguren verband, die dem Bildhauer letztlich zu seiner großen Popularität verholfen hatten und sein Werk in Museumssammlungen sowie an öffentlichen Plätzen repräsentierten. Diese „Marke" funktionierte auch weiterhin nach 1933. Der Kunstmarkt war folglich weniger an Neuerungen als vielmehr an Arbeiten interessiert, die als prototypisch für Kolbe wahrgenommen wurden. Auflagenstarke Bildbände, wie die 1933 erschienene Publikation[67] von Rudolf Binding, mögen zu dieser verfestigten Vorstellung ebenfalls beigetragen haben.

Im Gegensatz dazu trat Kolbe bei öffentlichen Projekten und in staatlichen Ausstellungen zunehmend mit großformatigen, mitunter überlebensgroßen, muskulösen Figuren hervor, die ein verändertes und mit der NS-Ideologie kompatibles Körperideal widerspiegelten. Dies deutet darauf hin, dass Kolbe – dessen Selbstverständnis es gewesen sein dürfte, weiterhin als einer der bedeutendsten Bildhauer Deutschlands wahrgenommen zu werden – mit seinen neuen Entwürfen vor allem nach Erfolg im staatlichen Kulturbetrieb strebte, während ihn ein funktionierender Kunstmarkt ohne größeren Innovationsdruck absicherte. Die neue Gewichtung findet sich auch in einem Zitat Kolbes wieder, das im Mai 1938 in einem Ausstellungskatalog des Berliner Haus der Kunst abgedruckt wurde und aufgrund der Verwendung des ideologisch aufgeladenen Begriffs des „neuen Deutschlands" sowie der irritierenden Unterscheidung zwischen Museen und privaten



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

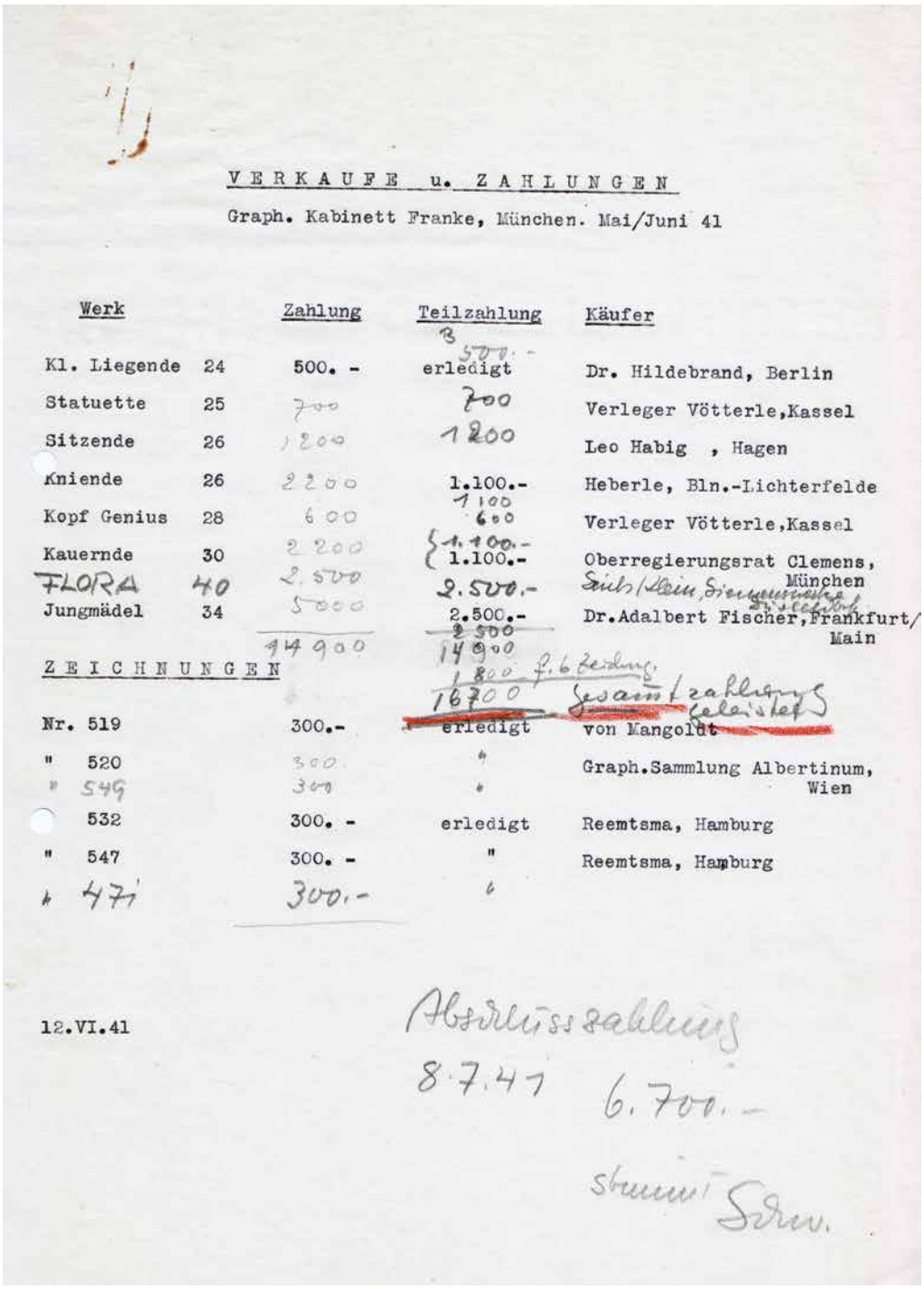
**9** Katalog zu Georg Kolbes Einzelausstellung im Graphischen Kabinett Günther Franke in München, 1941

Sammlungen auf der einen und „dem Volk" auf der anderen Seite Zerrbilder der nationalsozialistischen Propaganda affirmierte: „Während früher meine Werke in die Museen und privaten Sammlungen wanderten, finden Sie heute – Dank der Aufträge des neuen Deutschland – den Weg zum Volke."[68]

Kolbes Changieren zwischen dem unabhängigen Kunstmarkt und dem staatlichen Ausstellungsbetrieb zeigte sich 1941 auch bei den Vorbereitungen zu einer Einzelausstellung im Graphischen Kabinett von Günther Franke in München (Abb. 9). Als die Planungen begannen, forcierte der Bildhauer, dass die „Schau noch vor Eröffnung der grossen Münchner Kunstausstellung [gemeint war die Große Deutsche Kunstausstellung 1941, bei der Kolbe lediglich mit einer Plastik[69] vertreten war, Anm. d. Verf.], also im Mai insceniert werden"[70] müsse. Darüber hinaus machte es Kolbe zur Bedingung, dass parallel keine Arbeiten anderer Künstler*innen zur Ausstellung kamen.[71] Beides dürfte darauf abgezielt haben, die Konkurrenzsituation für die eigene Ausstellung in der von Hitler proklamierten „Hauptstadt der deutschen Kunst"[72] zu minimieren und ihr somit größtmögliche Aufmerksamkeit zu verschaffen. Diese Strategie ging offensichtlich auf, denn die überlieferten Dokumente zur Ausstellung belegen den Verkauf fast aller angebotenen Werke (Abb. 10) – auch in diesem Falle überwogen Arbeiten von vor 1933 –,[73] und Franke berichtete regelmäßig von zahlreichen, mitunter internationalen Besucher*innen.



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND



VERKAUFE u. ZAHLUNGEN

Graph. Kabinett Franke, München. Mai/Juni 41

| Werk | | Zahlung | Teilzahlung | Käufer |
|---|---|---|---|---|
| Kl. Liegende | 24 | 500. - | erledigt | Dr. Hildebrand, Berlin |
| Statuette | 25 | 700 | 700 | Verleger Vötterle, Kassel |
| Sitzende | 26 | 1200 | 1200 | Leo Habig , Hagen |
| Kniende | 26 | 2200 | 1.100.- | Heberle, Bln.-Lichterfelde |
| Kopf Genius | 28 | 600 | 1100 600 | Verleger Vötterle, Kassel |
| Kauernde | 30 | 2200 | 1.100.- 1.100.- | Oberregierungsrat Clemens, |
| FLORA | 40 | 2.500 | 2.500.- | München |
| Jungmädel | 34 | 5000 | 2.500.- | Dr. Adalbert Fischer, Frankfurt/ Main |
| | | 14900 | 14900 | |
| | | | 1800 | |
| | | | 16700 | |

ZEICHNUNGEN

| | | | |
|---|---|---|---|
| Nr. 519 | 300.- | erledigt | von Mangoldt |
| " 520 | 300. | " | Graph. Sammlung Albertinum, |
| " 549 | 300 | " | Wien |
| 532 | 300. - | erledigt | Reemtsma, Hamburg |
| " 547 | 300. - | " | Reemtsma, Hamburg |
| " 471 | 300.- | " | |

12.VI.41

8.7.41 6.700.-

https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

**10** Verkaufsabrechnung des Graphischen Kabinetts Günther Franke in München, 1941, mit Notizen von Georg Kolbe und Margrit Schwartzkopff, Archiv Georg Kolbe Museum, Berlin

Mit 23 Plastiken und sieben Kreidezeichnungen handelte es sich nach bisherigem Kenntnisstand um die letzte größere Präsentation von Kolbes Werken, die zu seinen Lebzeiten im deutschen Kunsthandel stattfand. Der Rückgang der Geschäftsaktivitäten nach 1941 spiegelt sich auch in den überlieferten Kunsthändler-Korrespondenzen wider, die gegenüber den Vorjahren in ihrer Frequenz und ihrem Umfang deutlich abnahmen. Grund dafür war vor allem das 1940 eingeführte kriegsbedingte Gussverbot für Bronzen, das zu einer Verknappung der verfügbaren Werke führte, zumal Kolbe es ablehnte, bereits in Bronze ausgeführte Entwürfe in Zink gießen zu lassen.[74] Wie die an Margrit Schwartzkopff gerichtete handschriftliche Korrespondenzanweisung Kolbes auf einem Schreiben von Vömel aus dem Oktober 1941 belegt, begann der Bildhauer spätestens ab diesem Zeitpunkt damit, Kommissionsware aus dem Kunsthandel abzuziehen: „Was ist noch bei Vömel? Ich fordere zurück: Bronzen!“[75] Für die folgende Zeit sind nur noch wenige Korrespondenzen mit Vömel und Buchholz überliefert. Sie deuten darauf hin, dass der Bildhauer den beiden verbliebenen Galeristen[76] ab 1942 keine Plastiken oder Zeichnungen mehr zur Verfügung stellte und sich folglich nur noch auf Ausstellungen und Aufträge im staatlichen Kunstbetrieb konzentrierte, bis er Ende 1943 Berlin in Richtung Hierlshagen verließ.

Kolbe kehrte erst im Januar 1945 zurück und erlebte das Kriegsende in Berlin. Für die beiden Nachkriegsjahre bis zu seinem Tod im November 1947 liegen in Bezug auf den Kunsthandel nur wenige Informationen und Korrespondenzen vor. Gemessen an den zahlreichen Arbeiten, die Georg Kolbe ab Kriegsende direkt aus dem Atelier heraus an alliierte Militärs und andere Interessierte verkaufte, war er in dieser Zeit vermutlich selbst sein bester Kunsthändler.[77] Im Oktober 1946 war Kolbe mit zwei Plastiken in der Eröffnungsausstellung der Berliner Galerie Franz vertreten.[78] Bereits im April 1946 hatte Ferdinand Möller den Kontakt wieder aufgenommen.[79] In der von Möller mitveranstalteten Ausstellung „Freie Deutsche Kunst“ im darauffolgenden August waren seine Werke jedoch nicht zu sehen.[80] Auch die vom Krieg unterbrochene Korrespondenz mit Curt Valentin, der den Bildhauer mit Care-Paketen aus New York versorgte, konnte fortgesetzt werden.[81] Im Mai 1947 meldete sich Alex Vömel voller Tatendrang: „Lieber Herr Kolbe, wann wird es endlich wieder möglich sein, Ihre Werke hier zeigen zu können? Die guten alten Sammler fragen immer wieder nach Ihnen.“[82]

## Ausblick

„Die guten alten Sammler“, von denen Alex Vömel berichtete, mussten sich noch ein Jahr gedulden, bis Kolbes Werke wieder in Düsseldorf gezeigt werden konnten. Dass es sich dabei um eine Gedächtnisausstellung für den inzwischen verstorbenen Bildhauer handeln sollte (Abb. 11), die der Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen in Kooperation mit Vömel organisierte, hatte dieser im Mai 1947 nicht absehen können. Die Gruppe der Akteure, die sich fortan um den posthumen Handel mit den Arbeiten des Bildhauers bemühte, wies wiederholt deutliche Kontinuitäten zu den Jahren vor 1945 und mitunter auch vor 1933 auf. So vertraten Galeristen wie Curt Valentin, Alex Vömel und Ferdinand

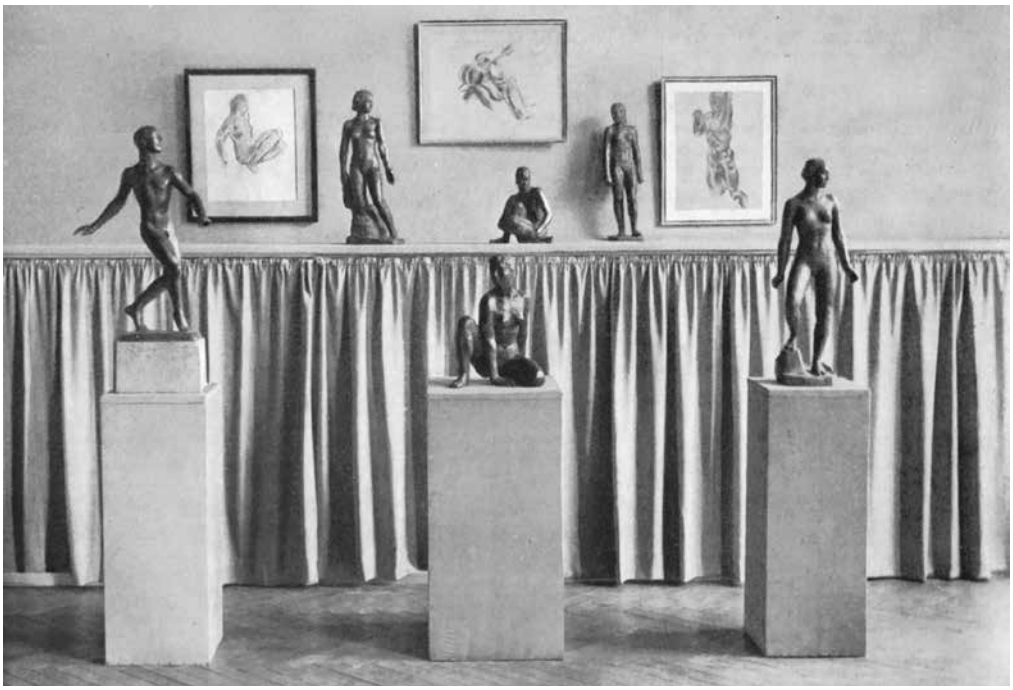


https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Möller das Werk des Bildhauers auch nach 1947 (Abb. 12). Die Verwaltung des künstlerischen Nachlasses übernahm Kolbes ehemalige Assistentin Margrit Schwartzkopff.

Neben der Frage, wie Schwartzkopff den Handel mit Objekten aus dem Nachlass und posthumen Neugüssen gestaltete, besteht vor allem weiterer Forschungsbedarf zu den Kontinuitäten und Brüchen innerhalb der großen Gruppe der Sammler*innen. Die Geschäftskorrespondenzen im neuen Nachlass liefern die Namen zahlreicher Käufer*innen und Interessent*innen, die Kolbes Werke zwischen 1933 und 1943 über den Kunsthandel erwarben oder anfragten. Zukünftige Recherchen zu diesen Personen werden im Abgleich mit dem in Vorbereitung befindlichen Werkverzeichnis ein deutlicheres Bild davon zeichnen können, in welchen Kontexten Kolbes Werke gesammelt wurden und inwiefern sich die Sammler*innen-Kreise nach 1933 veränderten.

**11** Plakat zur Georg-Kolbe-Gedächtnisausstellung, veranstaltet vom 1. August bis 31. Oktober 1948 mit Unterstützung der Düsseldorfer Galerie Vömel im Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf



**12** Ausstellungsansicht mit Werken Georg Kolbes in der Galerie Alex Vömel in Düsseldorf, 1952, historische Fotografie



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

## Anmerkungen

**1** Bislang können Ausstellungen, Ausstellungsbeteiligungen und/oder Verkäufe für die folgenden Galerien und Kunsthändler*innen belegt werden (in alphabetischer Reihenfolge): Ernst Arnold/Ludwig Gutbier (Dresden), Dr. Andreas Becker & Alfred Newman (Köln), P. H. Beyer & Sohn (Leipzig), Alfred Bodenheimer (Darmstadt), Karl Buchholz/Buchholz Gallery – Curt Valentin (Berlin, New York), Gebrüder Buck (Mannheim), Bruno Cassirer (Berlin), Paul Cassirer (Berlin), Commeter (Hamburg), Otto Fischer (Bielefeld), Alfred Flechtheim (Düsseldorf, Berlin u. a.), Günther Franke (München), Reinhard Franz (Berlin), Gerstenberger (Chemnitz), M. Goldschmidt & Co (Frankfurt a. M.), Hans Goltz (München), Victor Hartberg (Berlin), Huize van Hasselt (Rotterdam), Marie Held (Frankfurt a. M.), Dr. Jaffe – Alice Guttmann (Köln), Keller & Reiner (Berlin), Kleine Galerie (Berlin), Heinrich Kühl (Dresden), Carel van Lier (Amsterdam), Lutz & Co. (Berlin), Ferdinand Möller (Berlin), Gustav Nebehay (Wien), Karl und Josef Nierendorf (Berlin, New York), Manfred Schames (Frankfurt a. M.), Casimir Stenzel (Breslau), Justin Thannhauser (München, Berlin), F. C. Valentien (Stuttgart), Alex Vömel (Düsseldorf), Dorothy Warren (London), Erhard Weyhe (New York), Wildenstein & Co. (New York), Rudolf Wiltschek (Berlin). Darüber hinaus gibt es Hinweise auf weitere Kunsthandlungen, z. B. warb der Kölner Kunstsalon Abels 1928 in einer Anzeige mit dem Verkauf von Kolbes Werken; vgl. Der Kunstwanderer, 10. Jg., H. 1./2. Augustheft (August 1928), S. 511. Kolbes Verhältnis zu den einzelnen Kunsthandlungen ist in vielen Fällen nach wie vor ein Desiderat.

**2** Im vorliegenden Text wird die gendergerechte Schreibweise ausgesetzt, sofern sich die historischen Sachverhalte sowie Formulierungen in diskutierten Zitaten ausschließlich auf ein Geschlecht beziehen.

**3** Mein herzlicher Dank gilt den Mitarbeiter*innen des Georg Kolbe Museums, die meine Recherchen mit Auskünften, Hinweisen und Digitalisaten in hohem Maße unterstützt haben (in alphabetischer Reihenfolge): Elisabeth Heymer, Carolin Jahn, Thomas Pavel und Elisa Tamaschke.

**4** Vgl. Künstler und moderner Kunsthandel. Eine Enquête, in: Der Kunstwanderer, 10. Jg., H. 1./2. Januarheft (Januar 1928), S. 201–204, hier S. 202.

**5** Zur Erwerbungs- und Baugeschichte des Grundstücks an der Sensburger Allee siehe Ursel Berger, Josephine Gabler (Hrsg.): Georg Kolbe. Wohn- und Atelierhaus. Architektur und Geschichte, Berlin 2000; Julia Wallner (Hrsg.): Moderne und Refugium. Georg Kolbes Sensburg als Architekturdenkmal der 1920er-Jahre, Berlin 2021.

**6** Eine Liste mit Einzelausstellungen und umfangreicheren Ausstellungsbeteiligungen Kolbes ist publiziert in: Ursel Berger: Georg Kolbe – Leben und Werk, mit dem Katalog der Kolbe-Plastiken im Georg-Kolbe-Museum, Berlin 1990, S. 180–181.

**7** Vgl. Detroit Institute of Arts, Inv.-Nr. 28.113, https://dia.org/collection/squatting-female-figure-51126 [letzter Zugriff 5.5.2023].

**8** Vgl. Thomas Pavel: Steuerschraube oder Symbol der Kraft?, in: Julia Wallner (Hrsg.): Georg Kolbe, Köln 2017, S. 112–121, hier S. 121.

**9** Künstler und moderner Kunsthandel 1928 (wie Anm. 4), S. 202.

**10** Zur Marktsituation der „lebenden deutschen" Kunst, ihrer Förderung durch das Kronprinzenpalais sowie für zwei weitere Autoren-Beispiele (F. Möller und K. Nierendorf) siehe Gesa Jeuthe: Kunstwerte im Wandel. Die Preisentwicklung der deutschen Moderne im nationalen und internationalen Kunstmarkt 1925 bis 1955 (Schriften der Forschungsstelle „Entartete Kunst", Bd. 7), Berlin 2011, S. 35–37.

**11** Flechtheims Texte zum Thema Kunsthandel sind gesammelt publiziert in: Rudolf Schmitt-Föller (Hrsg.): Alfred Flechtheim. „Nun mal Schluß mit den blauen Picassos!", Gesammelte Schriften, Bonn 2010, hier besonders S. 127–166.

**12** Vgl. Alfred Flechtheim: Künstler und moderner Kunsthandel. Zuschriften aus dem Kunsthandel, in: Der Kunstwanderer, 10. Jg., H. 1./2. Märzheft (März 1928), S. 298.

**13** Die Zitate in diesem Absatz stammen alle aus dem Beitrag von Flechtheim 1928 (wie Anm. 12).

**14** Zit. nach Georg Kolbe: Auf Wegen der Kunst. Schriften, Skizzen, Plastiken, mit einer Einleitung von Ivo Beucker, Berlin 1949, S. 17.

**15** Vgl. Ursel Berger: Wie publiziert man Skulpturen? Die Kolbe-Monographie von 1913, in: Rahel E. Feilchenfeldt, Thomas Raff (Hrsg.): Ein Fest der Künste. Paul Cassirer. Der Kunsthändler als Verleger (Ausst.-Kat. Max Liebermann Haus, Berlin), München 2006, S. 201–213, hier S. 210–211; Berger 1990 (wie Anm. 6), S. 38.

**16** Zu Cassirer und den Bildhauern seiner Galerie siehe Ursel Berger: Paul Cassirer und seine Bildhauer, in: Helga Thieme, Volker Probst (Hrsg.): Berlin SW – Victoriastraße 35. Ernst Barlach und die Klassische Moderne im Kunstsalon und Verlag Paul Cassirer (Ausst.-Kat. Ausstellungsforum und Graphik-



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-NC-ND

kabinett, Ernst Barlach Stiftung Güstrow), Güstrow 2003, S. 47–62.

**17** Zur Ausstellung siehe Bernhard Echte und Walter Feilchenfeldt (Hrsg.): Kunstsalon Paul Cassirer. Die Ausstellungen 1901–1905 (Bd. 2: „Man steht da und staunt"), Wädenswil 2011, S. 571–598.

**18** Vgl. Kolbes Einleitung zur Ausstellung „Moderne Plastik" in der Kunsthalle Mannheim (1912), publiziert in: Kolbe 1949 (wie Anm. 14), S. 9.

**19** Darunter drei größere Ausstellungen im Oktober/November 1921, Oktober/November 1925 und März 1928.

**20** Georg Kolbe: Bildwerke, Berlin 1913.

**21** Vgl. Berger 2006 (wie Anm. 15), S. 204–207.

**22** Ab 1927 arbeitete Kolbe mit dem Bildarchiv des Kunsthistorischen Instituts der Universität Marburg zusammen. Fotografien wurden zudem ab Ende der 1920er-Jahre über die Galerie Flechtheim vertrieben. Am Beispiel der Ausstellung in der Kestner-Gesellschaft 1933 zeigt sich, dass die Galerie im Auftrag des Künstlers auch die Abbildungen in Ausstellungskatalogen auswählte. Curt Valentin an Justus Bier, Postkarte, 14.12.1932, NLA HA, Dep. 100, Nr. 50; Curt Valentin an Justus Bier, 29.12.1932, NLA HA, Dep. 100, Nr. 50.

**23** Vom Leben der Plastik. Inhalt und Schönheit des Werkes von Georg Kolbe, mit einer Ausführung von Rudolf G. Binding, Berlin 1933.

**24** Georg Kolbe: Bildwerke. Vom Künstler ausgewählt, Geleitwort von Richard Scheibe (Insel-Bücherei, Nr. 422), Leipzig 1939. Bezeichnenderweise wurde hier derselbe Titel wie 1913 bei der Cassirer-Publikation gewählt.

**25** Vgl. Berger 1990 (wie Anm. 6), S. 38.

**26** Cassirer hatte Flechtheim 1921 vorübergehend zwei Räume zu Verfügung gestellt. Vgl. Ottfried Dascher: „Es ist was Wahnsinniges mit der Kunst". Alfred Flechtheim, Sammler, Kunsthändler, Verleger, Wädenswil 2013, S. 153.

**27** Vgl. Alfred Flechtheim an Ludwig Justi, 13.3.1926, SMB-ZA, I/NG 999, Blatt 212.

**28** Vgl. Alfred Flechtheim an Georg Kolbe, 11.10.1926, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.

**29** Die Ausstellungen fanden im März 1930 und im November/Dezember 1931 in der Berliner Galerie Flechtheim statt. Vgl. Georg Kolbe (Ausst.-Kat. Galerie Alfred Flechtheim, Berlin), Berlin 1930, und Georg Kolbe (Ausst.-Kat. Galerie Alfred Flechtheim, Berlin), Berlin 1931.

**30** Curt Valentin an Georg Kolbe, 20.7.1930, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.

**31** „Den Vormittag hat Flechtheim betriebsam dazu ausgenutzt, um Maillol in seine Galerie zu holen und ihn dort mit Barlach (der vor einiger Zeit abgelehnt hatte, die Einladung zur Maillol Ausstellung mit zu unterschreiben) zu photographieren." Tagebucheintrag (Editionstext) von Harry Graf Kessler, 15.7.1930, in: Harry Graf Kessler. Das Tagebuch 1880–1937, Online-Ausgabe, hrsg. von Roland S. Kamzelak, Marbach am Neckar 2019, EdView Version 1.0 beta 3 (Februar 2023), https://edview.dla-marbach.de/?project=HGKTA&document=10373 [letzter Zugriff 10.5.2023].

**32** Zu Kolbes Maillol-Verehrung siehe Kolbes 1925 verfasste Besprechung „Zu einem Buch über Maillol" in: Kolbe 1949 (wie Anm. 14), S. 23–24 (darin irrtümlicherweise auf 1928 datiert, freundlicher Hinweis von Thomas Pavel).

**33** Vgl. Detroit Institute of Arts, Inv.-Nr. 29.331, https://dia.org/collection/assunta-51116 [letzter Zugriff 10.5.2023].

**34** Die Ausstellung wurde unter anderem im Katalog zur André-Derain-Ausstellung in der Galerie Flechtheim unter den „von der Galerie Flechtheim im Auslande veranstaltete[n] deutsche[n] Ausstellungen" beworben. Vgl. André Derain (Ausst.-Kat. Galerie Alfred Flechtheim, Berlin), Berlin 1929.

**35** Vgl. Ausst.-Kat. Berlin 1930 (wie Anm. 29).

**36** Vgl. Volker Probst: „Die Flechtheimsche Herrlichkeit verging, von Cassirers ist keinerlei Förderung zu erwarten …". Ernst Barlach – Alfred Flechtheim, in: Ottfried Dascher (Hrsg.): Sprung in den Raum. Skulpturen bei Alfred Flechtheim, Wädenswil 2017, S. 353–386, hier S. 359–364.

**37** Diese Zeitungsausschnitte sind im Archiv des Georg Kolbe Museums, Berlin, überliefert. Sie enthalten mitunter Anstreichungen und Kommentierungen von Georg Kolbe.

**38** Die „Warenhaus"-Unterstellung seitens Kolbes geht aus dem zitierten Brief von Curt Valentin hervor. Wenngleich bislang davon ausgegangen werden kann, dass Kolbe kein ausgeprägtes antisemitisches Weltbild vertrat, muss an dieser Stelle darauf hingewiesen werden, dass die negativ konnotierte Verwendung der Warenhaus-Metapher in Bezug auf einen jüdischen Geschäftspartner ein um 1930 bekanntes und verbreitetes antisemitisches Ressentiment transportierte. Vgl. hierzu auch Hannes Ludyga: Warenhausfrage, in: Wolfgang Benz (Hrsg.): Handbuch des Antisemitismus. Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart, Bd. 4, Ereignisse, Dekrete, Kontroversen, Berlin/Boston 2011, S. 432–434.

**39** Alfred Flechtheim an Ernst Barlach, 14.7.1930, Archiv Ernst Barlach Stiftung Güstrow, Inv.-Nr.



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

LM 100. Der Brief wurde zudem reproduziert in: Probst 2017 (wie Anm. 36), S. 360–361.

**40** Vertrag zwischen Georg Kolbe und der Galerie Alfred Flechtheim G.m.b.H., Düsseldorf und Berlin, 8.5.1928, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.

**41** Um welche „Sitzende" es sich dabei genau handelte, konnte bislang nicht eindeutig geklärt werden.

**42** Ob sich Kolbe in letzter Konsequenz tatsächlich aus der Galerie Flechtheim zurückgezogen hätte oder ob es sich bei dieser Ankündigung lediglich um eine Drohkulisse handelte, muss spekulativ bleiben.

**43** Vgl. Ausst.-Kat. Berlin 1931 (wie Anm. 29).

**44** In einem im Nachlass Maria von Tiesenhausen überlieferten Glückwunschschreiben schrieb Alex Vömel: „Wissen Sie noch wie skeptisch Sie waren, als wir zuerst über das Heindedenkmal sprachen; […] Ich habe Ihnen damals sagen können, dass Sie sich auf uns verlassen sollten. […] A. F. wird sich ebenso sehr freuen, der hat das Menschenmöglichste in der Sache getan[…]", Alex Vömel an Georg Kolbe, 9.5.1932, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.

**45** Vgl. Georg Kolbe. Bildwerke, Zeichnungen, Radierungen, 1914–1932 (Ausst.-Kat. Kestner-Gesellschaft, Hannover), Hannover 1933.

**46** Die Korrespondenz zur Ausstellung ist im Niedersächsischen Landesarchiv überliefert. Vgl. NLA HA, Dep. 100, Nr. 50.

**47** Curt Valentin an Justus Bier, 15.11.1932, NLA HA, Dep. 100, Nr. 50. Mein Dank gilt Thomas Pavel, Berlin, für den gemeinsamen Austausch und seine Hinweise in dieser Sache. Für weitere Informationen zur Ausstellung siehe auch: Thomas Pavel: „Ein wirkliches gutes Werk" für Hannover? Georg Kolbes „Menschenpaar" am Maschsee, in: Landeshauptstadt Hannover (Hrsg.): Hannoversche Geschichtsblätter, N. F., Bd. 74, Hannover 2020, S. 22–50.

**48** Curt Valentin an Justus Bier, 20.12.1932, NLA HA, Dep. 100, Nr. 50.

**49** Im Ausstellungsbuch der Kunsthütte Chemnitz steht der Vermerk: „Zum Stellen der Plastiken anwesend Herr Valentin, Galerie Flechtheim, Berlin." Kunstsammlungen Chemnitz, Archiv, Ausstellungsbuch der Kunsthütte zu Chemnitz 1933–1937, S. 25 (freundliche Mitteilung von Tatjana Fischer, Kunstsammlungen Chemnitz, Oktober 2016).

**50** Vgl. Ulrike Saß: Die Galerie Gerstenberger und Wilhelm Grosshennig. Kunsthandel in Deutschland von der Kaiserzeit bis zur BRD, Wien u. a. 2021.

**51** Am 14.1.1933 schrieb der Kunsthändler Karl Nierendorf in sein Tagebuch: „Nie ist mir die Sorgenmiene und die dumpfe, bedrückte Stimmung so aufgefallen wie diesmal. […] Auch Flechtheim bei der Cassirer-Eröffnung schien bedrückt, sogar sein Valentin ist nicht mehr der Alte." Hier zit. nach Stefan Pucks: Zur Topografie des Berliner Kunsthandels 1918–1945, in: Christine Fischer-Defoy, Kaspar Nürnberg: Gute Geschäfte. Kunsthandel in Berlin 1933–1945 (Ausst.-Kat. Aktives Museum im Centrum Judaicum, Berlin) Berlin 2011, S. 17–19, hier S. 18.

**52** Vgl. Jeuthe 2011 (wie Anm. 10), S. 52–60.

**53** Vgl. Ludwig Justi: Georg Kolbe. Mit 32 Tafeln und einer Heliogravüre (Junge Kunst, Bd. 60), Berlin 1931, S. 13.

**54** Vgl. Axel Drecoll, Anja Deutsch: Fragen, Probleme, Perspektiven – Zur „Arisierung" der Kunsthandlung Alfred Flechtheim, in: Andrea Bambi, Axel Drecoll (Hrsg.): Alfred Flechtheim. Raubkunst und Restitution, Berlin 2015, S. 83–99, hier S. 90; zur Galerie Vömel siehe auch Gesa Jeuthe: Die Galerie Alex Vömel ab 1933 – Eine „Tarnung" der Galerie Alfred Flechtheim?, in: Andrea Bambi; Axel Drecoll (Hrsg.): Alfred Flechtheim. Raubkunst und Restitution, Berlin 2015, S. 107–115.

**55** Margrit Schwartzkopff an Alex Vömel, 12.5.1933, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.

**56** Zu Curt Valentin siehe Anja Tiedemann: Die „entartete" Moderne und ihr amerikanischer Markt. Karl Buchholz und Curt Valentin als Händler verfemter Kunst (Schriften der Forschungsstelle „Entartete Kunst", Bd. 8), Berlin 2013, hier besonders S. 179–205.

**57** Curt Valentin an Paul Klee, 3.11.1933, zit. nach Ralph Jentsch: Alfred Flechtheim, George Grosz. Zwei deutsche Schicksale, Bonn 2008, S. 16.

**58** Vgl. hierzu: Anja Tiedemann (Hrsg.): Die Kammer schreibt schon wieder! Das Reglement für den Handel mit moderner Kunst im Nationalsozialismus (Schriften der Forschungsstelle „Entartete Kunst", Bd. 10), Berlin 2016; Gesa Jeuthe 2011 (wie Anm. 10).

**59** Die Angriffe auf das Frankfurter Heine-Denkmal und den Berliner Rathenau-Brunnen dürften sich dabei vor allem gegen die gewürdigten Protagonisten gerichtet haben.

**60** Vgl. Wolfgang Willrich: Säuberung des Kunsttempels. Eine kunstpolitische Kampfschrift zur Gesundung deutscher Kunst im Geiste nordischer Art, München 1937, S. 73 und 170.

**61** Georg Kolbe an Alex Vömel, 27.5.1937, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.

**62** Vgl. die Nettopreise der Arbeiten „Sitzende" (1926) und „Kniende" (1926), in: Margrit Schwartzkopff an Günther Franke, 3.10.1940, und in der Preisliste der Ausstellung im Graphischen Kabinett Günther



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-NC-ND

Franke, München, 28.3.1941, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.

**63** Georg Kolbe an Alex Vömel, 8.12.1933, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.

**64** Georg Kolbe an Alex Vömel, 14.12.1933, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.

**65** Alex Vömel an Georg Kolbe, 12.3.1940, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.

**66** Vgl. Akte Hermann Noack Bildgiesserei, Nachlass GK, Inv.-Nr. GK.480.1 (1930–39), und Inv.-Nr. GK.480.2 (1940–46), Archiv GKM, Berlin.

**67** Binding 1933 (wie Anm. 23). Das Buch erschien bis 1949 in insgesamt neun Auflagen. Bei der neunten handelt es sich um eine erweiterte Auflage.

**68** Kleine Kollektionen. Malerei, Plastik, Graphik (Ausst.-Kat. Haus der Kunst, Berlin), Berlin 1938, S. 12.

**69** Vgl. Große Deutsche Kunstausstellung 1941 im Haus der Deutschen Kunst zu München (Ausst.-Kat. Haus der Deutschen Kunst, München), München 1941, S. 49.

**70** Georg Kolbe an Günther Franke, 11.3.1941, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.

**71** Ebd.

**72** Vgl. Adolf Hitler: „Kein Wiederaufstieg ohne Wiedererweckung deutscher Kultur und Kunst." Rede bei der Grundsteinlegung zum Haus der Deutschen Kunst in München, in: Robert Eikmeyer (Hrsg.): Adolf Hitler. Reden zur Kunst- und Kulturpolitik 1933–1939, Frankfurt a. M. 2004, S. 57–60.

**73** Vgl. Liste der Verkäufe und Zahlungen der Ausstellung im Graphischen Kabinett Günther Franke, München, 12.6.1941, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.

**74** Vgl. Georg Kolbe an Günther Franke, 21.8.1941, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.

**75** Handschriftliche Notiz von Georg Kolbe auf einem Brief von Alex Vömel an Georg Kolbe, 15.10.1941, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.

**76** Korrespondenzen und umfangreichere Kooperationen mit anderen Kunsthändlern sind für diesen Zeitraum nicht bekannt.

**77** Im Nachlass von 2020 haben sich umfangreiche Listen mit Kolbes Verkäufen zwischen 1946 und 1947 erhalten, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.

**78** Vgl. Plastik und Bildhauerzeichnungen unserer Zeit. Erste Ausstellung vom 19. Oktober bis 30. November 1946 (Ausst.-Kat. Galerie Franz, Berlin), Berlin 1946.

**79** Ferdinand Möller an Georg Kolbe, 4.4.1946, Nachlass GK, Inv.-Nr. GK.458, Archiv GKM, Berlin.

**80** Vgl. Freie deutsche Kunst. Gemälde, Aquarelle, Graphik (Ausst.-Kat. Amt für Volksbildung, Neuruppin, und Galerie Ferdinand Möller, Zermützel, Karl-Marx-Haus, Neuruppin) Zermützel 1946.

**81** Vgl. Georg Kolbe an Curt Valentin, 14.8.1947, Curt Valentin Papers, III.A.15.[3], The Museum of Modern Art Archives, New York.

**82** Alex Vömel an Georg Kolbe, 24.5.1947, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-NC-ND

Wolfgang Schöddert

# General von Einem, Kniende, Stehende

## Georg Kolbe bei Ferdinand Möller und drei Kommissionen aus dem Jahr 1938

https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

**1** Ferdinand Möller, um 1928, hinten auf dem Schreibtisch die Kleinplastik „Sitzende“ von Georg Kolbe, historische Fotografie

Der Galerist Ferdinand Möller wurde 1938 zum Händler „entarteter“ Kunst (Abb. 1).[1] Bis 1941 erhielt er aus dem Besitz des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda 89 Gemälde, 10 Skulpturen und knapp 700 Arbeiten auf Papier, mehrheitlich von Künstler*innen, die er als Galerist seit den 1910er-Jahren und auch weiterhin vertrat.[2] Das einzige von Georg Kolbe als „entartet“ beschlagnahmte Werk, eine Grafik aus der 1921 von der Freien Secession in 100 Exemplaren verlegten Mappe „Siebzehn Steinzeichnungen“, übernahm er nicht.[3] Da er ehemals an der Herausgabe der Mappe beteiligt war, besaß er das Blatt bereits. Für seine Einbindung in die „Verwertung“ der „entarteten“ Kunst ist Möller bekannt. Dahinter tritt zurück, dass zuvor und zunächst bis in die 1940er-Jahre hinein mehrere Tausend Werke aus anderen Zusammenhängen durch seine Hände gingen. Von Kolbe sind darunter Plastiken im mittleren zweistelligen Bereich nachgewiesen. Ihre Anzahl ist bislang nicht genauer zu beziffern, da Titel, Motive und die Auflagen seiner Güsse nicht eindeutig überliefert sind. 1938 besaß Möller Werke mit den Titeln „General von Einem“, „Kniende“ und „Stehende“. Es handelte sich um Kommissionsware aus einem Deakzessionsbestand der Kunstsammlungen der Stadt Düsseldorf, aus der Sammlung einer jüdischen Familie und aus dem Besitz eines Offiziers der Luftwaffe.[4] Geschäftlich gingen Möller und Kolbe zu dieser Zeit getrennte Wege. Schon vor 1933 koordinierte der Bildhauer den Direktvertrieb seiner gussfrischen



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-NC-ND

Plastiken mit anderen Händler*innen. Die Betrachtung der drei Kommissionen kann der Haltung des Künstlers gegenüber dem Nationalsozialismus deshalb keine neue Facette hinzufügen. Stattdessen skizziert sie das zeitgenössische Tagesgeschäft der Galerie und die politisch bedingten Umverteilungsprozesse von Kolbes Kleinplastik in den späten 1930er-Jahren. Beides deutet auf weitergehende Aufgaben hin. Sie betreffen die schwierige Klärung der Werkidentitäten von Kolbes Figuren. Denn welcher Guss sich insbesondere zwischen 1933 und 1945 in wessen Besitz befunden hat, in Ausstellungen gezeigt oder im Handel angeboten wurde, lässt sich bisher nur bedingt nachvollziehen. An diesen Fragen wird im Georg Kolbe Museum im Zuge des Verzeichnisses von Kolbes plastischen Arbeiten gearbeitet. Provenienz- und Kunstmarktforschung kann die dortigen Recherchen unterstützen und sollte ihre Ergebnisse mit dem Museum teilen.

## Rahmenbedingungen

1949 berichtete der Zeitzeuge Paul Ortwin Rave, die „entartete" Kunst sei auf „geheimen und versteckten Wegen hierhin und dorthin" gelangt.[5] Als ein Ergebnis der Aufarbeitung des „Schwabinger Kunstfundes" aus der Wohnung des Sohnes von Hildebrand Gurlitt wird diese Darstellung inzwischen den Entlastungsstrategien der Nachkriegszeit zugeschrieben.[6] Zugleich geht die jüngere Kunstmarktforschung nicht mehr davon aus, dass selbst Werke eines gemäßigten Expressionismus spätestens ab der zweiten Hälfte der 1930er-Jahre „unter dem Ladentisch" gehandelt wurden.[7] Trotz aller staatlichen und ideologischen Eingriffe in den Kunstbetrieb wurden Gemälde, Skulpturen und Grafiken „verfemter" Künstler*innen auch über die Aktion „Entartete Kunst" hinaus nachgefragt, schriftlich angeboten, zur Ansicht versandt und daraufhin verkauft.[8] Potenziell stand dabei die gesamte bis dahin geschaffene Produktion zur Verfügung, und insbesondere der fortschreitenden Provenienzforschung zu NS-verfolgungsbedingt entzogenem Kulturgut, die perspektivisch jedes vor 1945 entstandene Kunstwerk zu untersuchen hat, ist diese materielle Dimension bewusst.[9]

Georg Kolbes Œuvre umfasst etwa 1000 Skulpturen.[10] Seit den späten 1890er-Jahren arbeitete er mit namhaften Kunstsalons und Galerien zusammen, war parallel dazu auf den Verkaufsausstellungen der wichtigen Künstler*innenverbände präsent und vertrieb Werke aus seinem Atelier.[11] Die Zahl der Güsse, die er bis in die späten 1930er-Jahre in Umlauf gebracht hat, ist unbekannt. Ebenso mit welcher Frequenz sie aus dem Besitz von Erstkäufer*innen in den Handel zurückkehrten und dort erneut angeboten wurden. Ab den späten 1920er-Jahren erschienen seine Werke kontinuierlich auf Auktionen und kamen dort bis zur kriegsbedingten Einschränkung des Handels Ende 1943 zum Aufruf.[12] Wollten oder konnten Kunstbesitzer*innen dem öffentlichen und in seinen Ergebnissen schwer vorhersehbaren Verkauf über ein Auktionshaus entgehen, setzten sie über 1933 hinaus auf die Hilfe der noch erreichbaren, einschlägig orientierten Galerist*innen.



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

**2** Prospekt zur Kleinplastik „Kauernde" von Georg Kolbe, Verlag der Galerie Ferdinand Möller, 1919

**3** Georg Kolbe, Porträt Maria Möller-Garny, 1921, Bronze, Höhe 36 cm, Georg Kolbe Museum, Berlin

## Die gemeinsame Zeit

Möller war ab 1913 Mitarbeiter der Dresdner Galerie Ernst Arnold und leitete nach einer kurzen Einarbeitungszeit die Breslauer Filiale der alteingesessenen Kunsthandlung. Als Georg Kolbe 1916 im Dresdner Stammhaus ausstellte, kann Möller ihm begegnet sein.[13] Möglicherweise kam es dort zu einem ersten geschäftlichen Kontakt. Nach der Eröffnung seiner eigenen Galerie in Breslau 1917, in der er sich „in besonderem Maße in den Dienst der heimischen Kunst stelle[n]" wollte,[14] war die Freie Secession in Berlin an seiner Mitarbeit interessiert und berief ihn 1918 zu ihrem Geschäftsführer. An der Potsdamer Straße, einem der frühen Kunstorte der Hauptstadt, bezog Möller Ausstellungsräume und etablierte sich dort in kurzer Zeit als anerkannter Händler und Verleger moderner deutscher Kunst. Durch die Arbeit für die Freie Secession festigte sich sein Kontakt zu Kolbe, der seit 1914 mit der Vereinigung ausstellte und zwischen 1919 und 1921 ihr Vorstand war. Dass Kolbe ihm im Jahr der Ernennung das Vertriebsrecht an einer zunächst auf 15 Exemplare limitierten Auflage der 1917 entworfenen Kleinplastik „Kauernde" übertrug, spricht für seine anfänglich gute Beziehung zu dem jungen Händler (Abb. 2).[15] 1921 entstand ein Porträt von Möllers Ehefrau, der Malerin Maria Möller-Garny, das unmittelbar im Anschluss in Bronze gegossen wurde (Abb. 3).[16] Im Juni des Jahres war das Bildnis



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-NC-ND

**4** Georg Kolbe, Tänzer Nijinsky, 1919, Bronze, Höhe 65 cm, historische Fotografie

als „Kopf M. M." neben einer Auswahl seiner Figuren in der von Möller und dem Maler sowie Kunstschriftsteller Erich Hancke konzipierten Ausstellung „Potsdamer Kunstsommer" in der Orangerie im Park Sanssouci zu sehen.[17] Möller-Garny teilte Kolbes Interesse am modernen Tanz, und ein Guss der 1919 entstandenen Figur „Tänzer Nijinsky", der im Innenhof des großzügigen Wohnhauses der Familie Möller in Potsdam aufgestellt wurde, unterstrich diese Verbindung (Abb. 4).[18]

Schon mit dem „Potsdamer Kunstsommer" hatte Möller sich über seine laufende Galeriearbeit hinaus als Ausstellungsmacher positioniert, im Jahr darauf wies er sich zudem als international orientierter Organisator aus. Gemeinsam mit dem in den USA bereits gut vernetzten Kunsthistoriker Wilhelm Reinhold Valentiner bereitete er ab 1922 die Ausstellung „A Collection of Modern German Art" vor. Der verabredete Ausstellungsort waren die Anderson Galleries in New York. Den eingeladenen Künstler*innen wurde die Schau als die erste „repräsentative Ausstellung der neuen deutschen Kunst in Amerika" angekündigt.[19] Kolbe, dem Valentiner 1922 die bis dahin bedeutendste Publikation zu seinem Werk gewidmet hatte, sollte daran teilnehmen. Ab März 1923 stellte er in der für Möller wichtigen Ausstellung „Kreis der Brücke" aus und übertrug ihm während der Laufzeit das Vertriebsrecht an einer weiteren Kleinplastik, der neu entstandenen kleinen „Sitzenden", die wie zuvor die „Kauernde" zunächst in einer Auflage von 15 Exemplaren gegossen werden sollte.[20]



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-NC-ND

Im Oktober 1923 eröffnete die Ausstellung in New York. Neben Kolbe nahmen daran unter anderen die Bildhauer*innen Herbert Garbe, Emy Roeder, Milly Steger, Richard Scheibe und Renée Sintenis sowie die Maler*innen Maria Caspar-Filser, Heinrich Campendonck, Lyonel Feininger, Heinrich Nauen, Emil Nolde und Max Pechstein teil.[21] Insgesamt reichten die eingeladenen Künstler*innen mehr als 270 Gemälde, Skulpturen und Arbeiten auf Papier ein. Kolbe lieferte die Plastiken „Assunta", „Klage" und „Meerweib" sowie einige Zeichnungen.[22] Mit dieser Auswahl erzielte er einen guten Erfolg. Obwohl Valentiner die „Assunta" besonders hervorhob, blieb sie unverkauft und wurde im Januar 1924 nach Berlin zurückbeordert.[23] „Klage" und „Meerweib" fanden hingegen schon nach kurzer Zeit neue Besitzer*innen.[24] Die Resonanz auf die neue deutsche Kunst war insgesamt gut, doch die Verkäufe der Anderson Galleries führten für die Künstler*innen nicht zu den erwarteten Erlösen. Sie waren davon ausgegangen, am amerikanischen Markt ihre in Deutschland eingeführten Preise zu erzielen. Das sollte sich als Trugschluss erweisen, denn nicht nur das Preisniveau der an Ort und Stelle seit langer Zeit etablierten französischen Kunst lag darunter, sondern auch das der zeitgenössischen amerikanischen Strömungen. Nachdem es sich infolge der in Deutschland rapide ansteigenden Inflation zudem als schwierig erwies, den Wert der Deutschen Mark nach Tageskurs in Dollar umzurechnen, verkauften die Anderson Galleries unter Beibehaltung ihrer Provision schließlich zu Preisen, die nicht zu den von den Künstler*innen erwarteten Nettoerlösen führten. Als Möller nach der Eröffnung in New York eintraf, organisierte er eine Anschlussausstellung in den Räumen des Buchhändlers Erhard Weyhe. Er hoffte, unter eigener Regie bessere Ergebnisse zu erzielen, musste aber schon nach kurzer Zeit feststellen, dass es bei den Preisvorstellungen der Künstler*innen auch für ihn nicht möglich sein würde, in New York wirtschaftlich zu arbeiten und die eigenen Spesen zu decken.[25] Deshalb kam er zu dem Schluss,

> „[…] dass der Markt für Deutsche Kunst nur dann gewonnen werden kann, wenn wir wenigstens nicht teurer sind, als die bekannten amerik. begabten jungen Künstler […]. Die deutschen Künstler, die heute so große Preise fordern, gehen von der Voraussetzung aus, dass man hier auf ihre Werke warte. Das ist ein Irrtum!"[26]

Währenddessen stieg die Monatsmiete der Berliner Galerie auf 71.250.000.000.000 Mark an.[27] Unter den Mitgliedern der Freien Secession herrschte Uneinigkeit über zukünftige Ausstellungen, das Vereinsvermögen verlor an Wert, und Möller stand wegen seiner Abwesenheit in der Kritik.[28] Schließlich ging die Idee um, Alfred Flechtheim solle ihn als Geschäftsführer ablösen.[29] Nach seiner Rückkehr nach Berlin im Januar 1924 trennte Möller sich von der Freien Secession. Da sein Handel infolge der Inflation einbrach, schloss er wenig später auch die Galerie. Er zog sich in sein Potsdamer Wohnhaus zurück und führte das Geschäft dort im Stil eines Salons weiter. Kolbe blieb mit Plastiken präsent, stand aber offenbar nicht mehr für eine engere Zusammenarbeit zur Verfügung. Als Möller seine Galerie 1927 unter verbesserten wirtschaftlichen Bedingungen in Berlin wiedereröffnete,



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

waren Figuren des Bildhauers noch vereinzelt in Gruppenausstellungen zu sehen. Nach der umstrittenen Ausstellung „30 deutsche Künstler“, die im Sommer 1933 ein Beitrag zur scharf geführten Diskussion um die Moderne im Nationalsozialismus war und am Expressionismus orientierten nationalsozialistischen Studenten eine Bühne bot, blieben aber auch diese Beteiligungen aus. Kolbe entschied sich für die Vertretung durch andere Händler.[30]

## Ich arbeite ja nur große Figuren …

1937 bot die neu gegründete Buchholz Gallery Curt Valentin in New York für Georg Kolbe eine neue Perspektive für den amerikanischen Markt. Mit seiner fortan regelmäßigen Teilnahme an der „Großen Deutschen Kunstausstellung“ trat er zugleich neben den führenden Illustratoren des nationalsozialistischen Weltbildes auf. Seine Plastiken waren im öffentlichen Raum zu sehen, und mit den Fotografien seiner Assistentin Margrit Schwartzkopff wurden jüngere Figuren in der gleichgeschalteten Presse „mehrfach als Musterbeispiele der arischen Rasse vorgeführt“.[31] Kolbe war ein arrivierter Künstler, und so modellierte er im November 1938 auch das Bildnis des spanischen Generals Francisco Franco. Als im Jahr zuvor seine Großbronze „Genius der Verkündung“ („Große Verkündung“, 1937) in der Turmhalle des Deutschen Pavillons der „Exposition Internationale des Arts et des Techniques dans la Vie Moderne“ (Weltausstellung) in Paris präsentiert wurde, zeigte die Spanische Republik in ihrem Pavillon das eindrucksvoll anklagende Gemälde zur Bombardierung der Stadt Guernica von Pablo Picasso. Und während sich namhafte deutsche Exilant*innen mit der Republik solidarisierten, erklärte Kolbe sich dazu bereit, den faschistischen Diktator im Auftrag des Geschäftsleiters der Compañía Hispano-Marroquí de Transportes Limitada (HISMA), die sich mit Waffen- und Rohstoffgeschäften zwischen Spanien und dem Deutschen Reich befasste, zu porträtieren. Anders als Kolbe, der Anerkennung fand und Aufträge erhielt, erlebte Möller 1937, dass sich das kunstpolitische Klima gegen ihn wandte und die Existenz seiner Galerie bedrohte. Seit 1917 war er nachdrücklich für deutsche Kunst eingetreten, und nach der „Machtübernahme“ hatte er sich zunächst noch im Einklang mit aktiven Nationalsozialist*innen gesehen, die sein Interesse an moderner Kunst teilten. Doch im März 1937 führte ihn Wolfgang Willrich in seiner Hetzschrift „Säuberung des Kunsttempels“ unter den führenden Kunsthändlern und Verlegern des „roten Systems“ auf.[32] Ab Juli 1937 diskreditierte die Aktion „Entartete Kunst“ die für ihn wichtigsten Künstler*innen, und seine bis dahin regelmäßigen Ausstellungen wurden für „unerwünscht“ erklärt.[33] Als im Februar 1938 die Ausstellung „Entartete Kunst“ nach Berlin kam, schrieb die Presse:

> „Sie [die Ausstellung, Anm. d. Verf.] will die gemeinsame Wurzel der politischen und kulturellen Anarchie demonstrieren, den Verfall und die Entartung der Kunst als Kulturbolschewismus im ganzen Sinne entlarven.“[34]



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

**5** Anzeige der Galerie Ferdinand Möller in der Zeitschrift „Die Weltkunst", Jahrgang XII, Nr. 50, 11. Dezember 1938

Im August 1937 ging Möller zunächst davon aus, dass für bestimmte Werke „im Augenblick" keine Verkaufsmöglichkeit mehr bestand.[35] Obwohl die Reichskammer der bildenden Künste die Galerie beobachtete, setzte er den Handel mit Kommissionsware aber nahezu ununterbrochen fort und verkaufte etwa im November 1937 auch Werke von Emil Nolde, Erich Heckel oder Paul Klee.[36] Mit dem Beginn der „Verwertung" der „entarteten Kunst", seiner ersten Besichtigung beschlagnahmter Werke spätestens im Dezember 1938 und einem von ihm erfolgreich angebahnten größeren Geschäft, zeichnete sich ab, dass Möller in den weiteren Abverkauf einbezogen werden würde. Damit festigte sich seine Position als Händler moderner Kunst. Konnte seine Arbeit zuvor als Förderung des „Kulturbolschewismus" gelten, ließ sie sich nach seiner Einbindung in die „Verwertung" auch als Unterstützung der nationalsozialistischen Politik sehen. Mit Kolbe, so scheint es, hoffte er daneben zu einem Ausstellungsbetrieb zurückzukehren, der den Leitenden der Reichskammer der bildenden Künste nicht länger „unerwünscht" war. Der Bildhauer Günter von Scheven, der Kolbe zu Franco begleitet und noch 1936 bei Möller ausgestellt hatte, ermutigte ihn wohl Anfang Dezember zu einer entsprechenden Anfrage. Möller knüpfte darin an das Porträt des Diktators an, doch Kolbe reagierte kurz und abschlägig:

> „[…] haben Sie schönen Dank für Ihren freundlichen Brief und das Ausstellungsangebot. – Was Scheven allerdings für neue Arbeiten im Sinne hatte, ist mir nicht klar. Ich arbeite ja nur große Figuren – Kleinplastik entstand nicht – und den Franco-Kopf habe ich auf Wunsch bereits der kommenden Akademie-Ausstellung zugesagt. Ihr Besuch wird mich jedoch jederzeit erfreuen."[37]

Nach dieser Absage schloss Möller nicht mehr an seine frühere Ausstellungstätigkeit an und konzentrierte sein Geschäft auf den bereits beworbenen An- und Verkauf von Meisterwerken des 19. und 20. Jahrhunderts (Abb. 5). Im April 1939 bezog er dazu unweit der Reichskammer der bildenden Künste noch einmal neue Galerieräume. Wie er sein Angebot dort präsentierte, ist nicht überliefert. Seinen Geschäftsbüchern zufolge war eine „Kniende", die er in diesen Räumen am 24. Dezember 1940 für 2500 RM an den Berliner Bankier und Diplomaten Heinz von Böttinger verkaufte, das einzige Werk, das er bis zum Ende der NS-Zeit noch einmal direkt mit Kolbe abrechnete.[38]



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

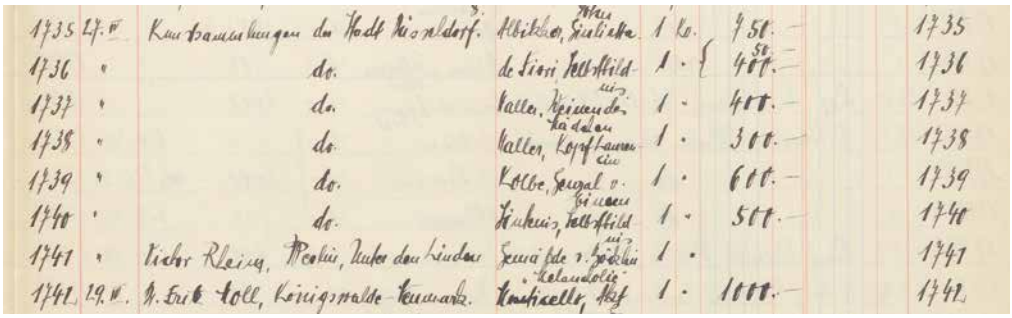
**6** Georg Kolbe, Karl von Einem, 1915, Eisen, Höhe 34,5 cm, historische Fotografie

## General von Einem

Trotz seiner Erwähnung in Willrichs Hetzschrift sollte Möller seit März 1937 zur Deakzession vorgesehene Werke aus den Kunstsammlungen der Stadt Düsseldorf verkaufen.[39] Die Aussonderungen betrafen den Bestand der erst 1935 eröffneten Galerie der Neuzeit. Das Haus war als Museum für Kunst des 20. Jahrhunderts eingerichtet worden, wurde aber schon einen Tag später wieder geschlossen, da Besucher*innen die gezeigten Werke als zu progressiv empfanden.[40] Nachdem es sich als schwierig erwies, eine konforme Auswahl zu treffen, fiel die Entscheidung, das Haus in eine Rheinisch-Westfälische Galerie umzuwandeln. Dem Namen nach sollten darin nur Werke gebürtiger Rheinländer und Westfalen gezeigt und die aller anderen Künstler*innen abgegeben werden. Betroffen waren neben anderen modernen Maler*innen und Bildhauer*innen Otto Dix, Paula Modersohn-Becker, Edvard Munch, Max Pechstein und Emil Nolde.[41] Der Abverkauf wurde schon zum Dezember 1936 beschlossen,[42] die Umsetzung hielt aber bis über die Aktion „Entartete Kunst“ hinaus an. Die zeitliche Nähe zur Beschlagnahmeaktion legt es nahe, die Werke aus der Galerie der Neuzeit als „entartet“ einzuordnen und die Verkäufe als vorauseilenden Gehorsam bei der „Säuberung“ der Düsseldorfer Sammlungen zu sehen. Ohne Zweifel war ihr Abverkauf eine Reaktion auf die politische Ablehnung der Moderne, doch der letztendliche Grund für die beabsichtigten Verkäufe aus diesem Sammlungsbestand war die fehlende Zugehörigkeit der betroffenen Künstler*innen zum



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-NC-ND



**7** Wareneingangsbuch der Galerie Ferdinand Möller, Eintrag vom 27. April 1938 zum Eingang des Porträts „General von Einem“ von Georg Kolbe

rheinisch-westfälischen Raum. So erklärt sich, dass nicht nur das stilistisch und motivisch unverdächtige Porträt „General von Einem“ (1915, Abb. 6) des gebürtigen Sachsen Kolbe ausgesondert wurde, sondern eine weitere seiner ehemals drei Plastiken der Sammlung, die „Badende“ (1919), ohne Zwischenhändler an Annelies von Ribbentrop, die Ehefrau von Joachim von Ribbentrop, dem Reichsminister des Auswärtigen, verkauft wurde.[43]

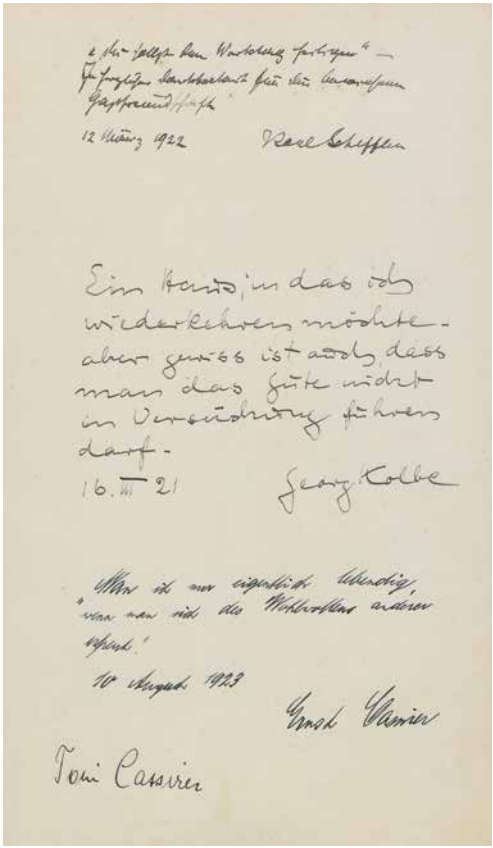
Möller erhielt das Bildnis „General von Einem“ am 27. April 1938, zusammen mit Werken von Renée Sintenis, Karl Albiker, Ernesto de Fiori und Hermann Haller (Abb. 7).[44] Das Porträt war 1915 im Hauptquartier des Generals in den französischen Ardennen modelliert worden. Schon 1916 wurde es als Bleiguss in der Freien Secession in Berlin und in der Galerie Ernst Arnold in Dresden ausgestellt, und so war es Möller vermutlich bekannt.[45] Düsseldorf erwarb den Guss am 15. April 1933, und Kolbe erfuhr am 6. Mai 1933 in einem Brief von Curt Valentin auf Geschäftspapier der Galerie Alfred Flechtheim, „dass der Einem-Kopf in Düsseldorf zum Preise von R.M. 400,– angekauft wurde.“[46] Die tatsächlichen Umstände der Erwerbung verschwieg Valentin. Anders als er schrieb, war das Porträt als anteiliger Zahlungsersatz für ein Darlehen der Stadt Düsseldorf an Alfred Flechtheim angenommen worden.[47] Dem damaligen Schriftverkehr zufolge handelte es sich bei der Plastik um einen Eisenguss, der als „Geschenk eines Unbekannten“ inventarisiert wurde.[48] 1938 erhielt Möller allerdings keinen Eisenguss, sondern laut Übergabeliste eine Bronze.[49] Einen Teil der Werke, die mit dem Porträt „General von Einem“ in die Galerie gekommen waren, konnte er verkaufen, die übrigen sandte er im April 1939 in zwei Kisten zurück.[50] Möglicherweise befand sich in einer der Kisten auch das Porträt, denn unter der Inventarnummer 0.1952.55 ist „General von Einem“ weiterhin in den Kunstsammlungen zu finden. Nicht in Eisen oder Bronze, sondern als Bleiguss.[51]

## Kniende

1937 notierte die Reichskammer der bildenden Künste, bei Möller sei ein „auffallend hoher Besucheranteil von Juden“ festgestellt worden.[52] Vermutlich befanden sich darunter nicht wenige seiner langjährigen Kund*innen, die unter zunehmender Verfolgung und



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-NC-ND




**8** Seite aus dem Gästebuch des Breslauer Textilindustriellen Carl Lewin, bei dem Kolbe 1921 zu Gast war, Archiv Georg Kolbe Museum, Berlin

**9** Georg Kolbe, Porträt Carl Lewin, 1925/26, Bronze, Höhe 34,5 cm, Georg Kolbe Museum, Berlin

Entrechtung zu Verkäufen gezwungen waren. So auch Angehörige der Familie des Breslauer Textilfabrikanten Carl Lewin. Während des Ersten Weltkriegs produzierte Lewin Uniformstoffe für die deutsche Armee. Max Liebermann porträtierte ihn und andere Familienmitglieder, und spätestens 1921 war auch Kolbe bei den Lewins zu Gast (Abb. 8).[53] 1925/26 entstand ein Porträt des Unternehmers (Abb. 9),[54] Bildnisse weiterer Familienmitglieder sind bekannt. Lewins Kinder und deren Partner*innen teilten das Kunstinteresse des Vaters. Sein Sohn Leo Lewin zählte zu Möllers frühen und wichtigen Sammler*innen. Von Georg Kolbe erwarb dieser Güsse der Figuren „Kauernde", „Victoria", „Capriccio" und „Kniende II".[55] Von weiteren Werken ist auszugehen. Am 6. März 1933 wandte sich seine Frau Helene Lewin an Kolbe:

> „Wie Sie wohl wissen werden, hat sich unsere pekuniäre Lage sehr geändert. Wir waren gezwungen unser Haus aufzugeben und müssen auch unsere Kunstgegenstände verkaufen. Da wir den augenblicklichen Wert Ihrer Plastiken jetzt nicht kennen, andererseits die Sachen nicht unter Wert verkaufen möchten,



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

würde ich Sie sehr bitten, mir mitzuteilen, wie Sie die große kniende Tänzerin jetzt bewerten."[56]

Anders als Frau Lewin es wohl aufgrund der langjährigen Verbindung erwartete, antwortete nicht Kolbe selbst, sondern die ihr bis dahin offenbar unbekannte Margrit Schwartzkopff. Sie blieb unverbindlich und ohne Empathie für das geschilderte Schicksal der Sammlerin, stellte ihr in der „augenblicklichen Wirtschaftslage" einen Verkaufspreis von etwa 2500 RM in Aussicht und behielt die mitgesandten Fotos der Plastik ein.[57]

Am 8. Dezember 1938 wandte sich Lewins Schwägerin Susanne Lewin an Möller und übergab ihm eine „Kniende" aus ihrem Besitz.[58] Es war eine Bronze, zu der Möller keinen Nettoerlös notierte. Damit reagierte er möglicherweise auf Artikel IV der am 3. Dezember 1938 erlassenen „Verordnung über den Einsatz des jüdischen Vermögens", die es jüdischen Mitbürger*innen untersagte, Juwelen, Edelmetalle und Kunstgegenstände mit einem Wert von über 1000 RM frei zu verkaufen.[59] Nach der Auskunft von Margrit Schwartzkopff an Helene Lewin 1933 zur „Knienden Tänzerin" und den 2500 RM, die Heinz von Böttinger 1940 für seine „Kniende" bezahlte, wird die „Kniende" von Susanne Lewin in den Anwendungsbereich der Verordnung gefallen sein. Möller konnte diese Plastik nicht verkaufen und gab sie am 13. Februar 1939 an Frau Lewin zurück. Kurz darauf wurde es jüdischen Mitbürger*innen unter Strafandrohung auferlegt, von der Verordnung betroffene Gegenstände bis zum 31. März 1939 bei staatlichen Ankaufstellen abzuliefern. Susanne Lewin und ihrem Mann gelang die Emigration. Ein Teil der Familiensammlung konnte gerettet werden.

## Stehende

Erwin Braumüller lebte in Berlin Lichterfelde. Am 3. Dezember 1937 erhielt Möller von ihm eine „Stehende" von Georg Kolbe.[60] Braumüller war ein Offizier der Luftwaffe.[61] Er stieg in kurzer Zeit zum Generalmajor auf, war im Bereich der Rüstungswirtschaft tätig und mit den Geschäften der HISMA vermutlich ebenso vertraut wie mit der Rolle und den Einsätzen der deutschen Luftwaffe im Spanischen Bürgerkrieg.[62] Möllers Geschäftsbücher legen nahe, dass er die „Stehende" aus Braumüllers Besitz am 17. Februar 1938 zusammen mit Aquarellen von Franz Marc, Erich Heckel und Christian Rohlfs an den jüdischen Sammler Alfred Rose aus Hannover verkaufte.[63] Am 16. Februar erwarb Rose außerdem ein „Bildnis" von Anton Graff und am 19. Februar eine „Landschaft" von Gustave Courbet.[64] Rose war seit den 1920er-Jahren Kunde der Galerie und hatte sich wie Möller für die von Lyonel Feininger, Alexej Jawlensky, Wassily Kandinsky und Paul Klee gegründete Gruppe Blaue Vier eingesetzt.[65] Ab dem 17. Dezember 1937 wollte er das Gemälde „Lote zur Welle" (1928) von Klee, sowie das Gemälde „Aufleuchten" (1927) von Kandinsky über Möller verkaufen.[66] „Lote zur Welle" bot dieser noch am gleichen Tag dem jüdischen Maler und Architekten Heinrich Tischler in Breslau „als besonders schönes und typisches Werk"[67] an. Das Angebot umfasste eine Anzahl weiterer Werke, darunter Georg Kolbes „Stehende Frau, Bronze Statuette, Höhe 45 cm, eine der reizvollsten Kleinarbeiten des



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Künstlers“.[68] Tischler erwarb die ihm angebotenen Werke vermutlich nicht. 1938 wurde er verhaftet und in das KZ Buchenwald überstellt. Er starb am 16. Dezember 1938 an den dort erlittenen Verletzungen.[69] Rose gelang im Februar 1939 die Flucht nach England, 1941 reiste er weiter nach Boston und schließlich 1942 nach New York.[70] Seinen Kunstbesitz konnte er wenigstens zum Teil ausführen. „Lote zur Welle“ wurde 1941 in einer Klee-Ausstellung der Nierendorf Gallery in New York ausgestellt, möglicherweise noch aus seinem Besitz. Welchen weiteren Weg die „Stehende“ nahm, ist ungewiss.

## Spuren verdichten

Die geschilderten Vorgänge sind Momentaufnahmen aus dem Kunsthandel der späten 1930er-Jahre. Jeder einzelne ließe sich vertiefen. Die beteiligten Akteur*innen könnten stärker profiliert und die Werke in den jeweiligen Besitzverhältnissen kontextualisiert werden. Im besten Fall würden sich die entsprechenden Güsse eindeutig bestimmen und ihre weiteren Wege nachvollziehen lassen. Noch ist fraglich, ob Alfred Flechtheim einen Eisenguss des Porträts „General von Einem“ besaß, Möller einen Bronzeguss übernahm und was mit dem Bleiguss geschah, den die Galerie Ernst Arnold 1916 ausstellte. Die „Kniende“, die Möller 1940 an Heinz von Böttinger verkaufte, hätte ein Guss der „Knienden“ aus dem Jahr 1926 sein können. Diese Figur war ehemals eine von Kolbes beliebtesten Plastiken und wurde ungefähr 60 Mal gegossen.[71] Recherchen von Ursel Berger ist die Information zu verdanken, dass es sich bei der „Knienden“ von Böttinger um eine „kniende Mädchenfigur mit ausgebreiteten Armen“ handelt,[72] und damit wohl um die „Victoria“ von 1923. Aber welche „Kniende“ befand sich noch 1938 im Besitz der Familie Lewin und welche „Stehende“ erwarb Alfred Rose? Konnte er seinen Guss ausführen, und musste er ihn schließlich in New York verkaufen, etwa über Valentin? Blieb er in seiner Familie oder doch in Deutschland zurück? Kolbes Menschenbilder trafen nach 1933 auf eine Gesellschaft, in der die Achtung des Menschen zu einem seltenen Gut wurde. Zugleich waren unzählige seiner frühen Figuren Gegenstand politisch motivierter Umverteilungsprozesse. Keine seiner Plastiken ist als „entartete“ Kunst beschlagnahmt worden, doch eine noch unbestimmte Zahl wurde zu NS-Raubkunst und Fluchtgut. Die verdienstvolle Rekonstruktion der Wege seiner Plastik begann vor Jahrzehnten. Diese auch im Kunsthandel während des Nationalsozialismus zu verfolgen, war ehemals kaum zu leisten. Bis in die jüngere Zeit wurden der zeitgenössische Markt und dessen Akteur*innen kaum erforscht.[73] Beides ist inzwischen zum Thema der Kunstgeschichte geworden, doch die Bereitstellung klärender Quellen bleibt noch immer hinter den heutigen Möglichkeiten zurück. Sind einschlägige Geschäftsunterlagen strukturiert und digital erschlossen, kann Provenienz- und objektbezogene Kunstmarktforschung den Blick auf einzelne Werke und Geschäfte effizient vertiefen und bisherige Rechercheergebnisse ergänzen. Georg Kolbes Plastiken „General von Einem“, „Kniende“ und „Stehende“ weisen Verbindungen seines Œuvres zu jüdischen Verfolgten auf. Werden weitergehende Spuren zu diesem Kontext zielgerichtet aufgedeckt und verdichtet, wird die Forschung zu Georg Kolbe im Nationalsozialismus signifikant und vielschichtig ergänzt.



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-NC-ND

## Anmerkungen

**1** Möller brachte sich proaktiv in die „Verwertung" der beschlagnahmten Werke ein. Zur Chronologie seiner Einbindung vgl. Wolfgang Schöddert: Vom Geist der Kunst und dem Ungeist der Zeit. Spuren der Galerie Ferdinand Möller aus den Jahren 1937 bis 1945, in: Maike Steinkamp, Ute Haug (Hrsg.): Werke und Werte. Über das Handeln und Sammeln von Kunst im Nationalsozialismus (Schriften der Forschungsstelle „Entartete Kunst", Bd. 5), Berlin 2010, S. 61–81, hier S. 69–71.

**2** Diese Zahlen beruhen auf Recherchen der Forschungsstelle „Entartete Kunst" an der FU-Berlin. Vgl. Datenbank der Forschungsstelle „Entartete Kunst", https://www.geschkult.fu-berlin.de/e/db_entart_kunst/datenbank/index.html [letzter Zugriff 18.5.2023].

**3** Vgl. ebd. „NS Inventar EK-Nr.": 1539, http://emuseum.campus.fu-berlin.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=118349&viewType=detailView [letzter Zugriff 18.5.2023]. 1990 zitierte Ursel Berger den damaligen Forschungsstand, vgl. Ursel Berger: Georg Kolbe – Leben und Werk, mit dem Katalog der Kolbe-Plastiken im Georg-Kolbe-Museum, Berlin 1990, S. 131, Anm. 79. Zu diesem Zeitpunkt galt die Lithografie EK 1539 in der Forschung noch als Zeichnung. Der bei Berger genannte „Stürzende" ist in dem erst 1996 öffentlich gewordenen 2. Band (Orte Göttingen bis Zwickau) des Inventars zur Aktion „Entartete Kunst" („Fischer-Liste") nicht als Beschlagnahme aus Kassel nachvollziehbar und wurde ab 2003 nicht in die Datenbank der Forschungsstelle „Entartete Kunst" aufgenommen. Zu den bei Berger erwähnten Werken aus Düsseldorf vgl. in diesem Aufsatz den Abschnitt zu „General von Einem".

**4** Vgl. Wareneingangsbuch [Geschäftsbuch der Galerie Ferdinand Möller], 1935–1939, Berlinische Galerie, Künstler*innen-Archive, Nachlass Ferdinand Möller, lfd. Nr. 1739 „General von Einem" und lfd. Nr. 1874 „Kniende". Die „Stehende" kam bereits am 3.12.1937 unter der lfdn. Nr. 1551 in die Galerie, BG-KA-N/F.Möller-81-B9, https://sammlung-online.berlinischegalerie.de:443/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=223628&viewType=detailView [letzter Zugriff 18.5.2023].

**5** Paul Ortwin Rave: Kunstdiktatur im Dritten Reich, Hamburg 1949, S. 66.

**6** Vgl. Nikola Doll, Uwe Fleckner, Gesa Jeuthe Vietzen: Die entlastende Moderne. Hildebrand Gurlitt und der Nachkriegsmythos vom inneren Widerstand, in: Nikola Doll, Uwe Fleckner, Gesa Jeuthe Vietzen (Hrsg.): Kunst, Konflikt, Kollaboration. Hildebrand Gurlitt und die Moderne (Schriften der Forschungsstelle „Entartete Kunst", Bd. 14), Berlin 2023, S. 1–17, hier S. 5–8.

**7** Zu den Prämissen und Ergebnissen der jüngeren Forschung vgl. Anja Tiedemann (Hrsg.): Die Kammer schreibt schon wieder! Das Reglement für den Handel mit moderner Kunst im Nationalsozialismus (Schriften der Forschungsstelle „Entartete Kunst", Bd. 10), Berlin 2016. Das Narrativ der Verkäufe unter dem Ladentisch hält sich indes hartnäckig. Vgl. Uwe Fleckner: Der Wert wertloser Kunst. Ideologische Widersprüche im Handel mit der „entarteten" Moderne, in: Die Zerrissene Moderne. Die Basler Ankäufe „entarteter" Kunst (Ausst.-Kat. Kunstmuseum Basel), Berlin/Basel 2022, S. 55–66, hier S. 58–59.

**8** Möller handelte in Berlin bis zur kriegsbedingten Schließung seiner Galerie im November 1943. Vgl. Verkaufsbuch V [Verkaufsbuch der Galerie Ferdinand Möller], 1937–1943. BG-KA-N/F.Möller-74-B2, https://sammlung-online.berlinischegalerie.de:443/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=223620&viewType=detailView [letzter Zugriff 18.5.2023]. Zu schriftlichen Anfragen an Möller vgl. Dr. Wilhelm Moufang an Ferdinand Möller, Postkarte, 9.2.1945, BG-GFM-CII 2,202.

**9** Werkverzeichnisse belegen den Umfang individueller künstlerischer Produktion. Beispielhaft sei das Œuvre von Ernst Ludwig Kirchner erwähnt. Er hinterließ bei seinem Tod 1938 ca. 1000 Gemälde. Vgl. Donald E. Gordon: Ernst Ludwig Kirchner. Mit einem kritischen Katalog sämtlicher Gemälde, München 1968. Als „entartete" Kunst wurden lediglich 52 seiner Gemälde beschlagnahmt.

**10** Vgl. https://sammlung.georg-kolbe-museum.de/de/ueber-die-online-sammlung [letzter Zugriff 18.5.2023].

**11** Zu Kolbes Verbindungen in den Handel vgl. den Beitrag von Jan Giebel in diesem Band, S. 164–189.

**12** Vgl. die Erwähnungen der Werke von Georg Kolbe in den digitalisierten Auktionskatalogen der Jahre 1901–45 aus den Kooperationsprojekten „German Sales" I und II. https://www.arthistoricum.net/themen/portale/german-sales/getty-provenance-index [letzter Zugriff 18.5.2023].

**13** Zu dieser Ausstellung vgl. Der Cicerone: Halbmonatsschrift für die Interessen des Kunstforschers



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

& Sammlers – 8.1916, https://doi.org/10.11588/diglit.26378#0359 [letzter Zugriff 18.5.2023].

**14** Faltblatt als Einladung zur Eröffnung der Galerie Ferdinand Möller, Museumsplatz 13 in Breslau, 29.4.1917, in: Ausstellungsdokumentation der Galerie Ferdinand Möller in den Breslauer Jahren, BG-GFM-C,IV,I 1,1.

**15** Vgl. Ferdinand Möller Verlag, Ankündigung der Kleinplastik „Kauernde" von Georg Kolbe, Berlin 1919, BG-GFM-C,I 25, sowie Kolbe Online, Begleittext zur Plastik „Kauernde", Inv.-Nr. P9, Sammlung GKM, https://sammlung.georg-kolbe-museum.de/de/objekte/kauernde/62856?term=m%C3%B6ller&start=24&position=25 [letzter Zugriff 18.5.2023]. Vgl. weiterhin Berger 1990 (wie Anm. 3), S. 238–239.

**16** Porträt Maria Möller-Garny, Inv.-Nr. P285, Sammlung GKM, https://sammlung.georg-kolbe-museum.de/de/objekte/portraet-maria-moeller-garny/63052?term=m%C3%B6ller%20garny&position=0 [letzter Zugriff 18.5.2023].

**17** Neben dem Porträt von Maria Möller-Garny wurden die Bronzen „Tänzerin", „Scherzo" und „Auferstehung" sowie die Modelle „Liegende" und „Jüngling" gezeigt, vgl. Kunst-Verein Potsdam, Katalog der Kunstausstellung Potsdamer Kunstsommer 1921: in den Räumen der Orangerie des Parkes von Sanssouci, Mitte Juni bis Mitte September 1921, Potsdam 1921, S. 31, https://doi.org/10.11588/diglit.48743#0033 [letzter Zugriff 18.5.2023]. Zur Ausstellung vgl. Jutta Götzmann: Potsdamer Kunstsommer 1921, in: Von Otto Mueller bis Max Kaus. Graphische Einzeldrucke und Mappenwerke aus dem Ferdinand Möller Verlag (Ausst.-Kat. Potsdam Museum – Forum für Kunst und Geschichte und Potsdamer Kunstverein), Berlin 2010, S. 30–39.

**18** Vgl. „Tänzer Nijinsky", Inv.-Nr. P188, Sammlung GKM, https://sammlung.georg-kolbe-museum.de/de/objekte/taenzer-nijinsky/63120?term=nijinsky&position=0 [letzter Zugriff 18.5.2023]. Bei dem Exemplar des Georg Kolbe Museums handelt es sich um eine Bronze aus der Sammlung von Bruno Adriani, der bis 1930 im Preußischen Kultusministerium tätig war. Adriani war ein häufiger Gast der Familie Möller in Potsdam und kannte den dortigen Guss. Dessen Aufstellung belegt eine historische Aufnahme im Nachlass Ferdinand Möller.

**19** Vgl. Ferdinand Möller an Maria Caspar-Filser, 3.10.1922, ohne Signatur im Bestand BG-GFM-D I.

**20** Quittung der Galerie Ferdinand Möller für Georg Kolbe, 7.4.1923, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.

**21** Vgl. The Anderson Galleries (Hrsg.): A collection of modern German art: to be exhibited from October first to twentieth (Ausst.-Kat. The Anderson Galleries), mit einer Einleitung von Wilhelm Reinhold Valentiner, New York 1923, S. 2–9, https://doi.org/10.11588/diglit.48744#0009 [letzter Zugriff 18.5.2023].

**22** Vgl. „Anmeldung zur Ausstellung einer Gruppe deutscher Künstler in den Anderson Art Galleries in New York, Januar 1922", ausgefüllt von Georg Kolbe am 23.11.1922 [sic], in: Ausstellungsanmeldungen Amerika, BG-GFM-D I,86. Die Titel „Assunta" und „Klage" sind über Kolbe Online zu identifizieren, „Meerweib" ist wohl mit der Plastik „Meerweibchen" von 1921 identisch, vgl. Inv.-Nr. P303, Sammlung GKM. Im Katalog der Ausstellung wurden „Klage" und „Meerweib" englisch „Complaint" und „Mermaid" betitelt, vgl. The Anderson Galleries (wie Anm. 21), S. 12, Nr. 110 und 111.

**23** Vgl. Radiogram von Moellergalerie an Moellerart NY, 10.1.1924, BG-GFM-D I,80.

**24** Auch Werke von Nauen, Pechstein, Scheibe und Sintenis ließen sich schnell verkaufen. Vgl. Abschrift einer Pressemitteilung, undatiert, BG-GFM-D I,42.

**25** Noch Mitte November überlegte Möller, in New York eine Filiale zu eröffnen und vorläufig dort zu bleiben. Vgl. Ferdinand Möller an Emil Nolde, 13.11.1923, BG-GFM-D I,1317.

**26** Briefentwurf von Ferdinand Möller, adressiert an William [Wilhelm] Valentiner, 29.11.1923, nicht abgeschickt, BG-GFM-D I,61.

**27** Erna Casper an Ferdinand Möller, 4.12.1923, BG-GFM-D I,66.

**28** Ebd.

**29** Ebd.

**30** Vgl. den Beitrag von Jan Giebel in diesem Band, S. 164–189.

**31** Vgl. Berger 1990 (wie Anm. 3), S. 134.

**32** Vgl. Wolfgang Willrich: Säuberung des Kunsttempels. Eine kunstpolitische Kampfschrift zur Gesundung deutscher Kunst im Geiste nordischer Art, München/Berlin 1937, S. 171–172. In Kolbe sah Willrich einen „gesunden" und „bedeutenden" Künstler, ebd., S. 172.

**33** Vgl. Fragebogen des Military Government of Germany (Militärregierung in der amerikanischen Zone) zur Entnazifizierung, ausgefüllt von Ferdinand Möller am 18.8.1945, BG-KA-N/F.Möller-61-M61,177.

**34** Zit. nach Katrin Engelhardt: Die Ausstellung „Entartete Kunst" in Berlin 1938. Rekonstruktion und Analyse, in: Uwe Fleckner (Hrsg.): Angriff auf die Avantgarde. Kunst und Kunstpolitik im Nationalsozialismus (Schriften der Forschungsstelle „Entartete Kunst", Bd. 1), Berlin 2007, S. 89–158, hier S. 103.



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-NC-ND

**35** Unter diesem Gesichtspunkt sandte er beispielsweise Werke von Heinrich Campendonk und George Minne an ihren Besitzer zurück. Vgl. Ferdinand Möller an Dr. Erich Raemisch, 20.8.1937, BG-GFM-C, II 1,735. https://sammlung-online.berlinischegalerie.de:443/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=213128&viewType=detailView [letzter Zugriff 18.5.2023].

**36** Zur Beobachtung der Galerie vgl. Notiz in der Personenakte Josef Nierendorf, LArch Berlin, A Rep. 243-04 Nr. 6306, vgl. in diesem Aufsatz Anm. 52. Zu den Verkäufen im November 1937 vgl. Verkaufsbuch V 1937–1943 (wie Anm. 8), S. 60–62.

**37** Georg Kolbe an Ferdinand Möller, 13.12.1938, BG-GFM-C,III 1,1106.

**38** Heinz von Böttinger war der Schwager von Lotte von Böttinger, die von Kolbe 1921 porträtiert wurde. Da die Familie mit Kolbe bekannt war, überrascht der Verkauf über Möller. Im Nachlass Kolbe befindet sich keine Gegenüberlieferung zu diesem Verkauf.

**39** Hans Wilhelm Hupp, Kunstsammlungen der Stadt Düsseldorf, an Ferdinand Möller, 19.3.1937, BG-GFM-C, II 1,601.

**40** Vgl. Katrin DuBois: „… fast alle führenden Meister dieser Zeit sind eben heute umstritten". Die Düsseldorfer „Galerie der Neuzeit" 1934–1937 und die Gegenwartskunst im Nationalsozialismus, in: Düsseldorfer Geschichtsverein (Hrsg.): Beiträge zur Geschichte des Niederrheins. Düsseldorfer Jahrbuch Bd. 89, Essen 2019, S. 297–320.

**41** Undatierte Liste, Stadtarchiv Düsseldorf, Galerie der Neuzeit, Verschiedenes. Bestand: 0-1-4 Stadtverwaltung Düsseldorf von 1933–2000 (alt: Bestand IV). Signatur 3937.0000, Blatt 145, https://dfg-viewer.de/show?tx_dlf%5Bdouble%5D=0&tx_dlf%5Bid%5D=https%3A%2F%2Fwww.duesseldorf.de%2F%2Fstadtarchiv%2Farchivenrw%2F0%2F1%2F4%2FVz_9BD47EC5-E63A-4D3D-BCC9-7989300BA4B5_mets_actapro.xml&tx_dlf%5Bpage%5D=145&cHash=adddf68032d7d8677dff03d047f6ede9 [letzter Zugriff 18.5.2023].

**42** [Hans Wilhelm Hupp], Kunstsammlungen der Stadt Düsseldorf an Fred Kocks, 28.12.1936, Stadtarchiv Düsseldorf, Galerie der Neuzeit, Verschiedenes. Bestand: 0-1-4 Stadtverwaltung Düsseldorf von 1933–2000 (alt: Bestand IV). Signatur 3937.0000, Blatt 141, https://dfg-viewer.de/show?tx_dlf%5Bdouble%5D=0&tx_dlf%5Bid%5D=https%3A%2F%2Fwww.duesseldorf.de%2F%2Fstadtarchiv%2Farchivenrw%2F0%2F1%2F4%2FVz_9BD47EC5-E63A-4D3D-BCC9-7989300BA4B5_mets_actapro.xml&tx_dlf%5Bpage%5D=141&cHash=c808678e60bb3faa87e2af048450c179 [letzter Zugriff 18.5.2023].

**43** Liste vom 28.9.1937. Eine dritte Plastik wurde über die Düsseldorfer Galerie Bammann in Düsseldorfer Privatbesitz verkauft. Stadtarchiv Düsseldorf, Galerie der Neuzeit, Verschiedenes. Bestand: 0-1-4 Stadtverwaltung Düsseldorf von 1933–2000 (alt: Bestand IV). Signatur 3937.0000, Blatt 219, https://dfg-viewer.de/show?id=9&tx_dlf%5Bid%5D=https%3A%2F%2Fwww.duesseldorf.de%2F%2Fstadtarchiv%2Farchivenrw%2F0%2F1%2F4%2FVz_9BD47EC5-E63A-4D3D-BCC9-7989300BA4B5_mets_actapro.xml&tx_dlf%5Bpage%5D=219 [letzter Zugriff 18.5.2023].

**44** Vgl. Wareneingangsbuch 1935–1939 (wie Anm. 4).

**45** Vgl. Porträt Karl von Einem, Inv.-Nr. P130, Sammlung GKM, https://sammlung.georg-kolbe-museum.de/de/objekte/portraet-karl-von-einem/63162?term=Einem&position=0 [letzter Zugriff 18.5.2023].

**46** Curt Valentin an Georg Kolbe, 6.5.1933, Nachlass GK, Inv.-Nr. GK.456.1, Archiv GKM, Berlin, https://sammlung.georg-kolbe-museum.de/index.php/de/korrespondenzen/briefe-von-curt-valentin-galerie-alfred-flechtheim-berlin-und-von-der-bildgiesserei-hermann-noack-berlin-an-georg-kolbe/69055 [letzter Zugriff 18.5.2023].

**47** Zur wirtschaftlichen Situation der Galerie Alfred Flechtheim 1933 vgl. den Beitrag von Gesa Vietzen in diesem Band, S. 208–225.

**48** Ab 8.3.1933 standen der Eisenguss von Kolbe und die Bronze „Singender Mann" von Ernst Barlach zur Verfügung. Vgl. Schreiben des Städtischen Kunstmuseums, 8.3.1933, Stadtarchiv Düsseldorf, Bestand: 0-1-4 Stadtverwaltung Düsseldorf von 1933–2000 (alt: Bestand IV). Signatur 3740.0000, Blatt 381, https://dfg-viewer.de/show?tx_dlf%5Bdouble%5D=0&tx_dlf%5Bid%5D=https%3A%2F%2Fwww.duesseldorf.de%2Fstadtarchiv%2Farchivenrw%2F0%2F1%2F4%2FVz_4B9EED11-F9FC-4548-93FB-647EC2706978_mets_actapro.xml&tx_dlf%5Bpage%5D=381&cHash=7b6570c152d31d9fa0a59c3889be4c18 [letzter Zugriff 18.5.2023]. Zur Inventarisierung vgl. Schreiben des Städtischen Kunstmuseums, 19.4.1933, Stadtarchiv Düsseldorf, Bestand: 0-1-4 Stadtverwaltung Düsseldorf von 1933–2000 (alt: Bestand IV). Signatur 3740.0000, Blatt 423, https://dfg-viewer.de/show?id=9&tx_dlf%5Bid%5D=https%3A%2F%2Fwww.duesseldorf.de%2F%2Fstadtarchiv%2Farchivenrw%2F0%2F1%2F4%2FVz_4B9EED11-F9FC-4548-93FB-647EC2706978_mets_actapro.xml&tx_dlf%5Bpage%5D=423 [letzter Zugriff 18.5.2023].



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

**49** Liste der Galerie Ferdinand Möller, 27.4.1938, Stadtarchiv Düsseldorf 0-1-4-3776, Blatt 701, mit Dank an Christiane Jungklaus, Kunstpalast Düsseldorf.

**50** Ferdinand Möller an Hans Hupp, 6.4.1939, Stadtarchiv Düsseldorf 0-1-4-3779, 6.4.1939, S. 683, mit Dank an Christiane Jungklaus, Kunstpalast Düsseldorf.

**51** Der Kunstpalast Düsseldorf ist mit der Klärung der Provenienz dieses Gusses befasst. Für frühere Recherchen des Georg Kolbe Museums vgl. Hängeregister „von Einem", Archiv GKM, Berlin, mit Dank an Elisa Tamaschke und Thomas Pavel, Georg Kolbe Museum, Berlin, für die Bereitstellung.

**52** Dies wurde ebenso für die Galerien von der Heyde, Nierendorf, Gurlitt und Fritze festgestellt. Wie Anm. 36, vgl. Notiz in der Personenakte Josef Nierendorf, LArch Berlin, A Rep. 243-04 Nr. 6306.

**53** Vgl. Seite aus dem Lewin-Gästebuch, Nachlass GK, Inv.-Nr. GK.608, Archiv GKM, Berlin.

**54** Porträt Carl Lewin, Inv.-Nr. P125, Sammlung GKM, https://sammlung.georg-kolbe-museum.de/de/objekte/portraet-carl-lewin/62146?term=lewin&position=1 [letzter Zugriff 18.5.2023]. Das Porträt wurde 1971 aus der Familie des Dargestellten erworben. Berger 1990 (wie Anm. 3), Kat. 86, S. 288.

**55** Vgl. Inv.-Nr. P9, P209, P22, Sammlung GKM.

**56** Helene Lewin an Georg Kolbe, 6.3.1933, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin, mit Dank an Elisa Tamaschke.

**57** Margrit Schwartzkopff an Helene Lewin, 16.3.1933, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin, mit Dank an Elisa Tamaschke.

**58** Vgl. Wareneingangsbuch 1935–1939 (wie Anm. 4), lfd. Nr. 1874. Der Eintrag im Wareneingangsbuch nennt Frau Salo Lewin, ohne Adressangabe, als Besitzerin. Folgende Indizien sprechen bis auf Weiteres für ihre Identität als Schwägerin von Helene Lewin: Am 2.12.1938 war Cäcilie Markus, die als Tochter von Carl Lewin nachgewiesen ist, die letzte Kundin vor Frau Salo Lewin (vgl. Wareneingangsbuch lfd. Nr. 1870). Salo Lewin selbst ist noch am 28.3.1938 mit der Adresse Wittelsbacherstr. 26 in Berlin nachvollziehbar (vgl. Wareneingangsbuch lfd. Nr. 1712). Das Verzeichnis der Akten des Oberfinanzpräsidenten Berlin-Brandenburg im Brandenburgischen Landeshauptarchiv in Potsdam ordnet diese Adresse auch seiner Frau Susanne, geb. Gottstein, zu. Eine überlieferte Todesanzeige für Carl Lewin weist die Ehefrau von Salo Lewin als „geb. Gottstein" aus. Nach 1945 stellen die Eheleute Susanne und Salo Lewin Anträge auf Wiedergutmachung. Der Inhalt der im Landesarchiv Berlin erhaltenen Verfahrensakten wurde für diesen Aufsatz nicht ausgewertet. Die Einsicht wäre Teil einer weitergehenden Provenienzrecherche.

**59** Vgl. Verordnung über den Einsatz des jüdischen Vermögens vom 3.12.1938, Reichsgesetzblatt 1938 I, S. 1709–1711, Artikel IV, § 14.

**60** Vgl. Wareneingangsbuch 1935–1939 (wie Anm. 4), lfd. Nr. 1551. Gleichzeitig wurden Werke von Otto Mueller, Alfred Partikel, Richard Scheibe und August Gaul übergeben, ebd., lfd. Nr. 1548, 1549, 1550, 1552, 1553, 1554.

**61** Braumüllers Einträge in den Berliner Adressbüchern belegen seine Zugehörigkeit zur Armee und seinen Aufstieg vom Major zum General ab 1937.

**62** Für weitergehende Informationen zu seiner Tätigkeit vgl. Personalunterlagen von Angehörigen der Reichswehr und Wehrmacht, Bundesarchiv. Benutzungsort Freiburg, BArch PERS 6/1130.

**63** Verkaufsbuch V 1937–1943 (wie Anm. 8), S. 82.

**64** Ebd.

**65** Vgl. Annette Baumann: Scouts der künstlerischen Avantgarde im Norden – Herbert von Garvens und Otto Ralfs als Sammler und Händler der Künstler Baumeister, Ensor, Jawlensky und Klee, in: Christopher M. Galler, Jochen Meiners (Hrsg.): Regionaler Kunsthandel. Eine Herausforderung für die Provenienzforschung?!, Heidelberg: arthistoricum.net 2022, S. 372–443, hier S. 413–417, https://doi.org/10.11588/arthistoricum.978.c13774 [letzter Zugriff 18.5.2023]. Für weitergehende Information zur Familie Rose vgl. Sabine Paehr: Verfolgung während der NS-Zeit – Strukturen und Schicksale in den vormals selbständigen Gemeinden der Wedemark, in: Gemeinde Wedemark (Hrsg.): Verfolgung und Zwangsarbeit in der NS-Zeit. Die Geschichte der Wedemark von 1930 bis 1950, Bd. 1, Hannover 2016, S. 13–64, hier S. 13–53.

**66** Vgl. Wareneingangsbuch 1935–1939 (wie Anm. 4), lfd. Nr. 1585 „Aufleuchten" und Nr. 1586 „Lote zur Welle".

**67** Ferdinand Möller an Heinrich Tischler, 17.12.1937, BG-GFM-C,II 1, 856, mit angehängter Angebotsliste, https://sammlung-online.berlinischegalerie.de:443/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=213408&viewType=detailView [letzter Zugriff 18.5.2023].

**68** Ebd.

**69** Vgl. Joseph Walk (Hrsg.): Kurzbiographien zur Geschichte der Juden 1918–1945, München 1988, S. 366.

**70** Vgl. Baumann 2022 (wie Anm. 65).



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-NC-ND

**71** Laut freundlicher Auskunft von Thomas Pavel, Georg Kolbe Museum, Berlin.

**72** Petra Schlemme an Ursel Berger, 20.3.2018, Hängeregister „von Böttinger“, Archiv GKM, Berlin.

**73** Vgl. Angelika Enderlein: Der Berliner Kunsthandel in der Weimarer Republik und im NS-Staat, Berlin 2006, S. 74.



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Gesa Jeuthe Vietzen

# **Der verbindliche Verzicht** Georg Kolbe als Gläubiger der Galerie Alfred Flechtheim GmbH

https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Im Januar 1927 zeigte die Galerie Alfred Flechtheim erstmals eine umfangreiche Ausstellung mit Werken Georg Kolbes, die den Beginn der Geschäftsbeziehung beider markiert.[1] Zu diesem Zeitpunkt hatte sich Georg Kolbe von einem jungen unbekannten zu einem der bedeutendsten deutschen Bildhauer der 1920er-Jahre entwickelt, getragen von der steten Förderung des Kunsthändlers Paul Cassirer.[2] Dass nach dessen tragischem Tod im Januar 1926 Kolbe eine Verbindung mit der Galerie Alfred Flechtheim einging, mag wiederum mit der Bedeutung Cassirers für Flechtheim einhergehen.[3] Das Wissen um diese Entwicklung ist nicht nur für das Verständnis des Beginns, sondern auch für das Ende der geschäftlichen Beziehung zwischen Bildhauer und Galerist entscheidend. Dank des neu aufgefundenen Teilnachlasses Georg Kolbes im Bestand des Georg Kolbe Museums und der darin enthaltenen Korrespondenz in Bezug auf die Galerie Alfred Flechtheim GmbH bietet sich nun erstmals die Möglichkeit, die Forschungen zu der Unternehmensgeschichte insbesondere ab 1933 exemplarisch zu vervollständigen und zu konkretisieren.[4]

## Die Verwandlung in einen ernsthaften Kunsthändler

„Es gibt Künstler, die Schöpfer sind, es gibt aber auch schöpferische Kunsthändler."[5] Mit diesem Pablo Picasso zugeschriebenen Zitat begann Alfred Flechtheim seinen Nachruf auf seinen Mentor Paul Cassirer, der für seinen Aufstieg zu einem der wichtigsten Galeristen für moderne Kunst in Deutschland immer wieder wesentliche Impulse gesetzt hatte. Schon die Entscheidung, eine Galerie in Düsseldorf im Jahr 1913 zu eröffnen, schrieb Flechtheim rückblickend der Anregung von Cassirer zu. Dieser habe ihn anlässlich der Sonderbund-Ausstellung in Köln 1912 angehalten, sich „endlich […] in einen ernsthaften Kunsthändler zu verwandeln".[6] Die Anfänge der Galerie Alfred Flechtheim wurden jedoch schon bald mit Ausbruch des Ersten Weltkrieges unterbrochen. Die Galerieräume sollen während des Krieges zu einem Lazarett umfunktioniert worden sein; der Galeriebestand jedenfalls wurde am 5. Juni 1917 von Paul Cassirer und Hugo Helbing versteigert.[7] An Ostern 1919 erfolgte die Wiedereröffnung der Galerie in der Düsseldorfer Königsallee 34 im ersten Obergeschoss des Bankhauses B. Simons & Co.[8]

Wenige Zeit später unterstützte Cassirer Flechtheim in seinen Expansionsplänen, die neben dem Stammhaus in Düsseldorf eine weitere Filiale in Berlin vorsahen.[9] Zur Realisierung konnten mit Max Lefson und Gustav Kahnweiler zwei weitere Kapitalgeber gefunden werden.[10] Max Lefson war Mitinhaber des Imberg & Lefson Verlags, bei dem der Kunstsalon Paul Cassirer den Großteil seiner Kataloge drucken ließ.[11] Gustav Kahnweiler war der jüngere Bruder des in Paris ansässigen Kunsthändlers Daniel-Henry Kahnweiler, mit dem Flechtheim bereits zu Zeiten der Kölner Sonderbund-Ausstellungen in Verbindung stand.[12] Der Zuwachs auf drei Teilhaber ermöglichte sogar die Ausweitung auf drei statt nur zwei Standorte, sodass im Oktober und November 1921 die beiden Zweigniederlassungen in Berlin und in Frankfurt am Main eröffnet werden konnten.[13] Letztere wurde seit ihrem Bestehen von Gustav Kahnweiler geleitet, der jedoch, wie zuvor bereits Max Lefson, zum



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-NC-ND

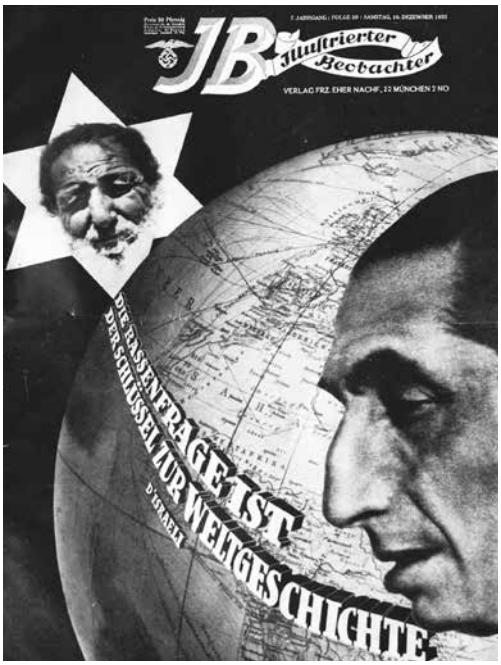
**1** Anzeige der Galerien Flechtheim in der Zeitschrift „Der Querschnitt", 6. Jahrgang, Heft 1, Januar 1926

November 1925 aus der Galerie Alfred Flechtheim GmbH als Gesellschafter ausschied und als Geschäftsführer abberufen wurde. Ebenso wurde die Zweigniederlassung in Frankfurt am Main aufgehoben.[14] Kahnweilers Geschäftsanteile übernahm Flechtheim, der damit alleiniger Anteilseigner der GmbH wurde, die sich fortan auf die Standorte Düsseldorf und Berlin beschränkte.[15] Gustav Kahnweiler betrieb nach seinem formalen Ausscheiden aus dem Unternehmen die Galerie in Frankfurt, die nun den Namen Galerie Flechtheim & Kahnweiler trug (Abb. 1), bis zu seiner Flucht nach London 1933 weiter.[16] Welches vertragliche Format der durch den Namen transportierten weiteren Verbindung zu dem Unternehmen Flechtheim zugrunde lag, ist unbekannt, doch ist die Zusammenarbeit durch gemeinsame Werbeanzeigen und Ausstellungsorganisationen belegt.[17] Dies spiegelt sich auch in einem Schreiben von Paul Alexander Vömel, genannt Alex, an Georg Kolbe anlässlich der in Düsseldorf gezeigten umfangreichen Kolbe-Ausstellung im Januar 1927, als er darum bat, „einige der Plastiken an die Galerie Flechtheim & Kahnweiler in Frankfurt a/Main [zu] schicken, da unsere Ausstellungen zum grossen Teil dahin weitergehen".[18]

Der Beginn von Kolbes regelmäßigen Ausstellungsbeteiligungen in den Galerien Flechtheim fiel mit Anfang des Jahres 1927 in einen Zeitraum, in dem sich die Strukturen der Kunsthandelsunternehmen erneut veränderten. Alex Vömel wurde Mitte Februar 1927 vom Prokuristen zum Geschäftsführer bestellt, sodass er fortan gleichberechtigt mit Flechtheim



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND




**2** „Die Rassenfrage ist der Schlüssel zur Weltgeschichte" auf dem Titelblatt der Zeitschrift „Illustrierter Beobachter", 7. Jahrgang, Heft 12, Dezember 1932

die Firma vertrat.[19] Die Beförderung Vömels ging einher mit dem Entschluss, den Berliner Galeriebetrieb – nicht nur räumlich – zu vergrößern. Neben Flechtheims Nichte Rosa Hulisch, genannt Rosi, trat hier bald auch Curt Valentin als Mitarbeiter in Erscheinung.[20] Die Bedeutung Valentins für Kolbe war hoch, was in einem Schreiben an diesen zum Ausdruck kommt, wenn Kolbe festhielt: „Vertreter von Flechtheim waren für mich Sie!"[21]

## Von der Krise zum Boykott

Nach der umfangreichen Präsentation von Werken Georg Kolbes in den Düsseldorfer Galerieräumen im Januar 1927 fanden im Frühjahr 1930 und zum Jahresende 1931 je eine Einzelausstellung in der Berliner Dependance statt.[22] In den Monaten zwischen diesen beiden Ausstellungen hatten die Auswirkungen der Weltwirtschaftskrise Deutschland in dramatischer Weise erreicht: Im Juni 1931 war das gesamte deutsche Bankensystem eingestürzt, das internationale Kapital hatte sich fluchtartig zurückgezogen, und Deutschland war zur Devisenzwangswirtschaft übergegangen.[23] Hinweise, dass die Galerie Alfred Flechtheim GmbH mit Beginn der Weltwirtschaftskrise in tiefe finanzielle Schwierigkeiten geriet, gibt es vielfältige.[24] Neben den materiellen Sorgen nahmen aber auch die antisemitischen Angriffe auf die Person Alfred Flechtheims immer mehr zu. So wurde sein Abbild für rassistische Kampagnen im Dezember 1932 und Januar 1933 im „Illustrierten Beobachter" benutzt, um den drohenden Untergang zu beschwören und für den Nationalsozialismus zu werben (Abb. 2).[25] In den entscheidenden Monaten der Machtergreifung



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

der Nationalsozialisten war Kolbe letztmalig in einer von der Galerie Flechtheim mitveranstalteten Ausstellung vertreten, die unter dem Titel „Lebendige Deutsche Kunst" im Kunstsalon Paul Cassirer präsentiert wurde.[26] Die letzte bekannte Ausstellungstätigkeit der Galerien Flechtheim ist auf Mitte März bis Anfang April zu datieren.[27] In Düsseldorf hatte Vömel Ende März 1933 eine eigene Firma auf seinen Namen im Handelsregister eintragen lassen, deren Sitz identisch war mit den bisherigen Räumen der Galerie Flechtheim.[28] Die Gründung der Galerie Alex Vömel und das Ende der Ausstellungstätigkeit der Galerien Flechtheim fallen damit zeitlich zusammen mit dem reichsweiten Boykott jüdischer Geschäfte sowie dem Erscheinen eines Hetzartikels in der „Volksparole", der forderte, den ganzen Kunstschwindel in Konkurs zu bringen und „das System Flechtheim–Waetzold–Kaesbach auszurotten".[29]

## An die Gläubiger der Galerie Alfred Flechtheim GmbH

Die Entwicklungen müssen bei Alfred Flechtheim zu der Ansicht geführt haben, dass eine Fortführung seines Unternehmens nicht mehr möglich sei.[30] Als Thea Sternheim ihm Anfang September 1933 mit dem Wirtschaftsprüfer Alfred Emil Schulte bekannt machte, scheint daher der Entschluss gefasst worden zu sein, diesen mit der Abwicklung der GmbH zu betrauen.[31] Noch bevor Schulte offiziell in Erscheinung treten sollte, erhielt Georg Kolbe die in Berlin vorhandene Kommissionsware zum 21. Oktober 1933 zurück.[32] Flechtheim selbst hielt sich zu diesem Zeitpunkt nicht mehr in Berlin auf. Am 29. September 1933 war er in Paris bei Daniel-Henry Kahnweiler angekommen, mit dem er spätestens im November 1933 seine Tätigkeit für die Mayor Gallery in London verabredete.[33] Bislang war der letzte belegbare Kontakt zwischen Flechtheim und Kolbe ein Schreiben Flechtheims aus Paris von Dezember 1933, in dem er den Bildhauer um Leihgaben für eine geplante Ausstellung bat.[34] Dieses Dokument ist nach wie vor bezeichnend für Flechtheims erzwungene berufliche Neuorientierung im Ausland, doch ist anhand des neu aufgefundenen Teilnachlasses nun offensichtlich geworden, dass zwischen 1933 und 1934 mit Kolbe eine rege Korrespondenz hinsichtlich der Angelegenheit Galerie Alfred Flechtheim GmbH geführt wurde und von dessen Entgegenkommen letztlich das Weiterbestehen des Unternehmens abhing.

Als „Generalbevollmächtigter der Galerie Alfred Flechtheim G.m.b.H., Düsseldorf/Berlin[,] und des Herrn Alfred Flechtheim, Berlin" wandte sich Schulte erstmals am 28. Oktober 1933 an Kolbe, um mitzuteilen, dass es aufgrund der eingetretenen Verhältnisse, „insbesondere aber durch die Ihnen bekannten Veränderungen auf dem Kunstmarkt", unmöglich geworden sei, die Kunsthandlung weiterzuführen.[35] Nach Lage der Dinge sei nur eine Liquidation des Unternehmens möglich; auf jeden Fall müsse das Unternehmen als solches eingestellt werden. Bei dem Versuch, vorhandene Verbindlichkeiten zu lösen, sei allerdings aufgefallen, dass die frei verfügbaren und nicht verpfändeten Aktiven aus solchen Kunstgegenständen bestünden, die eine völlige Entwertung erfahren hätten, sowie aus uneintreibbaren Außenständen. Es gäbe daher keine Möglichkeit, die Forderung, die



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

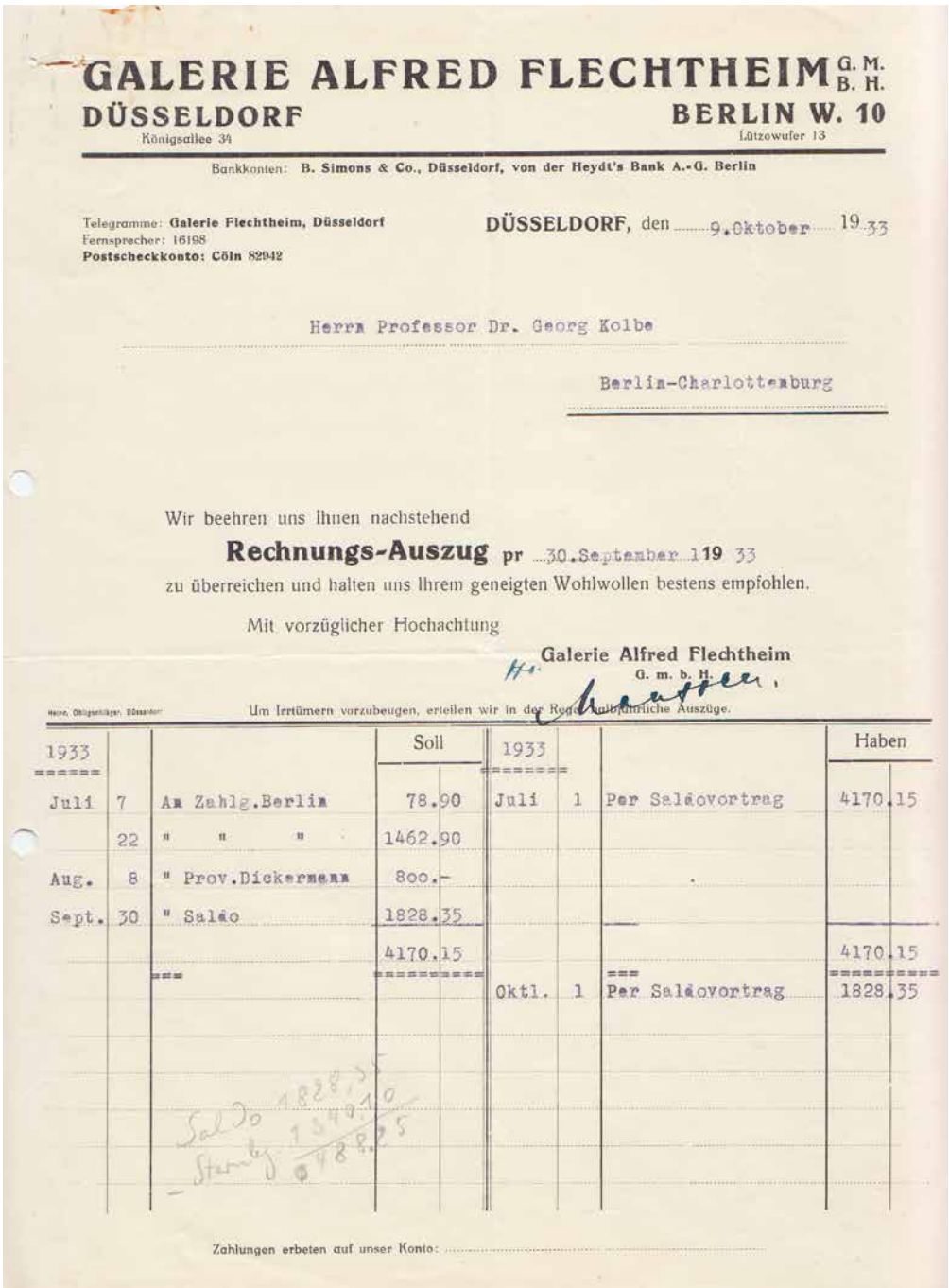
Kolbe gegenüber der Galerie habe, zu begleichen.[36] An ihn, sowie an sämtliche Gläubiger, richtete Schulte daher die Bitte, auf die Forderung zu verzichten, da ansonsten nichts anderes übrig bleibe, „als über das Vermögen der Galerie Flechtheim und des Herrn Alfred Flechtheim den Konkurs eröffnen zu lassen".[37] Nachdem drei Wochen ohne Antwort verstrichen waren, bat Schulte Kolbe erneut um eine Verzichtserklärung, in der Überzeugung, darüber einig zu sein, dass „es keinen Zweck hat einen ergebnislosen Konkurs zu machen", der allein Unannehmlichkeiten und Kosten verursache.[38] Vielmehr beabsichtigte Schulte, „einen aussergerichtlichen Liquidationsvergleich durchzuführen, d. h. einen Vergleich bei dem alle vorhandenen Werte zur Verfügung der Gläubiger" ständen.[39] Bei dem von Schulte angestrebten außergerichtlichen Vergleich handelt es sich um eine private, freiwillige Vereinbarung zwischen Schuldner und Gläubigern, die eine Abwendung des Konkurses und ein Weiterbestehen des Unternehmens zum Ziel hat. Weitere Vorteile bestehen darin, dass eine Vergleichsquote selbstständig festgelegt werden kann und keine Gerichtskosten entstehen.

Wie Schulte den Gläubigern am 1. Februar 1934 darlegte, waren die Galerien in Düsseldorf und Berlin zwischen Oktober und November 1933 geschlossen, aufgegeben und anderweitig vermietet worden sowie sämtliche Angestellte, bis auf einen, bis zum 1. November 1933 ausgeschieden. Auch Flechtheim habe keinerlei Bezüge mehr erhalten oder Entnahmen machen können. Damit habe das zum Ende Oktober 1933 festgestellte Vermögen zur Verfügung der Gläubiger gestanden. Da jedoch eine Reihe von Forderungen der Galerie gegenüber Schuldnern im Ausland schwer einzuholen seien, sei die Möglichkeit eines Liquidationsvergleiches nur durch den Verzicht eines großen Teils der Gläubiger gegeben.[40] Von diesen war Schulte mit Datum zum 1. Februar 1934 der Verzicht auf schätzungsweise 120.000 RM zugesichert worden, sollte er bewirken, dass der Konkurs vermieden werden konnte. Den „Vorberechtigten Forderungen (Gehälter, Steuern und sonstige Abgaben)" in Höhe von etwa 4.500 RM standen als Masse die Aktiva der Galerie von höchstens 4.500 RM gegenüber. Übrig blieben „Sonstige Forderungen" in Höhe von etwa 20.000 RM.[41] Um die Gläubiger dieser verbliebenen 20.000 RM auch noch zu einem Verzicht zu bewegen, hatte sich ein Freund Flechtheims „aus rein persönlichen Gründen" bereit erklärt, einen Barbetrag zur Verfügung zu stellen, der bei einem Liquidationsvergleich die Auszahlung einer Quote von 20 Prozent ermöglichen sollte.[42]

Aus einem „Rechnungs-Auszug" der Galerie Alfred Flechtheim GmbH an Georg Kolbe geht hervor, dass die Galerie dem Bildhauer zum 30. September 1933 1.828,35 RM schuldete (Abb. 3).[43] Die Bitte um Verzicht betraf schließlich konkret 1.815 RM.[44] Da Kolbe zu den Gläubigern gehörte, für die eine Quote von 20 Prozent zur Auszahlung kommen sollte, konnte er mit 363 RM rechnen. Zusätzlich war ihm bereits im September 1933 zugesichert worden, 1.340 RM zu erhalten, die der Regisseur Josef von Sternberg der Galerie Flechtheim noch für den Erhalt einer Bronze schuldete.[45] Kolbe hatte zwar mündlich zugesagt, die Zustimmung zu dem Vergleich erteilen zu wollen, knüpfte diese aber an den Eingang der versprochenen 1.340 RM.[46] In welche Bedrängnis er damit alle Beteiligten aufseiten der Galerie Flechtheim brachte, geht aus einem Schreiben von Rosi Hulisch von Anfang März 1934 deutlich hervor. Sie betonte gegenüber Kolbe eindringlich



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND



**GALERIE ALFRED FLECHTHEIM** G. M. B. H.

**DÜSSELDORF** Königsallee 34 — **BERLIN W. 10** Lützowufer 13

Bankkonten: **B. Simons & Co., Düsseldorf, von der Heydt's Bank A.-G. Berlin**

Telegramme: **Galerie Flechtheim, Düsseldorf**
Fernsprecher: 16198
**Postscheckkonto: Cöln 82942**

**DÜSSELDORF,** den 9. Oktober 19 33

Herrn Professor Dr. Georg Kolbe

Berlin-Charlottenburg

Wir beehren uns Ihnen nachstehend

**Rechnungs-Auszug** pr 30. September 19 33

zu überreichen und halten uns Ihrem geneigten Wohlwollen bestens empfohlen.

Mit vorzüglicher Hochachtung

**Galerie Alfred Flechtheim**
G. m. b. H.

Herrn, Obligenhäger, Düsseldorf

Um Irrtümern vorzubeugen, erteilen wir in der Regel laufende Auszüge.

| 1933 | | | Soll | 1933 | | | Haben |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Juli | 7 | An Zahlg. Berlin | 78.90 | Juli | 1 | Per Saldovortrag | 4170.15 |
| | 22 | " " " | 1462.90 | | | | |
| Aug. | 8 | " Prov. Dickermann | 800.- | | | | |
| Sept. | 30 | " Saldo | 1828.35 | | | | |
| | | | 4170.15 | | | | 4170.15 |
| | | | | Oktl. | 1 | Per Saldovortrag | 1828.35 |

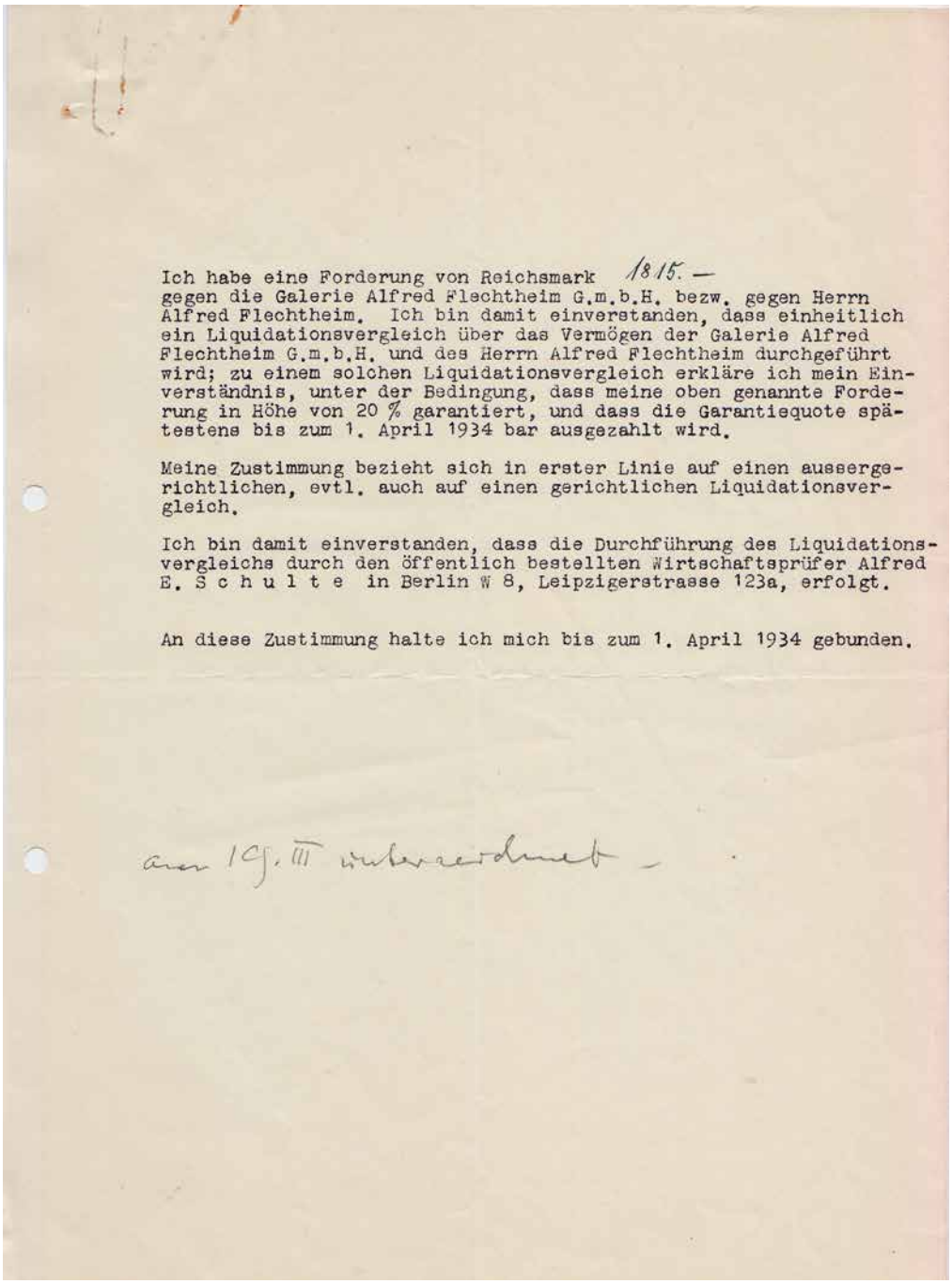
Saldo 1828,35
Steuer 1340,10
488,25

Zahlungen erbeten auf unser Konto:

**3** „Rechnungs-Auszug pr 30. September 1933", Galerie Alfred Flechtheim in Düsseldorf an Georg Kolbe, 9. Oktober 1933, Archiv Georg Kolbe Museum, Berlin



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND



Ich habe eine Forderung von Reichsmark 1815.—
gegen die Galerie Alfred Flechtheim G.m.b.H. bezw. gegen Herrn
Alfred Flechtheim. Ich bin damit einverstanden, dass einheitlich
ein Liquidationsvergleich über das Vermögen der Galerie Alfred
Flechtheim G.m.b.H. und des Herrn Alfred Flechtheim durchgeführt
wird; zu einem solchen Liquidationsvergleich erkläre ich mein Ein-
verständnis, unter der Bedingung, dass meine oben genannte Forde-
rung in Höhe von 20 % garantiert, und dass die Garantiequote spä-
testens bis zum 1. April 1934 bar ausgezahlt wird.

Meine Zustimmung bezieht sich in erster Linie auf einen ausserge-
richtlichen, evtl. auch auf einen gerichtlichen Liquidationsver-
gleich.

Ich bin damit einverstanden, dass die Durchführung des Liquidations-
vergleichs durch den öffentlich bestellten Wirtschaftsprüfer Alfred
E. S c h u l t e in Berlin W 8, Leipzigerstrasse 123a, erfolgt.

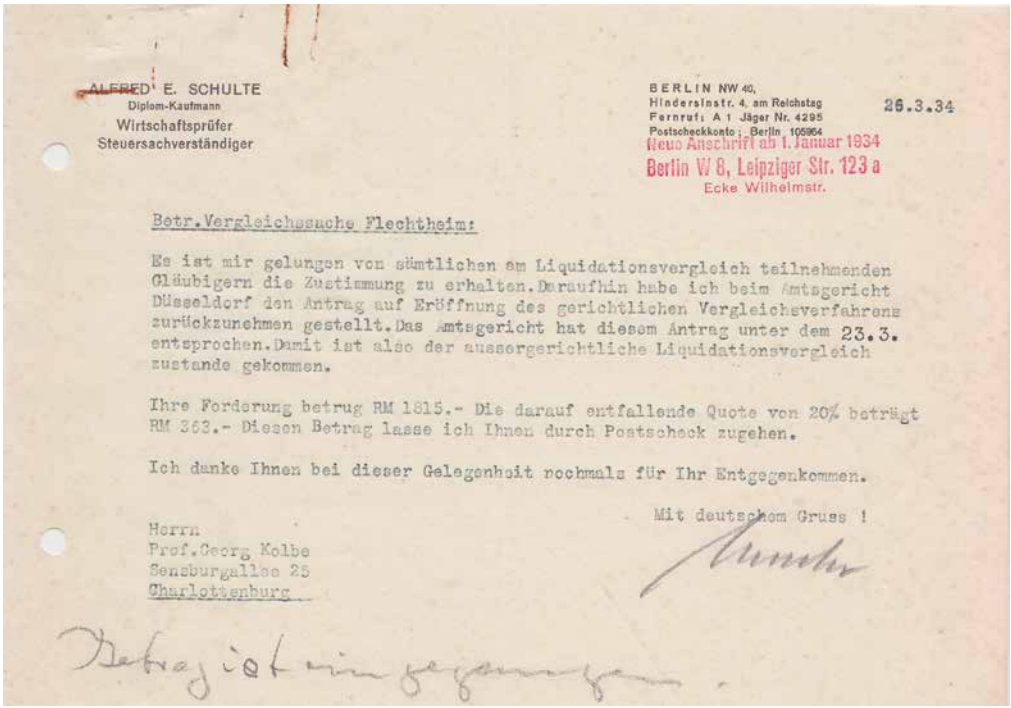
An diese Zustimmung halte ich mich bis zum 1. April 1934 gebunden.

am 19.III unterzeichnet –

**4** Kopie der Zustimmungserklärung zum Liquidationsvergleich (handschriftliche Notiz „am 19.III unterzeichnet"), Archiv Georg Kolbe Museum, Berlin



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND



ALFRED E. SCHULTE
Diplom-Kaufmann
Wirtschaftsprüfer
Steuersachverständiger

BERLIN NW 40,
Hindersinstr. 4, am Reichstag
Fernruf: A 1 Jäger Nr. 4295
Postscheckkonto: Berlin 105964
Neue Anschrift ab 1. Januar 1934
Berlin W 8, Leipziger Str. 123 a
Ecke Wilhelmstr.

26.3.34

Betr. Vergleichssache Flechtheim:

Es ist mir gelungen von sämtlichen am Liquidationsvergleich teilnehmenden Gläubigern die Zustimmung zu erhalten. Daraufhin habe ich beim Amtsgericht Düsseldorf den Antrag auf Eröffnung des gerichtlichen Vergleichsverfahrens zurückzunehmen gestellt. Das Amtsgericht hat diesem Antrag unter dem 23.3. entsprochen. Damit ist also der aussergerichtliche Liquidationsvergleich zustande gekommen.

Ihre Forderung betrug RM 1815.- Die darauf entfallende Quote von 20% beträgt RM 363.- Diesen Betrag lasse ich Ihnen durch Postscheck zugehen.

Ich danke Ihnen bei dieser Gelegenheit nochmals für Ihr Entgegenkommen.

Mit deutschem Gruss !

Herrn
Prof. Georg Kolbe
Sensburgallee 25
Charlottenburg

Betrag ist eingegangen.

**5** Brief von Alfred Emil Schulte an Georg Kolbe, 28. März 1934, Archiv Georg Kolbe Museum, Berlin

die Befürchtung, der angestrebte außergerichtliche Vergleich könne seinetwegen nicht zustande kommen. An ihn appellierend, dass dies nicht in seinem Interesse liegen könne, bat sie wiederholt um die baldige Zustimmungserklärung, nicht ohne auf Künstler wie Paul Klee, Ernst Barlach, Hermann Haller und Ernesto de Fiori zu verweisen, die sogar ganz auf ihre Forderungen verzichtet hätten.[47]

Bis zum 12. März 1934 gelang es Schulte, das Einverständnis zu einem Vergleich von allen Gläubigern – mit Ausnahme von Kolbe – zu erhalten.[48] Nachdem Kolbe zudem die Kommunikation durch Aufhängen des Telefonhörers als beendet erklärt hatte, vermochte Schulte auf den Bildhauer nur noch gereizt zu reagieren. Die von Kolbe vertretene Auffassung, Flechtheim habe ihn unmoralisch behandelt, provozierte ihn gar zu der Gegenfrage, ob denn Kolbes Verhalten als „moralisch richtig" bezeichnet werden könnte:

> „Wenn Sie schon in unsere Unterhaltung moralische Grundsätze hineinwerfen wollen, dann darf ich Sie aber auch bitten, umgekehrt die Sache einmal zu betrachten und zu überlegen, ob Sie die Folgen Ihres Verhaltens verantworten können. Wenn Sie nämlich bei Ihrer Weigerung verbleiben, muss es zum Konkurs gehen. In diesem Fall würde keiner der Gläubiger auch nur einen Pfennig bekommen. Sie würden also durch Ihr Verhalten all' die anderen schädigen, die genauso wie Sie auf das Geld angewiesen sind, und dabei sind bestimmt noch Gläubiger, die das Geld viel dringender gebrauchen als Sie. Wenn Sie sich diese



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

> Tatsache einmal überlegen und dann noch bei Ihrer – rein kaufmännisch betrachtet – unverständlichen Handlungsweise bleiben, dann darf ich noch einmal die Frage aufwerfen, was moralisch richtig ist."[49]

Nur wenige Tage später war Schulte gezwungen, sich für seine Worte zu entschuldigen und bekräftigte, er habe Kolbe keinesfalls nötigen oder unter Druck setzen wollen:

> „Ich weiß auch, sehr geehrter Herr Professor, dass das Einverständnis der anderen Künstler wie das Ihre, das ich noch erhoffe, ein großes Entgegenkommen bedeutet, für das ich im Namen von Herrn Flechtheim jedem einzelnen zu danken habe. Sollte ich also, ich wiederhole es, mich hier und da eines Tones bedient haben, der einem Künstler gegenüber nicht am Platze ist, so hoffe ich, dass Sie dies entschuldigen werden."[50]

Zur rechtlichen Absicherung der versprochenen Zedierung fügte Schulte eine Erklärung bei, die versicherte, dass die Galerie Alfred Flechtheim auf ihre Forderungen gegenüber Josef von Sternberg zugunsten von Kolbe verzichte.[51] Erst jetzt erteilte Kolbe die Zustimmung zum Liquidationsvergleich, und Schulte vermochte am 28. März 1934 zu verkünden, dass durch die Zustimmung sämtlicher Gläubiger die Eröffnung eines gerichtlichen Vergleichsverfahrens rechtzeitig zurückgenommen werden konnte und der außergerichtliche Vergleich geglückt war (Abb. 4 und 5).[52] Die Galerie Alfred Flechtheim GmbH war hiermit schuldenfrei und konnte vorerst bestehen bleiben.

## Das Nachspiel von Sternberg

Zwar hatte Georg Kolbe in der „Vergleichssache Flechtheim" den Eingang der Quote von 20 Prozent in Höhe von 363 RM notieren können,[53] doch auf die ihm übertragene Forderung gegenüber Josef von Sternbergs wartete er weiterhin vergebens. Die Schulden des in Hollywood lebenden Regisseurs gegenüber der Galerie Alfred Flechtheim basierten auf der Übergabe eines Exemplars der Bronze „Ruf der Erde" durch Curt Valentin im März 1933,[54] deren Bezahlung nur zum Teil erfolgt war. Schon vor dem offiziellen Auftritt des Wirtschaftsprüfers hatte Valentin von Sternberg gebeten, die noch ausstehenden 1.340,10 RM direkt an Kolbe zu überweisen.[55] Der „Rechnungs-Auszug pr 30. September 1933" reduzierte entsprechend bereits das Guthaben Kolbes um die zu erwartende Überweisung von Sternberg.[56] Da Kolbe seine Zustimmung zum Vergleichsverfahren erst nach dem tatsächlichen Eingang der Zahlung erteilen wollte, war die Dringlichkeit, von Sternberg zum Handeln zu bewegen, äußerst hoch. Entsprechend wurde regelmäßig die Bitte zur Mithilfe von Valentin und Hulisch an ihn adressiert;[57] Schulte schien sogar mit einer Klage zu drohen.[58] Nachdem Kolbe schließlich trotz des ausstehenden Eingangs der Zahlung dem Vergleichsverfahren zugestimmt hatte und dieses zum erfolgreichen Abschluss gekommen war, musste Valentin seine Einschätzung über von Sternberg als



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

„absolut sicherer Kunde“ revidieren und eingestehen,[59] dass dieser gar nicht daran dachte, an Kolbe zu zahlen, was er Flechtheim noch schuldig war.[60] Von Sternberg vertrat vielmehr die Auffassung, Kolbe nichts schuldig zu sein, „sondern der Firma Flechtheim[,] die so weit ich weiss nicht mehr existiert.“[61] Darüber hinaus vermochte er nicht einmal mehr, sich an die fragliche Summe zu erinnern.[62] Valentin, der im März 1933 den Verkauf abgeschlossen hatte, geriet in eine unangenehme Situation: „[…] i c h hafte gleichzeitig mit der Galerie Flechtheim, die, wie Ihnen die derzeitige Vertreterin, Fräulein Hulisch, gleichzeitig mitteilen wird, noch besteht, für den Eingang der zu Recht bestehenden Forderung.“[63]

Valentins Bitte an Kolbe, sich bezüglich der abgetretenen Forderung noch einmal an „die Galerie Flechtheim, z./Hd. R. Hulisch“ zu wenden,[64] kommentierte dieser mit einem verärgerten „Pfui Teufel!“.[65] Er war von der gesamten Angelegenheit empört und sah sich nachträglich in seinem Zweifel gegenüber der Schuldzedierung bestätigt. Enttäuscht ließ er Valentin wissen:

> „Ich pflegte unsere Geschäftsfreundschaft, weil ich einen Schutz gegen das Geschäftsgebahren [sic] im Kunsthandel benötige – Ihre Ahnungslosigkeit, denn nur solche möchte ich annehmen, scheint mir jedoch beängstigend. […] Überlegen Sie sich bitte, welches die Verpflichtungen eines Produzenten, eines Abnehmers und seines Vermittlers sind. Ich habe die meinen eingelöst.“[66]

Valentin, der zum Herbst 1933 seine Anstellung bei Flechtheim verloren hatte und seitdem versuchte, selbstständig Kunsthandel zu betreiben, bevor er schließlich zum Herbst 1934 bei Karl Buchholz einsteigen sollte,[67] war sichtlich bemüht, das Verhältnis nicht zu gefährden, und versicherte dem Bildhauer, „dass ich im Zusammenhang mit dem Kunsthandel stets Ihr Interesse vertreten will und werde.“[68] Ob und wie sich die verfahrene Angelegenheit schließlich löste, lässt sich nicht rekonstruieren. Eine von Hulisch an von Sternberg gesetzte Zahlungsfrist bis zum 20. August 1934 verstrich offensichtlich, denn noch im Dezember 1934 fragte die Reichsbankstelle Düsseldorf nun Kolbe nach dem aktuellen Stand.[69] Obwohl Kolbe die Ausweglosigkeit der Eintreibung erklärte,[70] ist zu vermuten, dass zumindest zwischen Valentin und ihm eine einvernehmliche Lösung gefunden werden konnte, denn die Verbindung beider blieb selbst nach der verfolgungsbedingten Flucht Valentins Ende 1936 nach New York bestehen.[71]

## Die Liquidation der Galerie Alfred Flechtheim GmbH

Das Ende der Galerie Alfred Flechtheim in Düsseldorf wird gemeinhin in der Gründung der Galerie Alex Vömel Ende März 1933 gesehen. Allerdings handelte es sich nicht um eine Übernahme, sondern um die Schaffung einer eigenen Firma mit Sitz in den Räumen der Galerie Flechtheim.[72] Seit April 1933 teilten sich die Galerie Alfred Flechtheim, Düsseldorf, und die Galerie Alex Vömel, Düsseldorf, offiziell die Geschäftsadresse, und Hans Maassen, seit November 1922 Mitarbeiter der Düsseldorfer Galerie Flechtheim, war dort



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

noch bis nachweislich Oktober 1933 in seiner Funktion tätig, denn er war es, der die Rechnungsauszüge an Georg Kolbe zeichnete und mit „Düsseldorf, den 25. April 1933" beziehungsweise „Düsseldorf, den 9. Oktober 1933" datierte.[73] Erst am 21. Oktober 1933 wurde der Düsseldorfer Geschäftsbetrieb beim Gewerbesteueramt abgemeldet;[74] eine Woche später stellte sich der Wirtschaftsprüfer Alfred E. Schulte als Generalbevollmächtigter der „Galerie Alfred Flechtheim G.m.b.H., Düsseldorf/Berlin" Georg Kolbe vor und bemerkte ausdrücklich, „dass die Liquidation des Unternehmens schon soweit fortgeschritten ist, dass ab 1. November ds. Js. keinerlei Kosten, ausser denen für einen Angestellten, entstehen".[75] Bei dem erwähnten „einen Angestellten" wird es sich um Rosi Hulisch gehandelt haben, die Schulte zur Seite stand und unter deren privater Wohnadresse die Geschäftsstelle des Unternehmens nach Aufgabe der Berliner Galerieräume temporär gemeldet war.[76]

Dass es Schulte im Ergebnis gelang, die Auflösung der Galerie Alfred Flechtheim GmbH abzuwenden, war zwar bereits anhand des Handelsregisters ablesbar,[77] doch vermag der neu aufgefundene Teilnachlass Georg Kolbes das Geschehen noch zu konkretisieren. Die Dokumente zeugen von einer engen Zusammenarbeit zwischen Schulte, Hulisch und Valentin, mit dem Ziel, einen außergerichtlichen Vergleich zu erreichen, der spätestens Ende März 1934 dann tatsächlich zum Abschluss kam, weil sämtliche Gläubiger zugestimmt hatten, auf ihre Forderungen zu verzichten.[78] Die Galerie Alfred Flechtheim GmbH konnte daher fortbestehen. Ihre Adresse befand sich seit Juli 1934 unter der neuen Wohnadresse von Alfred Flechtheim und seiner Ehefrau Bertha, genannt Betti, in der Düsseldorfer Str. 44/45, Berlin:[79]

> „Die Fa. Galerie Flechtheim G.m.b.H. besteht nach Abschluss des Vergleichsverfahrens weiter. Allerdings werden keine Ausstellungen etc. mehr veranstaltet. Herr Flechtheim als Geschäftsführer arbeitet Hand in Hand mit Pariser und Londoner Kunsthandlungen."[80]

Den Beschluss zur Auflösung seines Unternehmens fasste Alfred Flechtheim schließlich am 18. Januar 1936.[81] Als Liquidatorin wurde Rosi Hulisch bestimmt, die dem Amtsgericht am 20. Februar 1937 den Abschluss der Liquidation mitteilte. Vier Tage später wurde das Unternehmen aus dem Handelsregister gelöscht.[82] Kurz darauf verstarb Alfred Flechtheim an den Folgen einer schweren Blutvergiftung am rechten Bein, die er sich im Winter 1936 zugezogen hatte.[83] Die internationalen Nachrufe zeugen von der Wertschätzung seiner Arbeit, während er in Deutschland als „Getreide-Jude aus Odessa" angefeindet und für die „entartete" Kunst mitverantwortlich gemacht wurde.[84] Sein ehemaliger Geschäftspartner Alex Vömel vermochte hingegen seinen Betrieb in Düsseldorf fortzusetzen und – nach anfänglichen Unstimmigkeiten – eine Geschäftsbeziehung zu Georg Kolbe aufzubauen.[85] So waren Werke Kolbes bis in die 1940er-Jahre regelmäßig in der Galerie Vömel zu sehen und erfreuten sich hoher Nachfrage: „In meinen Ausstellungsräumen befinden sich von morgens bis abends Besucher und es vergeht kaum ein Tag, wo nicht nach Werken von Ihnen gefragt wird."[86]



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

**6** Betti Flechtheim und Rosi Hulisch, fotografiert von Thea Sternheim im Sommer 1931, Deutsches Literaturarchiv, Marbach am Neckar, Heinrich Enrique Beck-Stiftung, Basel, historische Fotografie

Rosi Hulisch, die in Berlin verblieben war, erhielt am 4. November 1942 den Deportationsbefehl und nahm sich gemeinsam mit ihrer Mutter Klara das Leben.[87] Das gleiche erschütternde Schicksal hatte Betti Flechtheim ein Jahr zuvor erlitten (Abb. 6).[88]

## Schlussbemerkung

Für die Forschung bleiben abschließend zwei Aspekte festzuhalten: Zum einen zeigt sich einmal mehr, dass die Geschichte der Galerie Alfred Flechtheim wesentlich komplexer und vielgestaltiger ist, als gemeinhin beschrieben, und sich in der Konsequenz auch auf andere Akteure des Kunstmarktes, insbesondere die Gläubiger des Unternehmens, finanziell ausgewirkt hat. Zum anderen sollte die Tätigkeit von Rosi Hulisch für Alfred Flechtheim künftig mehr Aufmerksamkeit erhalten. Insbesondere der Zeitraum nach dem erfolgreichen Vergleichsverfahren ab April 1934 und der Anmeldung zur Liquidation im Januar 1936 ist bislang weitestgehend unbeachtet geblieben, obwohl vereinzelte Aktivitäten davon zeugen,[89] dass der Betrieb in Berlin nicht vollständig eingestellt wurde.



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

## Anmerkungen

**1** Vgl. Jan Giebel: „Und jetzt hat ihn Flechtheim." Georg Kolbe in der Galerie Alfred Flechtheim, in: Ottfried Dascher (Hrsg.): Sprung in den Raum. Skulpturen bei Alfred Flechtheim (Quellenstudien zur Kunst, Bd. 11), Wädenswil 2017, S. 389–410, hier S. 394 und 396.

**2** Vgl. ebd., S. 389 und 393.

**3** Paul Cassirer verstarb am 7.1.1926 an einer sich selbst zugefügten Schussverletzung. Dass Georg Kolbe das Abnehmen der Totenmaske sowie die Gestaltung der Grabstätte übernahm, ist unmittelbarer Ausdruck der engen Verbindung. Auch Alfred Flechtheim hatte von seinem Kunsthändlerkollegen wesentliche Unterstützung erfahren und erwies ihm posthum seine Ehrerbietung, indem er Georg Kolbes 1925 geschaffenen Porträtkopf „Paul Cassirer" der Nationalgalerie anlässlich des 50. Geburtstages ihres Direktors Ludwig Justi im März 1926 schenkte. Vgl. Jan Giebel 2017 (wie Anm. 1), S. 393 und 394; https://id.smb.museum/object/965130/portr%C3%A4t-paul-cassirer [letzter Zugriff 6.12.2022].

**4** Dieser Teilnachlass stammt aus dem Nachlass Maria von Tiesenhausen, geb. Maria von Keudell, Georg Kolbes Enkelin, die von 1969–77 das Georg Kolbe Museum leitete und 1987 eine Edition seiner Briefe herausgab. Nach ihrem Tod gelangte der Nachlass an das Georg Kolbe Museum, Berlin, und damit viele bisher unbekannte Dokumente, vor allem Briefe, die seitdem durchgesehen, katalogisiert und erforscht werden.

**5** Alfred Flechtheim: In Memoriam Paul Cassirer, in: Der Querschnitt, 6. Jg., H. 2 (Februar 1926), S. 94–95, hier S. 94.

**6** Alfred Flechtheim: Zehn Jahre Kunsthändler, in: Der Querschnitt, 3. Jg., H. 3/4 (Herbst 1923), S. 151–156, hier S. 151.

**7** Vgl. Christian Zervos: Gespräch mit Alfred Flechtheim (1927), zit. nach: Rudolf Schmitt-Föller (Hrsg.): Alfred Flechtheim „Nun mal Schluß mit den blauen Picassos!", Gesammelte Schriften, Bonn 2010, S. 57; und Galerie Flechtheim. Moderne Gemälde, Versteigerungskatalog, Paul Cassirer, Berlin, und Hugo Helbing, München, 5.6.1917.

**8** Vgl. Monika Flacke-Knoch, Stephan von Wiese: Der Lebensfilm von Alfred Flechtheim, in: Hans Albert Peters, Stephan von Wiese, Monika Flacke-Knoch, Gerhard Leistner (Hrsg.): Alfred Flechtheim. Sammler. Kunsthändler. Verleger (Ausst.-Kat. Kunstmuseum Düsseldorf und Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster), Düsseldorf 1987, S. 153–213, hier S. 163.

**9** Damit Alfred Flechtheim vor Ort die Lokalfrage klären konnte, ohne seine händlerische Aktivität einstellen zu müssen, stellte Paul Cassirer ihm zeitweise zwei Räume in seinem Kunstsalon zur Verfügung. Vgl. Stephan von Wiese: Der Kunsthändler als Überzeugungstäter. Daniel-Henry Kahnweiler und Alfred Flechtheim, in: Peters/von Wiese/Flacke-Knoch/Leistner 1987 (wie Anm. 8), S. 45–57, hier S. 51; und Flacke-Knoch/von Wiese 1987 (wie Anm. 8), S. 167.

**10** Flechtheims Ehefrau Bertha, genannt Betti, stieg als Gesellschafterin aus und verkaufte ihre Gesellschafteranteile jeweils zur Hälfte an Gustav Kahnweiler und Max Lefson. Gleichzeitig wurde das Stammkapital von 20.000 M auf 30.000 M erhöht, das zu gleichen Teilen von je 10.000 M auf die drei Gesellschafter verteilt war. Gustav Kahnweiler und Alfred Flechtheim wurden als Geschäftsführer der GmbH eingetragen. Vgl. notarielles Protokoll der Gesellschafterversammlung, 16.4.1921, Landesarchiv Berlin, Amtsgericht Charlottenburg – Handelsregister, Handelsregister-Akten der Galerie Alfred Flechtheim GmbH, Berlin, A Rep. 342-02, Nr. 66607.

**11** Zu Max Lefson vgl. Fritz Homeyer: Deutsche Juden als Bibliophilen und Antiquare, Tübingen 1963, S. 122; und https://www.stolpersteine-berlin.de/de/biografie/9595 [letzter Zugriff 6.12.2022].

**12** Zu Gustav Kahnweiler vgl. Gerhard Leistner: Interview mit Gustav Kahnweiler (London, November 1986), in: Peters/von Wiese/Flacke-Knoch/Leistner 1987 (wie Anm. 8), S. 23–24.

**13** Am 16.4.1921 wurden per Gesellschaftervertrag zwei Zweigniederlassungen von den drei Gesellschaftern Alfred Flechtheim, Gustav Kahnweiler und Max Lefson festgelegt. Vgl. notarielles Protokoll der Gesellschafterversammlung, 16.4.1921, Landesarchiv Berlin, Amtsgericht Charlottenburg – Handelsregister, Handelsregister-Akten der Galerie Alfred Flechtheim GmbH, Berlin, A Rep. 342-02, Nr. 66607. Die Frankfurter Zweigniederlassung wurde am 9.8.1921, die Berliner am 16.8.1921 in das Handelsregister eingetragen; vgl. ebd. Zu den Eröffnungen vgl. Rudolf Schmitt-Föller: Veröffentlichungen der Galerie Alfred Flechtheim, in: Ottfried Dascher: „Es ist was Wahnsinniges mit der Kunst". Alfred Flechtheim. Sammler, Kunsthändler, Verleger (Quellenstudien zur Kunst, Bd. 6), Wädenswil 2011, S. 461–477, hier S. 464.



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

**14** Vgl. Landesarchiv Berlin, Amtsgericht Charlottenburg – Handelsregister, Handelsregister-Akten der Galerie Alfred Flechtheim GmbH, Berlin, A Rep. 342-02, Nr. 66607. Max Lefson war bereits im April 1923 als Gesellschafter ausgestiegen. Im September 1924 war kurzfristig eine Kölner Zweigniederlassung eingerichtet worden, die allerdings bereits im September 1925 wieder aus dem Handelsregister gelöscht wurde; vgl. ebd.

**15** Das Stammkapital von 30.000 M war am 22.1.1925 aufgrund der Währungsreform auf 500 RM umgeschrieben worden, sodass Alfred Flechtheim Gustav Kahnweiler mit 250 RM auszahlte. Vgl. Gesellschafterbeschluss, 22.1.1925, und Register-Eintrag, 5.2.1925, Landesarchiv Berlin, Amtsgericht Charlottenburg – Handelsregister, Handelsregister-Akten der Galerie Alfred Flechtheim GmbH, Berlin, A Rep. 342-02, Nr. 66607.

**16** Vgl. Anzeige der Galerien Flechtheim, in: Der Querschnitt, 6. Jg., H. 1 (Januar 1926).

**17** Vgl. die Anzeigen der Galerien Flechtheim, in: Der Querschnitt, 5.–8. Jg. (1925–28).

**18** Alex Vömel, Galerie Alfred Flechtheim, an Georg Kolbe, 11.1.1927, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin. Zu der Ausstellung vgl. Georg Kolbe: Bronzen. Frans Masereel: Aquarelle. Erna Pinner: Tiergraphik (Ausst.-Kat. Galerie Alfred Flechtheim), Düsseldorf, Januar 1927; und Giebel 2017 (wie Anm. 1), S. 394.

**19** Vgl. Gesellschafterbeschluss, 18.2.1927, und Register-Eintrag, 21.3.1927, Landesarchiv Berlin, Amtsgericht Charlottenburg – Handelsregister, Handelsregister-Akten der Galerie Alfred Flechtheim GmbH, Berlin, A Rep. 342-02, Nr. 66607.

**20** Vgl. Flacke-Knoch/von Wiese 1987 (wie Anm. 8), S. 163.

**21** Georg Kolbe an Curt Valentin, 27.6.1934, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.

**22** Vgl. Georg Kolbe (Ausst.-Kat. Galerie Alfred Flechtheim), Berlin, März 1930; und Georg Kolbe (Ausst.-Kat. Galerie Alfred Flechtheim), Berlin, 15.11.–10.12.1931.

**23** Vgl. Jan-Otmar Hesse, Roman Köster, Werner Plumpe: Die Große Depression. Die Weltwirtschaftskrise 1929–1939, Frankfurt a. M. 2014, S. 54–55 und S. 77.

**24** Vgl. Dascher 2011 (wie Anm. 13), S. 274–290.

**25** Vgl. Die Rassenfrage ist der Schlüssel zur Weltgeschichte, in: Illustrierter Beobachter, 7. Jg., H. 12, Dezember 1932; und: So? oder so? Das neue Jahr – Wegscheide der Zukunft!, in: Illustrierter Beobachter, 8. Jg., H. 1, Januar 1933.

**26** Vgl. Lebendige Deutsche Kunst, Ausstellungsfolge in drei Abteilungen, Kunstsalon Paul Cassirer, Berlin, und Galerie Alfred Flechtheim, Berlin, 10.12.1932 bis Mitte Januar 1933 (Teil 1), 14.1. bis Mitte Februar 1933 (Teil 2), 25.2. bis Ende März 1933 (Teil 3). Werke von Georg Kolbe waren im zweiten Teil der Ausstellungsfolge vertreten.

**27** Vgl. Theo Champion. Werner Gilles. E. W. Nay und Lilly Steiner (Ausst.-Kat. Galerie Alfred Flechtheim), Berlin, 15.3. bis Anfang April 1933.

**28** Vgl. Handelsregister der Galerie Alex Vömel, Düsseldorf, Amtsgericht Düsseldorf, HRA 955; und Mitteilung der Galerie Alex Vömel, Düsseldorf, 30.3.1933, Universitätsbibliothek Düsseldorf, KW 1527: „Ich habe die Ehre, Ihnen mitzuteilen, dass ich unter der Firma Galerie Alex Vömel in den bisherigen Räumen der Galerie Flechtheim in Düsseldorf eine Kunsthandlung errichtet habe." Anfang Mai 1933 legte Alex Vömel außerdem sein Amt als Geschäftsführer der Galerie Alfred Flechtheim GmbH nieder. Vgl. Register-Eintrag, 4.5.1933, Landesarchiv Berlin, Amtsgericht Charlottenburg – Handelsregister, Handelsregister-Akten der Galerie Alfred Flechtheim GmbH, Berlin, A Rep. 342-02, Nr. 66607.

**29** Hendrik [Theodor Reismann-Grone]: Abgetakeltes Mäzenatentum. Wie Flechtheim und Kaesbach deutsche Kunst machten, in: Die Volksparole, 1.4.1933, abgebildet in: Peters/von Wiese/Flacke-Knoch/Leistner 1987 (wie Anm. 8), S. 196.

**30** Zusätzlich war im Mai 1933 Flechtheims Vater, Emil Flechtheim, verstorben, der kein Vermögen, sondern Schulden hinterließ, sodass über die väterliche Firma ein Konkursverfahren eröffnet werden musste. Vgl. Dascher 2011 (wie Anm. 13), S. 302.

**31** Vgl. Thea Sternheim, 8.9.1933, zit. nach: Thea Sternheim. Tagebücher 1903–1971, hrsg. von Thomas Ehrsam und Regula Wyss, Göttingen 2002. Im Anschluss notierte sie mehrere gemeinsame Mittagessen mit Schulte im Hause Flechtheims, die eine einvernehmliche Besprechung des Vorgehens nahelegen. Schulte besuchte Flechtheim Mitte Dezember sogar in Paris. Vgl. Thea Sternheim, 14., 16. und 19.9.1933 sowie 15.12.1933, zit. nach: ebd.

**32** Vgl. Curt Valentin, Galerie Alfred Flechtheim, an Georg Kolbe, 19.10.1933 (handschriftliche Notiz „21.X.33"), Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin. Die Kommissionsware in Düsseldorf verblieb dort vorerst, wurde aber im Dezember 1933 von Curt Valentin gesichtet und auf einem Schreiben Alex Vömels an Georg Kolbe handschriftlich dokumentiert. Vgl. Alex Vömel, Galerie Alex Vömel, an Georg Kolbe, 7.12.1933, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

**33** Vgl. Thea Sternheim, 29.9.1933, zit. nach Ehrsam/Wyss 2002 (wie Anm. 31); und Flacke-Knoch/von Wiese 1987 (wie Anm. 8), S. 197.
**34** Vgl. Giebel 2017 (wie Anm. 1), S. 407.
**35** Alfred E. Schulte an Georg Kolbe, 28.10.1933, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.
**36** Vgl. ebd.
**37** Alfred E. Schulte an Georg Kolbe, 28.10.1933, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin. Dass Schulte dringlichst versuchte, einen Konkurs abzuwenden, zeigt sich schon in der Wiederholung der Bitte: „Mit Rücksicht auf Herrn Alfred Flechtheim, der ohne persönliches Verschulden in diese Situation geraten ist und dem Sie durch einen Konkurs nur persönliche Ungelegenheiten machen würden, während Sie keinerlei Vorteile haben, darf ich Sie bitten, meinem Wunsche zu entsprechen"; ebd.
**38** Alfred E. Schulte an Georg Kolbe, 18.11.1933, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.
**39** Alfred E. Schulte an die Gläubiger der Galerie Alfred Flechtheim GmbH bzw. Herrn Alfred Flechtheim, 1.2.1934, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.
**40** Alfred E. Schulte an die Gläubiger der Galerie Alfred Flechtheim GmbH bzw. Herrn Alfred Flechtheim, 1.2.1934, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.
**41** Ebd.
**42** Ebd.
**43** Vgl. „Rechnungs-Auszug pr 30. September 1933", Galerie Alfred Flechtheim an Georg Kolbe, 9.10.1933, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin. Zum 1.4.1933 betrug das Guthaben Georg Kolbes noch 3.786,85 RM, sodass die Schulden der Galerie bis Oktober 1933 reduziert werden konnten. Vgl. „Rechnungs-Auszug pr 31. März 1933", Galerie Alfred Flechtheim an Georg Kolbe, 25.4.1933, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.
**44** Vgl. Alfred E. Schulte an Georg Kolbe, 12.3.1934, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.
**45** Vgl. Curt Valentin, Galerie Alfred Flechtheim, an Georg Kolbe, 16.9.1933 und 10.10.1933, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.
**46** Vgl. Alfred E. Schulte an Georg Kolbe, 3.2.1934; und Rosi Hulisch, Galerie Alfred Flechtheim, an Georg Kolbe, 2.3.1934 (inkl. Kopie Rosi Hulisch an Josef von Sternberg, 1.3.1934), Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.
**47** Vgl. Rosi Hulisch, Galerie Alfred Flechtheim, an Georg Kolbe, 2.3.1934 (inkl. Kopie Rosi Hulisch an Josef von Sternberg, 1.3.1934), Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.
**48** Vgl. Alfred E. Schulte an Georg Kolbe, 12.3.1934, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.
**49** Ebd.
**50** Alfred E. Schulte an Georg Kolbe, 17.3.1934, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.
**51** Vgl. Abtretungserklärung, Alfred E. Schulte an Georg Kolbe, 17.3.1934, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.
**52** Vgl. Rosi Hulisch an Georg Kolbe, 19.3.1934, Kopie der Zustimmungserklärung zum Liquidationsvergleich (handschriftliche Notiz „am 19.III unterzeichnet"); und Alfred E. Schulte an Georg Kolbe, 28.3.1934, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin, Berlin.
**53** Vgl. handschriftliche Notiz: „Betrag ist eingegangen", Alfred E. Schulte an Georg Kolbe, 28.3.1934, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.
**54** Vgl. Curt Valentin, Galerie Alfred Flechtheim, an Georg Kolbe, 10.3.1933, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.
**55** Vgl. Curt Valentin, Galerie Alfred Flechtheim, an Georg Kolbe, 16.9.1933 und 10.10.1933, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.
**56** Vgl. handschriftliche Notiz: „Saldo 1828,35 – Sternberg 1340,10/Ø 488,25", „Rechnungs-Auszug pr 30. September 1933", Galerie Alfred Flechtheim an Georg Kolbe, 9.10.1933, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.
**57** Vgl. Alfred E. Schulte an Georg Kolbe, 3.2.1934; und Rosie Hulisch an Josef von Sternberg, 1.3.1934 (beiliegende Kopie zu Rosi Hulisch an Georg Kolbe, 2.3.1934), Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.
**58** Vgl. Josef von Sternberg an Curt Valentin, 11.6.1934 (beiliegende Abschrift zu Curt Valentin an Georg Kolbe, 25.6.1934), Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.
**59** Alfred E. Schulte an Georg Kolbe, 12.3.1934, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.
**60** Vgl. Josef von Sternberg an Curt Valentin, 11.6.1934 (beiliegende Abschrift zu Curt Valentin an Georg Kolbe, 25.6.1934), Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.
**61** Ebd.
**62** Vgl. ebd.
**63** Curt Valentin an Josef von Sternberg, 13.6.1934 (beiliegende Kopie zu Curt Valentin an Georg Kolbe, 25.6.1934), Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.
**64** Curt Valentin an Georg Kolbe, 25.6.1934, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.
**65** Georg Kolbe an Curt Valentin, 27.6.1934, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.
**66** Ebd.
**67** Vgl. Anja Tiedemann: Die „entartete" Moderne und ihr amerikanischer Markt. Karl Buchholz und Curt Valentin als Händler verfemter Kunst (Schriften der



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Forschungsstelle „Entartete Kunst“, Bd. 8), Berlin 2013, S. 41 und S. 189.

**68** Curt Valentin an Georg Kolbe, 28.6.1934, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.

**69** Vgl. Reichsbankstelle Düsseldorf an Georg Kolbe, 18.12.1934, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.

**70** Vgl. Georg Kolbe an die Reichsbankstelle Düsseldorf, 2.1.1936 (evtl. 1935, da bezugnehmend auf das Schreiben vom 18.12.1934), Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.

**71** Vgl. Tiedemann 2013 (wie Anm. 67), S. 41 und S. 190–194.

**72** Vgl. Axel Drecoll, Anja Deutsch: Fragen, Probleme, Perspektiven – zur „Arisierung“ der Kunsthandlung Alfred Flechtheim, in: Andrea Bambi, Axel Drecoll (Hrsg.): Alfred Flechtheim. Raubkunst und Restitution (Schriftenreihe der Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte, Bd. 110), Berlin/Boston 2015, S. 83–100. Bereits in einem 2010 erstellten Gutachten zur Übernahme der Galerie Flechtheim Düsseldorf durch Alex Vömel kommt Axel Drecoll zu dem Schluss, „dass der Übergang der Galerie von Flechtheim zu Vömel nicht als ‚Arisierung‘ und Vömel in historischem Sinn nicht als ‚Ariseur‘ des gesamten Bildbestandes der Galerie zu bezeichnen ist, […]“. Siehe Projekt-ID KU04-2010: Untersuchung und Bewertung der Übernahme der Galerie Flechtheim, Düsseldorf, durch Alexander Vömel im März 1933, https://www.proveana.de/de/link/pro10000064 [letzter Zugriff 6.12.2022].

**73** Vgl. „Rechnungs-Auszug pr 31. März 1933“, Galerie Alfred Flechtheim an Georg Kolbe, 25.4.1933; und „Rechnungs-Auszug pr 30. September 1933“, Galerie Alfred Flechtheim an Georg Kolbe, 9.10.1933, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.

**74** Da die Düsseldorfer Galerie am 21.10.1933 beim Gewerbesteueramt abgemeldet worden war, mahnte die Industrie- und Handelskammer im Januar 1935 die Sitzverlegung des Unternehmens nach Berlin an. Mit Beschluss vom 9.7.1935 wurde der Hauptsitz der Galerie Alfred Flechtheim GmbH daher am 12.7.1935 in die private Wohnung von Alfred und Betti Flechtheim nach Berlin-Wilmersdorf in die Düsseldorfer Str. 44/45 verlegt sowie die Auflösung der Düsseldorfer Niederlassung beschlossen. Vgl. Handelsregister-Akten der Galerie Alfred Flechtheim GmbH, Berlin, Amtsgericht Charlottenburg – Handelsregister, Landesarchiv Berlin, A Rep. 342-02, Nr. 66607.

**75** Alfred E. Schulte an Georg Kolbe, 28.10.1933, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.

**76** Die Geschäftsstelle der Galerie befand sich nach Aufgabe der Berliner Galerieräume temporär unter der privaten Adresse von Rosi Hulisch in der Eisenzahnstraße 66 in Berlin-Halensee. Vgl. Handelsregister-Akten der Galerie Alfred Flechtheim GmbH, Berlin, Amtsgericht Charlottenburg – Handelsregister, Landesarchiv Berlin, A Rep. 342-02, Nr. 66607. Zur Rolle von Hulisch vgl. Rosie Hulisch, Berlin, an Josef von Sternberg, Hollywood, 1.3.1934 (beiliegende Kopie zu Rosi Hulisch an Georg Kolbe, 2.3.1934), Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.

**77** Dass es Schulte gelang, die Frist einzuhalten und das Verfahren bis spätestens zum 1.4.1934 abzuschließen, zeigte bereits das Protokoll der Gesellschafterversammlung vom 25.4.1935, in dem es heißt: „Im vergangenen Jahr wurde durch den Wirtschaftsprüfer, Herrn Alfred E. Schulte, der aussergerichtliche Vergleich durchgeführt.“ Protokoll der Gesellschafterversammlung der Galerie Alfred Flechtheim GmbH, 25.4.1935, Handelsregister-Akten der Galerie Alfred Flechtheim GmbH, Berlin, Amtsgericht Charlottenburg – Handelsregister, Landesarchiv Berlin, A Rep. 342-02, Nr. 66607. Dennoch wurde bislang in diesem Zusammenhang fälschlicherweise von einer Auflösung oder Liquidation gesprochen. Vgl. Projekt-ID KU04-2010 (wie Anm. 72); und Dascher 2011 (wie Anm. 13), S. 319.

**78** Vgl. Alfred E. Schulte an Georg Kolbe, 28.3.1934, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.

**79** Nach dem gemeinsamen Umzug mit Betti im Juni des Jahres 1934 von der Bleibtreustraße in die Düsseldorfer Straße wurde die Düsseldorfer Straße 44/45 in Berlin-Wilmersdorf im Dezember 1934 als Adresse der Geschäftsstelle der GmbH eingetragen, deren Hauptsitz im Juli 1935 gleichfalls hierher verlegt wurde. Vgl. Landesarchiv Berlin, Amtsgericht Charlottenburg – Handelsregister, Handelsregister-Akten der Galerie Alfred Flechtheim GmbH, Berlin, A Rep. 342-02, Nr. 66607.

**80** Rosi Hulisch, Galerie Alfred Flechtheim, an Josef von Sternberg, 10.7.1934, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.

**81** Vgl. Anmeldung der Auflösung der Gesellschaft, 18.1.1936, Landesarchiv Berlin, Amtsgericht Charlottenburg – Handelsregister, Handelsregister-Akten der Galerie Alfred Flechtheim GmbH, Berlin, A Rep. 342-02, Nr. 66607.

**82** Vgl. Landesarchiv Berlin, Amtsgericht Charlottenburg – Handelsregister, Handelsregister-Akten der Galerie Alfred Flechtheim GmbH, Berlin, A Rep. 342-02, Nr. 66607.

**83** Vgl. Flacke-Knoch/von Wiese 1987 (wie Anm. 8), S. 163; und Dascher 2011 (wie Anm. 13), S. 380–389.



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

**84** Internationale Nachrufe erfolgten am 10. und 11. März in der „Times“, Paul Westheim berichtete in der „Pariser Tageszeitung“ von Flechtheims Tod mit dem Hinweis, dass er als Teilhaber einer Londoner Galerie wieder mitten im Kunstleben gestanden hätte. Auch „Die neue Weltbühne“ in Prag veröffentlichte einen dreiseitigen Artikel über Flechtheim. Vgl. Alex Vömel: Alfred Flechtheim, Kunsthändler und Verleger, in: Imprimatur. Ein Jahrbuch für Bücherfreunde, Bd. V, Frankfurt a. M. 1967, S. 90–109, hier S. 107; Paul Westheim: Alfred Flechtheim gestorben, in: Pariser Tageszeitung, 3.11.1937; und Dascher 2011 (wie Anm. 13), S. 289. Zu Alfred Flechtheims Diffamierung in Deutschland vgl. Gesa Jeuthe Vietzen: Verfolgte und Verführte. Die Aktion „Entartete Kunst“ als propagandistisches Kapital, in: Nikola Doll, Uwe Fleckner, Gesa Jeuthe Vietzen (Hrsg.): Kunst, Konflikt Kollaboration. Hildebrand Gurlitt und die Moderne (Schriften der Forschungsstelle „Entartete Kunst“, Bd. 14), Berlin 2023, S. 95–122, hier S. 109–114.

**85** Vgl. Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin. Von 2013 bis 2016 fand zudem am Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg ein Forschungsprojekt zur Tätigkeit der Galerie Alex Vömel, Düsseldorf, statt. Vgl. Projekt-ID LA07-II2012: Die Liquidation der Galerie Alfred Flechtheim GmbH und ihre Folgen. Grundlagenforschung zum Handel mit NS-verfolgungsbedingt entzogener Kunst durch die Galerie Alex Vömel, Düsseldorf, und die Galerie Buchholz, Berlin, https://www.proveana.de/de/link/pro10000179 [letzter Zugriff 6.12.2022]. Eine Publikation zur Galerie Alex Vömel im Nationalsozialismus befindet sich durch die Autorin dieses Beitrags in Vorbereitung: Gesa Jeuthe Vietzen: Auf schmalem Grat. Alex Vömel und der Kunsthandel im Nationalsozialismus (Schriften der Forschungsstelle „Entartete Kunst“) (in Vorbereitung).

**86** Alex Vömel, Galerie Alex Vömel, an Georg Kolbe, 12.3.1940, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.

**87** Vgl. Dascher 2011 (wie Anm. 13), S. 411.

**88** Vgl. ebd., S. 409.

**89** Vgl. Solomon R. Guggenheim Foundation Restitutes Ernst Ludwig Kirchner's Artillerymen to Heirs of Alfred Flechtheim, Press Release, 4.10.2018, https://www.guggenheim.org/press-release/solomon-r-guggenheim-foundation-restitutes-ernst-ludwig-kirchners-artillerymen-to-heirs-of-alfred-flechtheim [letzter Zugriff 6.12.2022].



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Anja Tiedemann

# „… sie existieren, das ist alles, was ich weiß.“ Die Werke Georg Kolbes und die Vesting Order 3711

https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Als die Amerikaner am 18. Dezember 1941, kurz nach dem Angriff auf Pearl Harbor, in den Zweiten Weltkrieg eintraten, wurde gleichzeitig der sogenannte First Powers Act verabschiedet. Hiermit erhielt die amerikanische Aufsichtsbehörde für Fremdvermögen (Alien Property Custodian) die Vollmacht, das Eigentum fremder Staatsangehöriger zu konfiszieren, sofern sich die Vereinigten Staaten mit deren Heimatland im Krieg befanden und die betroffene Person Eigentum in den USA hatte, selbst aber dort nicht lebte.[1] Dieser Umstand traf nicht auf den deutschen Emigranten Curt Valentin zu, als 1944 in seiner New Yorker Galerie eine Vielzahl von Kunstwerken beschlagnahmt wurde.[2] Betroffen war vielmehr sein früherer Arbeitgeber und späterer Geschäftspartner, der Berliner Buch- und Kunsthändler Karl Buchholz.[3] Ihm gehörten zahlreiche Arbeiten, die er seit Gründung der Galerie als Kommissionsgut zur Verfügung gestellt hatte. Sie waren sein Eigentum geblieben, als er aufgrund des Kriegsausbruches seinen Anteil an der Galerie Curt Valentin im September 1939 überschrieben hatte.[4] Hierzu gehörten auch 34 Arbeiten von Georg Kolbe.[5] Die vorliegende Untersuchung schildert deren Werdegang vom Atelier des Künstlers bis zur Versteigerung in New York am 8. Dezember 1944 unter besonderer Berücksichtigung der Vesting Order 3711 des Alien Property Custodian in New York.

## „Sie werden eines Tages zufriedener mit mir sein." Die Erschließung des amerikanischen Kunstmarktes für Werke von Georg Kolbe

Curt Valentin und Georg Kolbe kannten sich aus der Galerie Flechtheim in Berlin, wo der aufstrebende Kunsthändler gearbeitet hatte, bis sein Arbeitgeber Alfred Flechtheim als jüdisch Verfolgter Deutschland im Jahr 1933 verließ. Der Bildhauer hingegen war dem jungen Mann ein väterlicher Freund (Abb. 1).[6] Im Herbst 1934 bekam der bereits arbeitslose Valentin bei Karl Buchholz die Möglichkeit, dessen neue Kunsthandlung zu leiten und führte die frühere Zusammenarbeit mit Kolbe weiter. In der Galerie Buchholz wurden dessen Werke nachweislich in den Jahren 1934 und 1935 sowie 1939 bis 1941 gezeigt beziehungsweise verkauft.[7] Es ist sehr wahrscheinlich, dass auch in den Jahren dazwischen mit Kolbe-Werken gehandelt wurde.

Anfang 1937 musste Curt Valentin, der nach den Rassegesetzen der Nationalsozialisten als Volljude eingestuft war, Deutschland verlassen. Er plante die Eröffnung einer Galerie in New York mit Karl Buchholz als Geschäftspartner. Skulptur und Plastik sollte ein wichtiger Schwerpunkt werden, und Georg Kolbe gehörte zu den Wunschkünstlern.[8] Der Bildhauer war dem zugeneigt, denn die Erschließung des amerikanischen Marktes weckte bei ihm wie bei vielen seiner Künstlerkollegen die Hoffnung auf Akzeptanz und lohnende Verkäufe. Es wurde vereinbart, dass sieben Bronzen und 30 Zeichnungen Kolbes mit dem Prädikat „von meiner Hand" über den Atlantik gehen sollten.[9] Hiervon gehörte allerdings eine Plastik Valentin privat, der als Jude keine Kunstwerke besitzen durfte.[10] Sie wurde einfach in das für die USA bestimmte Kontingent mit hineingenommen. Eine zweite



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

**1** (V. l. n. r.) Leonore von Keudell, Curt Valentin, Georg Kolbe, Maria von Keudell, undatiert, historische Fotografie

hatte Buchholz auf eigene Rechnung und zu Verkaufszwecken für die neue Galerie gekauft, der Rest war Eigentum des Bildhauers und ging als Kommissionsware nach New York. Dort vergab Curt Valentin für jedes Werk eine Inventarnummer.[11] Allerdings verwendete er allem Anschein nach nicht die gleichen Angaben wie in den mit Georg Kolbe geschlossenen Kommissionsvereinbarungen, sondern vereinfachte Werktitel.[12]

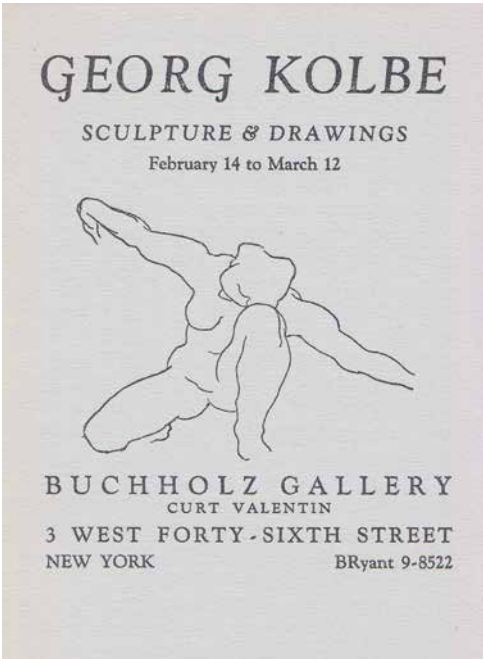
Die Künstler der deutschen Moderne waren in den Vereinigten Staaten zu dieser Zeit nahezu unbekannt.[13] Für Arbeiten Georg Kolbes gab es insofern keinen aussichtsreichen Markt. Curt Valentin mühte sich daher auch nahezu erfolglos, die Werke des Bildhauers zu verkaufen. 1938 zeigte er sogar eine Einzelausstellung, für die er neben der erwähnten Kommissionsware auch Leihgaben von einigen wenigen amerikanischen Sammlern erhielt (Abb. 2). Der mangelnde Erfolg führte letztlich dazu, dass Valentin sich am 15. Juni 1938 an Georg Kolbe wandte: „[…] bitte verlieren Sie in dieser Beziehung nicht die Geduld, wenn ich auch gestehe, dass Sie Anlass genug dazu haetten. Sie werden eines Tages zufriedener mit mir sein. S i e brauchen es zwar nicht, i c h aber brauche es.“[14] Doch trotz allen Bemühens wollte sich der Durchbruch auf dem US-Markt auch weiterhin nicht einstellen. Lediglich im Jahr 1939 verkaufte Valentin drei Zeichnungen, was aber kaum genügt haben dürfte, um den Bildhauer bis zum Ausbruch des Krieges am 1. September 1939 gnädig zu stimmen.[15]

## „… sodass meine Werke eines Tages im Feindesland sind.“ Der Zweite Weltkrieg und die Auswirkungen auf den amerikanischen Kunstmarkt

Die New Yorker Geschäftspartner Karl Buchholz (Abb. 3) und Curt Valentin dividierten sich mit Beginn der Kampfhandlungen auseinander. Die Buchholz Gallery gehörte Valentin künftig allein. Das dortige Eigentum von Karl Buchholz verblieb als Kommissionsware in der Galerie. Gleichzeitig begann der Seekrieg im Atlantik, der auf die Entwicklung des



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND




**2** Ausstellungskatalog „Georg Kolbe. Sculpture & Drawings" der Buchholz Gallery in New York, 14. Februar bis 12. März 1938

deutsch-amerikanischen Kunsthandels erheblichen Einfluss nehmen sollte. Ab Oktober 1939 wurde es für deutsche Schiffe nämlich zunehmend schwieriger, feindliche Gewässer zu passieren. Zwar ergaben sich nach der Eroberung niederländischer, belgischer und französischer Häfen durch deutsche Truppen vorübergehend Möglichkeiten, Fracht beispielsweise über Antwerpen zu transportieren, doch wurden Transport und Versicherung von Kunstwerken immer riskanter und teurer. Im Juni 1940 war der Seekrieg so weit eskaliert, dass an eine Verschiffung kaum noch zu denken war. Zwar boten sich hin und wieder Gelegenheiten, einzelne Sendungen privaten Kurieren mitzugeben. Solche Anlässe waren aber überwiegend vom Zufall geprägt und erforderten eine spontane Herangehensweise.[16]

War es nahezu unmöglich geworden, Kunstwerke über den Atlantik nach Amerika zu verschiffen, bestand umgekehrt keine realistische Chance, Arbeiten zurück nach Deutschland zu schicken. Aus dem Eigentum von Kolbe waren kommissionsweise noch fünf Bronzen sowie 28 Zeichnungen in New York, weswegen sich der Bildhauer im Januar 1941 Gedanken machte:

> „[…] ich möchte Ihre Aufmerksamkeit auf eine Sache lenken, die mich doch recht oft sorgenvoll beschäftigt: das Schicksal meiner Bronzen u. Zeichnungen in Ihrem Newjorker [sic] Zweiggeschäft. Der Krieg geht weiter, und wird sich allem Anscheine nach noch auf weite Gebiete erstrecken – sodass meine Werke eines Tages im Feindesland sind. Ich gab sie damals auf bitten des guten Valentin – er konnte sie nicht anbringen und wird sie nie anbringen. Es ist müssig auf ferne Zukunft zu hoffen und so bitte ich Sie um gründliche Überlegung wie diese Dinge auf irgendwelchem Wege heimkehren können. Leider sind inzwischen wohl



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

**3** Buch- und Kunsthändler Karl Buchholz, um 1938, historische Fotografie

alle Wege dermassen verstellt, dass nur noch eine Reise über Japan übrigbleibt? Sie begreifen, dass mir mit ‚Wahrscheinlichkeiten' etc. nicht mehr gedient sein kann."[17]

Die Gedanken Georg Kolbes kreisten um Gerüchte, die USA könnten in den Zweiten Weltkrieg eintreten. Seine Idee, die nach wie vor in New York befindlichen Arbeiten über Japan nach Hause zu holen, war nicht abwegig. In Ermangelung besserer Routen war es Karl Buchholz zumindest einmal gelungen, einen Weg über Russland und Japan zu finden und mit Erfolg Werke aus der Beschlagnahmeaktion „Entartete Kunst" über diese Route nach Amerika zu transportieren.[18] Das dürfte dem Bildhauer zu Ohren gekommen sein, der nur zwei Tage später eine Reaktion hinsichtlich seiner Überlegungen erhielt. Die Galerie Buchholz wurde in diesen Tagen von Georg von Hülsen geleitet.[19] Dieser schrieb anstelle des verreisten Karl Buchholz:

„Leider gibt es vorläufig auch über Sibirien und Japan keine Möglichkeit, grössere Kunstgegenstände zu schicken. Man könnte eventuell versuchen, die Zeichnungen als Drucksache herüberzuschicken, so wie ich verschiedene Graphik vor einigen Monaten nach New York beförderte. Es ist natürlich ein großes Risiko und ich glaube, dass Valentin es gerade jetzt, wo er so ohne jegliche Unterstützung aus Europa arbeiten muss, besonders schmerzlich empfinden würde, wenn Sie die Unsicherheit, die mit der Rücksendung verbunden ist, einem Dortlassen vorziehen würden."[20]

Doch der Bildhauer ließ sich nicht so ohne Weiteres beschwichtigen:

„[…] meinen die New Yorker Bronzen und Zeichnungen betreffenden Brief haben Sie wohl nicht richtig aufgefasst. Er galt Ihrem Chef. Er sollte sich die Sache einmal durch den Kopf gehen lassen. Ich möchte die Rückkehr meiner Arbeiten wahrhaftig erleben – oder sie verkauft sehen. Schliesslich ist das nicht ein Posten Socken, den man des Krieges wegen auf Lager legt. Hierorts ist jedenfalls mehrfach nach meinen dortigen Arbeiten verlangt worden. Rücksendung als Drucksache ist natürlich Unnsinn [sic]. Bitte legen Sie Herrn B u c h h o l z nach Rückkehr meinen Brief zur Stellungnahme vor."[21]



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Karl Buchholz unterhielt Filialen in Lissabon und Bukarest, die er trotz des Krieges häufig besuchte. So kam es, dass er erst fünf Wochen später antwortete:

> „[…] ich glaube nicht an eine direkte Gefährdung des dortigen Besitzes, da das Unternehmen ein amerikanisches ist und darum selbst bei absoluter kriegerischer Verwicklung aller Wahrscheinlichkeit nach nicht belästigt wird. Ich würde ja Valentin bitten, die Zeichnungen zurückzuschicken, aber es ist doch besser, wenn sie da sind und durch ihre Existenz weiter wirken. Ich will sie lieber bezahlen, also fest übernehmen. Gerade in der hiesigen Zeit halte ich es für so wichtig, Ihre Arbeiten in Amerika von Fall zu Fall bereit zu haben. Seien Sie ohne Sorge!“[22]

Nur wenige Wochen später, am 22. Juni 1941, erklärte Deutschland der Sowjetunion den Krieg, was einen Kunsttransport über Sibirien und Japan ohnehin unmöglich gemacht hätte. Im Dezember 1941 traten auch die Amerikaner in den Zweiten Weltkrieg ein. Spätestens zu diesem Zeitpunkt riss der Kontakt zwischen Curt Valentin und Karl Buchholz ab. Kolbes Vorahnungen hatten sich bereits jetzt teilweise bewahrheitet.

Mit der Kriegsteilnahme der USA wurden sowohl Karl Buchholz als auch in Deutschland lebende deutsche Künstler und Sammler zum Feind der Vereinigten Staaten. Ihr in Amerika befindliches Eigentum war – ganz im Gegenteil zur Einschätzung von Karl Buchholz – sehr wohl gefährdet, was er aber im Frühjahr 1941 noch nicht wissen konnte. Vielmehr schlug er dem Bildhauer ein Treffen vor, dessen Ergebnis er am 21. April 1941 schriftlich fixierte:

> „Ich übernehme daher hiermit die fünf Bronzen, welche Sie mir freundlicherweise für New York in Kommission gegeben haben, und die […] Zeichnungen fest und verpflichte mich, diese bis Ende des Jahres an Sie zu zahlen“[23] (siehe Anhang).

Kolbe reagierte zustimmend und unterstrich noch einmal seine bereits geäußerte Enttäuschung Curt Valentin betreffend:

> „Sie wissen, dass mir am Gelde nichts liegt, […]. Der Brief, den Sie Valentin schicken werden, ist in der Tat sehr wichtig und ich wäre für Kenntnisnahme dankbar. – Das Wollen ist bei den Menschen immer grösser als das Vollbringen – darf aber nicht so leicht abwärts rutschen wie bei Curt Valentin.“[24]

Der emigrierte Galerist war bei Kolbe, glaubt man seinen Briefen an Karl Buchholz, in Ungnade gefallen. Sie dokumentieren die Vorwürfe des Bildhauers, dass Valentin nicht genug für ihn tue, ganz vom Weg abgekommen sei, sich nicht auf das Wesentliche konzentriere und insgesamt die falschen Künstler ausstelle.[25] Freilich spiegelten sich in seinen Äußerungen gegenüber Karl Buchholz die eigenen Erwartungen und Wünsche wider. Was es bedeutet haben mag, als deutscher Kunsthändler angesichts der antideutschen Stimmung



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-NC-ND

in den USA deutsche Avantgarden verkaufen zu wollen, blieb unberücksichtigt. Die ablehnende Haltung der Amerikaner drückte sich immer mehr sowohl in den Museumsaktivitäten als auch in den Presseverlautbarungen aus. Galeristen und Kunsthändler stießen auf nahezu unüberwindbare Hindernisse, wollten sie Werke der deutschen Moderne verkaufen. Etablierte Werte, zu denen beispielsweise Arbeiten der französischen Impressionisten zählten, standen weit höher im Kurs als Neuerungen, vor allem wenn es sich um Werke von Kunstschaffenden handelte, die in den USA immer noch nahezu unbekannt waren. Curt Valentin und seine Kollegen waren gezwungen, ihr Ausstellungsprogramm den Gegebenheiten anzupassen. Der Jahreswechsel 1940/41 markiert hier einen wichtigen Wendepunkt: Von nun an kamen kaum noch deutsche Künstler zum Zug. War dies doch der Fall, so handelte es sich um Exil-Deutsche, bereits verstorbene Künstler oder eindeutige Regimegegner des NS-Staates.[26] Das Ausstellungsgeschehen in der Buchholz Gallery zeigt deutlich, dass vom Frühjahr 1941 an keine Ausstellungen mit deutscher Beteiligung mehr möglich waren.[27] Gelegentliche Ausnahmen waren die Werke der „Entarteten Kunst", die als „Kunst der Demokratie" gesehen wurden, oder Arbeiten von Künstlern, die Deutschland verlassen hatten, wie zum Beispiel Max Beckmann oder Paul Klee. Nachdem die Vereinigten Staaten in den Krieg eingetreten waren, verschärfte sich die Situation ein weiteres Mal. Von den Museen wurden bis Kriegsende und darüber hinaus nur noch amerikanische Künstler ausgestellt.[28]

Es scheint, als hätte Georg Kolbe, anders als Karl Buchholz gegenüber kommuniziert, Verständnis für die Situation von Curt Valentin aufgebracht. Es ist jedenfalls keine Korrespondenz überliefert, in der er den New Yorker Kunsthändler direkt mit seiner Unzufriedenheit konfrontiert. Aus den Kriegsjahren liegt nur ein Brief vor, der zehn Wochen nach den soeben geschilderten Vorkommnissen geschrieben wurde, eine Antwort auf Geburtstagswünsche war und keinerlei Groll dokumentiert. Hatte Kolbe den Berliner Kunsthändler einfach in die Enge treiben und die Bezahlung seiner Arbeiten erreichen wollen? Buchholz war auch während des Kriegs sehr interessiert an dessen Werken für seine Kunsthandlungen in Berlin, Bukarest und Lissabon. Es kann somit nicht ausgeschlossen werden, dass er den Meister nicht verärgern wollte und einfach bezahlte. Finanziell dürfte diese Transaktion kein Problem gewesen sein. Die Nachfrage nach Kunst war immens und die notwendigen Verdienstmöglichkeiten durchaus gegeben.

## „… sie existieren. Das ist alles, was ich weiß." Die Vesting Order 3711 und die Folgen

Erst vom Juli 1947 wissen wir sicher, dass der Kontakt zwischen Kolbe und Valentin wiederhergestellt war. Kolbe bedankte sich für ein höchst willkommenes Paket, das Valentin aus New York geschickt hatte.[29] Einige Briefe scheinen zwischenzeitlich verloren gegangen zu sein. Kontakt zwischen Kolbe und Buchholz, der Anfang 1945 nach Madrid ausgereist und nicht zurückgekommen war, ist nicht dokumentiert. Ob die beiden Männer je wieder miteinander zu tun hatten, ist fraglich. Der letzte Brief aus New York erreichte den



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Künstler nur zwei Monate vor seinem Tod und berichtet am 15. September 1947 über die Vorgänge der Vesting Order 3711:

> „Leider sind alle Ihre Skulpturen und Zeichnungen waehrend des Krieges als feindliches Gut (sie gehoerten Buchholz) beschlagnahmt worden. Und ich habe nur eine schwache Vorstellung, wohin sie gekommen sind. Sie sind alle versteigert worden, etwas obskur, sie existieren, das ist alles was ich weiss. […] Ich selbst durfte die Versteigerung nicht besuchen, damals selbst doch deutscher Bürger."[30]

In der Tat waren am 29. Mai 1944 im Auftrag des Alien Property Custodian 387 Kunstwerke als Eigentum von Karl Buchholz unter der Bezeichnung Vesting Order 3711 beschlagnahmt worden.[31] 319 davon gingen in eine Auktion, die am 8. Dezember des gleichen Jahres stattfand.[32] Die Differenz von 68 Arbeiten resultierte wahrscheinlich aus einer Lizenz, die Valentin vorab erhalten hatte. Er konnte im Kunsthandel für Rechnung der Vereinigten Staaten von Amerika verkaufen, fand aber nur wenige Käufer.[33] Für die Versteigerung wurden immer gleich gestaltete Anzeigen geschaltet, die Mitte November beispielsweise in „The New York Times", in „The Art Digest" und in „Art News" erschienen.[34]

Von Georg Kolbe gingen sieben Bronzen und 28 Zeichnungen in besagte Versteigerung (Abb. 4 a–g). Die Plastiken bekamen eigenständige Losnummern, die Arbeiten auf Papier wurden zu zwei Gruppen mit 13 beziehungsweise 15 Blättern zusammengefasst.[35] Abgesehen von seinen Werken wurden auch Arbeiten weiterer bedeutender Künstler aufgerufen, unter anderem von Ernst Barlach, Max Beckmann, Edgar Degas, Otto Dix, Carl Hofer, Alexej Jawlensky, Oskar Kokoschka, Käthe Kollwitz, Alfred Kubin, Wilhelm Lehmbruck, Franz Marc, Gerhard Marcks, Emil Nolde, Karl Schmidt-Rottluff und Renée Sintenis (Abb. 5).

Die Pferdezüchterin Theodora H. Pleadwell von der Muffet Farm in Poughquag im Staate New York ersteigerte Los 31, also Georg Kolbes Entwurf zu „Ruhender Athlet" für 200 US-Dollar.[36] Ella Lewenz aus Kew Gardens, New York State, erwarb für 1.233 US-Dollar die Lose 33, 34, 35 und 37, und damit Georg Kolbes „Stehende" von 1935 (320 US-Dollar), die „Kauernde" von 1930 (333 US-Dollar), die „Verkündung" von 1934 (222 US-Dollar) und ein Konvolut von 13 Zeichnungen (358 US-Dollar).[37] Sie stammte ursprünglich aus Dresden und war eine begabte Kamerafrau, die das Leben ihrer jüdischen Familie nach 1933 im Film festhielt. Sie emigrierte in die USA, wo die Filme nach ihrem Tod von ihrer Enkelin Lisa Lewenz entdeckt und zu dem Dokumentarfilm „A Letter Without Words" geschnitten wurden, der im Jahr 2000 den Radio-, TV- und Neue-Medien-Preis der RIAS Berlin gewann.[38] Samuel C. Dretzin aus New York City zahlte 825 US-Dollar für die Lose 32, 36 und 38, also Georg Kolbes „Stehende" von 1935 (250 US-Dollar), den Entwurf zu „Ruf der Erde" von 1932 (250 US-Dollar) und 15 Zeichnungen (325 US-Dollar). Er war aber ein sehr aktiver und vielseitig orientierter Sammler, der mit zahlreichen Kunstauktionen in Verbindung gebracht werden kann und häufig in den jeweiligen Provenienzen auftaucht.[39]



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-NC-ND

**4 a** Georg Kolbe, Stehendes Mädchen, 1935, Bronze, Höhe 122 cm, historische Fotografie

**4 b** Georg Kolbe, Sitzende, 1926, Bronze, Höhe 28,5 cm, Georg Kolbe Museum, Berlin

**4 c** Georg Kolbe, Verkündung, 1934/35, Bronze, Höhe 65 cm, Georg Kolbe Museum, Berlin

**4 d** Georg Kolbe, Kauernde, 1930, Bronze, Höhe 50 cm, Georg Kolbe Museum, Berlin



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

**4 e** Georg Kolbe, Ruhender Athlet (Entwurf), 1935, Bronze, 27 × 49,5 × 23 cm, Georg Kolbe Museum, Berlin

**4 f** Georg Kolbe, Bewegungsskizze II, 1925, Bronze, Höhe 24 cm, Georg Kolbe Museum, Berlin
**4 g** Georg Kolbe, Kleine Stehende, 1935, Bronze, Höhe 77,5 cm, Georg Kolbe Museum, Berlin

Alle beschlagnahmten Kunstwerke der Vesting Order 3711 wurden als vormaliges Eigentum von Karl Buchholz ausgewiesen. Wie sich aber nach dem Krieg herausstellte, gehörten ihm zahlreiche der Arbeiten gar nicht, sondern wurden nur unter seinem Namen beschlagnahmt. Nachweislich waren beispielsweise Werke von Gerhard Marcks, Renée Sintenis und Käthe Kollwitz betroffen, die diese nach New York in Kommission gegeben hatten.[40] Zudem gaben einige Sammler ausgewählte Stücke in die Obhut von Curt Valentin, wohl aus Angst, die Nationalsozialisten könnten auch in private Sammlungen moderner Kunst eingreifen.[41]

Georg Kolbe hatte Karl Buchholz klug in Zugzwang gebracht und konnte – gerade noch rechtzeitig – den Verkauf seiner Arbeiten erreichen. Letzterer hingegen verlor viel



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Art property formerly owned by
Karl Buchholz

| LOT NO. | INVENTORY NUMBER | QUANTITY | DESCRIPTION |
|---|---|---|---|
| 28 Cont'd. | | | |
| | 1360 | 1 | Etching entitled "Woman with Arrow" - 6"x4½" |
| | 1362 | 1 | " " "3 Women" - 9⅛"x7⅜" |
| | 1363 | 1 | " " "Head of a Girl" - 6"x4⅛" |
| | 1361 | 1 | Lithograph entitled "Seated Man" - 14⅛"x9" |
| 29 | | 2 Watercolors by Alex Jawlensky as follows: | |
| | 1229 | 1 | Watercolor entitled "Study" - 10"x8" |
| | 1230 | 1 | " " " - 10"x8" |
| 30 | | 2 Lithographs by Oskar Kokoschka as follows: | |
| | 1301 | 1 | Lithograph entitled "Head of a Woman" - 30"x22⅛" |
| | 1305 | 1 | " " "Portrait of a Girl" - 23"x18" |
| 31 | 144 | 1 | Bronze sculpture by George Kolbe - entitled "Reclining Athlete" - 11"x20" |
| 32 | 145 | 1 | Bronze sculpture by George Kolbe - entitled "Standing Woman" - 32" high. |
| 33 | 146 | 1 | Bronze sculpture by George Kolbe - entitled "Standing Woman" - 48" high. |
| 34 | 147 | 1 | Bronze sculpture by George Kolbe - entitled "Crouching Girl" - 20"x14"x11" |
| 35 | 148 | 1 | Bronze sculpture by George Kolbe - entitled "Listening" 10"x10"x7" |
| 36 | 1968 | 1 | Bronze sculpture by George Kolbe - entitled "Girl Looking Up" - 42" high. |
| 37 | | Drawings and Etching by George Kolbe as follows: | |
| | 151 | 1 | Drawing entitled "Seated Nude" - 17⅜"x14⅝" |
| | 153 | 1 | " " "Nude" - 19"x15" |
| | 155 | 1 | " " "Nude" - 13⅛"x19" |
| | 156 | 1 | " " "Standing Girl" - 18⅜"x13" |
| | 157 | 1 | " " "Standing Woman" - 19"x13" |
| | 158 | 1 | " " "Kneeling Girl" - 19"x14" |
| | 160 | 1 | " " "Nude" - 16⅛"x13⅝" |
| | 940 | 1 | " " "Nude" - 16⅜"x14" |
| | 941 | 1 | " " "Nude" - 14"x12⅜" |
| | 942 | 1 | " " "Kneeling Girl" - 12"x14" |
| | 943 | 1 | " " "Kneeling Girl" - 18⅛"x12" |
| | 944 | 1 | " " "Seated Man" - 18⅜"x13" |
| | 619 | 1 | Etching entitled "Kneeling Girl" - 4 3/4"x7" |

- 4 -

**5** Liste der im Rahmen der Vesting Order 3711 konfiszierten und versteigerten Werke (Ausschnitt) mit Arbeiten von Georg Kolbe, National Archives II, College Park (Maryland), RG 131 P 55 File F-28-42 Section 3 (2 of 2) Box 75



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Art property formerly owned by
Karl Buchholz

| LOT NO. | INVENTORY NUMBER | QUANTITY | DESCRIPTION |
|---|---|---|---|
| 38 | | | 15 Drawings by George Kolbs as follows: |
| | 945 | 1 | Drawing entitled "Nude" - 18½"x13" |
| | 946 | 1 | " " "Nude" - 16⅜"x11" |
| | 947 | 1 | " " "Nude" - 18"x12½" |
| | 948 | 1 | " " "Kneeling Woman" - 16½"x11" |
| | 949 | 1 | " " "Standing Male Nude" - 18⅜"x11" |
| | 950 | 1 | " " "Standing Girl" - 18⅜"x11" |
| | 951 | 1 | " " "Standing Nude" - 18"x11" |
| | 952 | 1 | " " "Standing Girl" - 18½"x11" |
| | 953 | 1 | " " "Standing Nude" - 18½"x11" |
| | 954 | 1 | " " "Standing Man" - 18⅜"x11" |
| | 955 | 1 | " " "Nude" - 18⅜"x11" |
| | 956 | 1 | " " "Nude" - 18⅜"x12" |
| | 957 | 1 | " " "Nude" - 18⅜"x12" |
| | 958 | 1 | " " "Nude" - 18⅜"x11" |
| | 959 | 1 | " " "Nude" - 16½"x14" |
| 39 | 1056 | 1 | Bronze sculpture by Kaethe Kollwitz - entitled "Waving Farewell" - 13½"x11"x6" |
| 40 | | | Lithographs, Drawings and Etching by Kaethe Kollwitz as follows: |
| | 831 | 1 | Lithograph entitled "Versinkender" - 19"x15" |
| | 834 | 1 | " " "Death" - 17"x13" |
| | 867 | 1 | " " "Not (need)" - 7"x7" |
| | 1884 | 1 | " " "Beggar" - 17"x12" |
| | 1885 | 1 | " " "The Return" - 13"x14" |
| | 987 | 1 | Drawing entitled "Widow" - 16½"x11" |
| | 806 | 1 | " " "Death Leading Woman" - 23"x18" |
| | 989 | 1 | " " "In the Corner" - 17"x13" |
| | 809 | 1 | " " "Death and Girl" - 13"x18" |
| | 1366 | 1 | Etching entitled "Self-Portrait" - 8"x5⅝" |
| 41 | | | Lithographs and Etchings by Alfred Kubin as follows: |
| | 1371 | 1 | Lithograph entitled "Women of Weinsberg" - 11"x10" |
| | 1373 | 1 | " " "The Robber Knight" - 12½"x9⅛" |
| | 1476 | 1 | " " "Haunted House" - 12"x8⅛" |
| | 1477 | 1 | " " "Horse" - 10"x10" |
| | 1478 | 1 | " " "Horse" - 10"x10" |
| | 1479 | 1 | " " "Woman Sleeping" - 7⅛"x11⅛" |
| | 1480 | 1 | " " "Pierrot" - 8"x12" |
| | 1481 | 1 | " " "Hunter and Woman" - 7⅛"x11⅛" |
| | 1372 | 1 | Etching entitled "Winter in the Wood" - 9"x12½" |
| | 1475 | 1 | " " "Gulliver" - 13"x12" |
| 42 | | | Drawings and Watercolors by Alfred Kubin as follows: |
| | 1414 | 1 | Watercolor - entitled "David and Goliath" - 13½"x11" |
| | | 1 | " " "Faust und Lilith" - 13"x16" |
| | 1443 | 1 | Drawing entitled "Fisherman's Luck" - 15"x12" |
| | 1444 | 1 | " " "Country Orgie" - 9½"x13" |
| | 1445 | 1 | " " "Gottlieb" - 10"x12" |
| | 1446 | 1 | " " "Wild Bull" - 10½"x10½" |
| | 1447 | 1 | " " "Child Murder" - 8½"x10" |
| | 1448 | 1 | " " "A New Robinson" - 13"x12" |
| | 1449 | 1 | " " "Shepherd" - 14"x10" |
| | 1450 | 1 | " " "Burglar" - 12"x11" |





https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Geld und konnte sich damit Zeit seines Lebens nicht abfinden. Aus den 1960er-Jahren ist belegt, dass er beim Ausgleichsamt in Berlin auf Entschädigung pochte und eine nicht näher bekannte, aber wohl nicht allzu hohe Summe erhielt, die Buchholz als einen „Akt von Beleidigung" gegenüber einem Träger des Bundesverdienstkreuzes ansah.[42] Noch in den 1980er-Jahren stritt er sich mit dem Ausgleichsamt und behauptete nun, die Versteigerung habe 900.000 US-Dollar gebracht.[43] Eine Summe, die ausschließlich seiner Fantasie entsprungen sein kann, zumal der Gesamtwert des Konvolutes von 387 Kunstwerken vom Alien Property Custodian auf 28.000 US-Dollar geschätzt worden war. Das Ausgleichsamt verwies letztendlich auf das korrekt recherchierte Auktionsergebnis von 6.473,15 US-Dollar, sprach ihm aber im Mai 1984 eine erneute Entschädigung von 370 D-Mark zuzüglich Zinsen zu, woraus sich insgesamt 1161 D-Mark ergaben.[44] Buchholz' Reaktion auf diese Zahlung ist nicht überliefert.

## Anhang: Bronzen und Zeichnungen von Georg Kolbe in Kommission bei der Galerie Buchholz, Berlin, und der Buchholz Gallery, New York

Die deutschen Werktitel der kommissionsweise überlassenen Bronzen und Zeichnungen stammen aus der Korrespondenz zwischen der Galerie Buchholz, Berlin, und Georg Kolbe (vgl. Archiv Georg Kolbe Museum, Konvolut Buch- und Kunsthandlung Karl Buchholz, Berlin, 1936–1941). Die englischen Titel und weiteren Angaben zu den jeweiligen Kunstwerken haben ihren Ursprung in der Dokumentation der Vesting Order 3711. Vgl. National Archives II, College Park (Maryland), RG 131 P 55 File F-28-42 Section 1 Box 75; RG 131 P 55 File F-28-42 Section 3 (1 of 2) Box 75; RG 131 P 55 File F-28-42 Section 3 (2 of 2) Box 75. Die Titel der Zeichnungen sind aufgrund fehlender Angaben nicht zuzuordnen. Die New Yorker Buchholz Gallery unter Curt Valentin verwendete andere Bezeichnungen als die Galerie Buchholz in Berlin, die dann wahrscheinlich vom Alien Property Custodian übernommen wurden. Vgl. auch die Liste der Werke, die zur Versteigerung gebracht wurden (Abb. 5).

Die Nummerierung der Zeichnungen erfolgte durch den Künstler selbst. Aufzeichnungen hierzu haben sich nicht erhalten. Die Blätter wurden in der Reihenfolge aufgeführt, wie sie in den Kommissionsvereinbarungen erwähnt sind. Diese wurden ebenfalls durch den Künstler selbst dokumentiert. Weitere Aufzeichnungen hierzu existieren nicht.

Die Angaben jeweils im letzten Absatz eines Eintrages sind der Dokumentation der Vesting Order 3711 entnommen, soweit sie beschlagnahmt wurden. Eine Zuordnung der Zeichnungen zu den Losnummern 37 und 38 sowie deren Käufern war aufgrund fehlender Angaben nicht möglich.



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

## Bronzen

### Kleine Sitzende
1926; Bronze
2.12.1936: Kauf von Karl Buchholz für Rechnung Curt Valentin (RM 900); Eigentum offiziell vorerst von Karl Buchholz, inoffziell aufgrund der Rassegesetze von Curt Valentin/
Januar 1937: Überstellung nach New York
Keine Beschlagnahme, da Privateigentum von Curt Valentin

### Entwurf zum Ruhenden Athleten/Reclining Athlete
1935; Bronze/11“ × 20“
30.12.1936: an BGNY in Kommission (2000 RM)/1.3.1941: Kauf durch GBB (2000 RM), Verbleib in New York
Lot 31: Zuschlag bei 200 US-Dollar an Theodora H. Pleadwell

### Kleine Stehende/Standing Woman
1935; Bronze; Höhe 80 cm/32“ high
30.12.1936: an BGNY in Kommission (1600 RM)/1.3.1941: Kauf durch GBB (1600 RM), Verbleib in New York
Lot 32: Zuschlag bei 250 US-Dollar an Samuel C. Dretzin

### Stehendes Mädchen/Standing Woman
1935; Bronze; Höhe 130 cm/48“ high
30.12.1936: an BGNY in Kommission (3500 RM)/1.3.1941: Kauf durch GBB (3500 RM), Verbleib in New York
Lot 33: Zuschlag bei 320 US-Dollar an Ella Lewenz

### Kauernde/Crouching Girl
1930; Bronze; Höhe 49 cm/20“ × 14“ × 11“
30.12.1936: an BGNY in Kommission (2000 RM)/1.3.1941: Kauf durch GBB (2000 RM), Verbleib in New York
Lot 34: Zuschlag bei 333 US-Dollar an Ella Lewenz

### Verkündung/Listening
1934; Bronze/10“ × 10“ × 7“
25.6.1935: an GBB in Kommission (800 RM)/spätestens Dezember 1936 Kauf durch GBB/
Januar 1937: Überstellung nach New York
Lot 35: Zuschlag bei 222 US-Dollar an Ella Lewenz



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

**Entwurf zum Ruf der Erde/Girl Looking Up**
1932; Bronze; Höhe 18 cm/42“ high
30.12.1936: an BGNY in Kommission (1600 RM)/1.3.1941: Kauf durch GBB (600 RM), Verbleib in New York
Lot 35: Zuschlag bei 250 US-Dollar an Samuel C. Dretzin

## Zeichnungen

**[Titel unbekannt]**
Zeichnung; Nr. 59
30.12.1936: an BGNY in Kommission (160 RM)/1.3.1941: Kauf durch GBB (160 RM), Verbleib in New York
Lot 37 oder 38

**[Titel unbekannt]**
Zeichnung; Nr. 199
30.12.1936: an BGNY in Kommission (160 RM)/1.3.1941: Kauf durch GBB (160 RM), Verbleib in New York
Lot 37 oder 38

**[Titel unbekannt]**
Zeichnung; Nr. 212
25.6.1935: an GBB in Kommission (150 RM)/19.10.1936: Rückgabe an Georg Kolbe/30.12.1936: an BGNY in Kommission (160 RM)
Lot 37 oder 38

**[Titel unbekannt]**
Zeichnung; Nr. 277
30.12.1936: an BGNY in Kommission (160 RM)/1.3.1941: Kauf durch GBB (160 RM), Verbleib in New York
Lot 37 oder 38

**„Weibl.“**
Kreidezeichnung; Nr. 278
11.10.1934: an GBB in Kommission (200 RM)/30.12.1936: an BGNY in Kommission (160 RM)/23.1.1943: Kauf durch GBB (160 RM), Verbleib in New York
Lot 37 oder 38



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

**[Titel unbekannt]**
Zeichnung; Nr. 282
30.12.1936: an BGNY in Kommission (160 RM)/1.3.1941: Kauf durch GBB (160 RM), Verbleib in New York
Lot 37 oder 38

**[Titel unbekannt]**
Zeichnung; Nr. 284
30.12.1936: an BGNY in Kommission (160 RM)/1.3.1941: Kauf durch GBB (160 RM), Verbleib in New York
Lot 37 oder 38

**[Titel unbekannt]**
Zeichnung; Nr. 291
30.12.1936: an BGNY in Kommission (160 RM)/27.12.1939: Verkauf durch BGNY (160 RM)

**[Titel unbekannt]**
Zeichnung; Nr. 303
6.1.1938: an BGNY in Kommission (160 RM)/spätestens Januar 1939: Verkauf durch BGNY (160 RM)

**[Titel unbekannt]**
Zeichnung; Nr. 320
30.12.1936: an BGNY in Kommission (160 RM)/1.3.1941: Kauf durch GBB (160 RM), Verbleib in New York
Lot 37 oder 38

**Männerzeichnung**
Kreidezeichnung; Nr. 323
6.1.1938: an BGNY in Kommission (160 RM)/1.3.1941: Kauf durch GBB (160 RM), Verbleib in New York
Lot 37 oder 38

**Frauenzeichnung**
Kreidezeichnung; Nr. 406
6.1.1938: an BGNY in Kommission (160 RM)/4.12.1939: Verkauf durch BGNY (160 RM)



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-NC-ND

**Frauenzeichnung**
Kreidezeichnung; Nr. 410
6.1.1938: an BGNY in Kommission (160 RM)/1.3.1941: Kauf durch GBB (160 RM), Verbleib in New York
Lot 37 oder 38

**Frauenzeichnung**
Kreidezeichnung; Nr. 415
6.1.1938: an BGNY in Kommission (160 RM)/1.3.1941: Kauf durch GBB (160 RM), Verbleib in New York
Lot 37 oder 38

**Frauenzeichnung**
Kreidezeichnung; Nr. 430
6.1.1938: an BGNY in Kommission (160 RM)/1.3.1941: Kauf durch GBB (160 RM), Verbleib in New York
Lot 37 oder 38

**Frauenzeichnung**
Kreidezeichnung; Nr. 440
6.1.1938: an BGNY in Kommission (160 RM)/1.3.1941: Kauf durch GBB (160 RM), Verbleib in New York
Lot 37 oder 38

**Frauenzeichnung**
Kreidezeichnung; Nr. 442
6.1.1938: an BGNY in Kommission (160 RM)/1.3.1941: Kauf durch GBB (160 RM), Verbleib in New York
Lot 37 oder 38

**Frauenzeichnung**
Kreidezeichnung; Nr. 445
6.1.1938: an BGNY in Kommission (160 RM)/1.3.1941: Kauf durch GBB (160 RM), Verbleib in New York
Lot 37 oder 38

**Frauenzeichnung**
Kreidezeichnung; Nr. 451
6.1.1938: an BGNY in Kommission (160 RM)/1.3.1941: Kauf durch GBB (160 RM), Verbleib in New York
Lot 37 oder 38



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

**Frauenzeichnung**
Kreidezeichnung; Nr. 459; 6.1.1938: an BGNY in Kommission (160 RM)/1.3.1941: Kauf durch GBB (160 RM), Verbleib in New York
Lot 37 oder 38

**Frauenzeichnung**
Kreidezeichnung; Nr. 496
6.1.1938: an BGNY in Kommission (160 RM)/1.3.1941: Kauf durch GBB (160 RM), Verbleib in New York
Lot 37 oder 38

**Frauenzeichnung**
Kreidezeichnung; Nr. 502
6.1.1938: an BGNY in Kommission (160 RM)/1.3.1941: Kauf durch GBB (160 RM), Verbleib in New York
Lot 37 oder 38

**Frauenzeichnung**
Kreidezeichnung; Nr. 503
6.1.1938: an BGNY in Kommission (160 RM)/1.3.1941: Kauf durch GBB (160 RM), Verbleib in New York
Lot 37 oder 38

**Männerzeichnung**
Kreidezeichnung; Nr. 591
6.1.1938: an BGNY in Kommission (160 RM)/1.3.1941: Kauf durch GBB (160 RM), Verbleib in New York
Lot 37 oder 38

**Männerzeichnung**
Kreidezeichnung; Nr. 593
6.1.1938: an BGNY in Kommission (160 RM)/1.3.1941: Kauf durch GBB (160 RM), Verbleib in New York
Lot 37 oder 38

**Männerzeichnung**
Kreidezeichnung; Nr. 597
6.1.1938: an BGNY in Kommission (160 RM)/1.3.1941: Kauf durch GBB (160 RM), Verbleib in New York
Lot 37 oder 38



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-NC-ND

**34 Frauenzeichnung**
Kreidezeichnung; Nr. 383
6.1.1938: an BGNY in Kommission (160 RM)/1.3.1941: Kauf durch BGG (160 RM), Verbleib in New York
Lot 37 oder 38

**35 Frauenzeichnung**
Kreidezeichnung; Nr. 386
6.1.1938: an BGNY in Kommission (160 RM)/1.3.1941: Kauf durch BGG (160 RM), Verbleib in New York
Lot 37 oder 38



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

## Anmerkungen

Ich danke den Kolleginnen und Kollegen des Georg Kolbe Museums, Berlin, für die wertvolle Unterstützung. Der Kulturstiftung Franz Dieter und Michaela Kaldewei danke ich für die Bereitstellung der finanziellen Mittel, ohne die keine Digitalisierung der Dokumente zur Vesting Order 3711 möglich gewesen wäre.

**1** Vgl. Plunder and Restitution. The U.S. and Holocaust Victims' Asset. Findings and Recommendations of the Presidential Advisory Commission on the Holocaust Assets in the United States and Staff Report, hrsg. von Presidential Advisory Commission on the Holocaust Assets in the United States, Washington, D. C., 2000. Siehe insbesondere das Kapitel „Vesting" Assets and the Office of Alien Property Custodian, S. SR58–SR83.

**2** Zum Leben und Wirken von Curt Valentin vgl. Anja Tiedemann: Die „entartete" Moderne und ihr amerikanischer Markt. Karl Buchholz und Curt Valentin als Händler verfemter Kunst (Schriften der Forschungsstelle „Entartete Kunst", Bd. 8), Berlin 2013, S. 179–205.

**3** Zum Leben und Wirken von Karl Buchholz vgl. ebd., S. 11–34.

**4** Vgl. ebd., S. 16–20.

**5** Für die vorliegende Untersuchung standen die vollständigen Dokumente des Alien Property Custodian zu den Vesting Orders (V.O.) 3711, 4285 und 7114 als PDF zur Verfügung. Alle drei betreffen das am Beschlagnahmetag in der Buchholz Gallery befindliche Eigentum von Karl Buchholz. V.O. 4285 und 7114 erfolgten nachträglich und sind als Ergänzung zu V.O. 3711 zu sehen. Alle drei Vorgänge wurden zusammengefasst unter dem Reference File F-28-42-E-1. Die Papiere befinden sich in den National Archivs II, College Park (Maryland). Sie sind unter folgenden Signaturen auffindbar: RG 131 P 55 File F-28-42 Section 1 Box 75; RG 131 P 55 File F-28-42 Section 3 (1 of 2) Box 75; RG 131 P 55 File F-28-42 Section 3 (2 of 2) Box 75. Werke von Georg Kolbe sind nur im Vorgang V.O. 3711 dokumentiert. Eine Auflistung der sieben Plastiken und 28 Zeichnungen erfolgte wiederholt unter Angabe von Inventarnummer, Künstlernamen, Werktitel und Rechnungsdatum, wobei bei Letzterem das Eingangsdatum bei der Buchholz Gallery gemeint sein dürfte.

**6** Vgl. die Korrespondenz Curt Valentin an Georg Kolbe sowie Georg Kolbe an Curt Valentin, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin. Aus der Überlieferung gehen zahlreiche private Details hervor, weit jenseits des üblichen geschäftlichen Austausches.

**7** Vgl. Anja Tiedemann: Nicht das erforderliche Verantwortungsbewusstsein gegenüber Volk und Staat, in: Anja Tiedemann (Hrsg.): Die Kammer schreibt schon wieder! Das Reglement für den Handel mit moderner Kunst im Nationalsozialismus (Schriften der Forschungsstelle „Entartete Kunst", Bd. 10), Berlin 2016, S. 219–235, Tabelle „Von der Galerie Buchholz ausgestellte und verkaufte Werke Künstler der Moderne (1934–1943)", siehe hier den Eintrag „Kolbe".

**8** Vgl. Tiedemann 2013 (wie Anm. 2), S. 190–194.

**9** Vgl. die Korrespondenz zu in Kommission gegebenen Plastiken und Zeichnungen zwischen der Galerie Buchholz und Georg Kolbe, 24.10.1936, 2.12.1936, 17.12.1936, 30.12.1936, Dezember 1936 [o. D.], Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.

**10** Als Jude durfte Curt Valentin keine Kunstobjekte besitzen, weswegen er seine private Bronze in die Kommissionsware von Georg Kolbe mit hineinschmuggelte. Der Kauf erfolgte offiziell über die Galerie Buchholz, denn Valentin hätte auch nicht als Käufer auftreten dürfen. Vgl. den Brief von Curt Valentin an Georg Kolbe, 15.9.1947, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin, aus dem hervorgeht, dass Valentin diese Arbeit für sich privat gekauft hat. Vgl. darüber hinaus die Scheck-Übersendung der Buch- und Kunsthandlung Karl Buchholz, 2.12.1936, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin, die Auskunft gibt, dass nicht Valentin die Bezahlung vornimmt, sondern Buchholz.

**11** Vgl. Exhibit A, Art property formerly owned by Karl Buchholz, National Archives II, College Park (Maryland), RG 131 P 55 File F-28-42 Section 3 (2 of 2) Box 75, S. 75–76 der vorliegenden PDF (siehe Anm. 5).

**12** Die vereinfachten Werktitel wurden mutmaßlich später im Zuge der Vesting Order 3711 aufgegriffen. Die vorliegenden Quellen zu den Werken reichen nicht für eine sichere Identifizierung der Zeichnungen aus, wohl aber der Plastiken. Die verloren gegangenen Inventarbücher von Curt Valentin stellen nach wie vor eine bedauerliche Lücke in der Überlieferung dar.

**13** Vgl. Gregor Langfeld: Deutsche Kunst in New York. Vermittler – Kunstsammler – Ausstellungsmacher, 1904–1957, Berlin 2011. Die Dissertation untersucht die Kanonisierung der der deutschen Moderne in den USA und geht wiederholt auf Georg Kolbe ein.



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

**14** Curt Valentin an Georg Kolbe, 15.6.1938, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.

**15** Buch- und Kunsthandlung Buchholz an Georg Kolbe, 18.4.1939, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin, sowie Buch- und Kunsthandlung Buchholz an Georg Kolbe, 1.2.1940, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.

**16** Vgl. Tiedemann 2013 (wie Anm. 2), S. 144–152.

**17** Georg Kolbe an Karl Buchholz, 23.1.1941, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.

**18** Vgl. Tiedemann 2013 (wie Anm. 2), S. 144–152.

**19** Zur Tätigkeit von Georg von Hülsen vgl. Anja Tiedemann 2013 (wie Anm. 2), S. 57–62.

**20** Georg von Hülsen an Georg Kolbe, 25.1.1941, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.

**21** Georg Kolbe an Georg von Hülsen, 28.1.1941, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.

**22** Karl Buchholz an Georg Kolbe, 1.3.1941, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.

**23** Karl Buchholz an Georg Kolbe, 21.4.1941, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.

**24** Georg Kolbe an Karl Buchholz, 29.4.1941, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.

**25** Vgl. Karl Buchholz an Georg Kolbe, 21.4.1941, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.

**26** Tiedemann 2013 (wie Anm. 2), S. 231.

**27** Zum Ausstellungsgeschehen in der Buchholz Gallery vgl. Tiedemann 2013 (wie Anm. 2), S. 261–267.

**28** Ebd., S. 219–238.

**29** Vgl. Georg Kolbe an Curt Valentin, 14.7.1947, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.

**30** Curt Valentin an Georg Kolbe, 15.9.1947, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.

**31** Vgl. hierzu Anm. 5.

**32** Vgl. u. a. die Annonce in der „New York Times" vom 19.11.1944, wo die genaue Anzahl der zu versteigernden Werke benannt ist. National Archives II, College Park (Maryland), RG 131 P 55 File F-28-42 Section 1 Box 75, S. 28 der vorliegenden PDF (siehe Anm. 5).

**33** Vgl. Licence NY 598479-T, 15.2.1944, National Archives II, College Park (Maryland), RG 131 P 55 File F-28-42 Section 3 (1 of 2) Box 75, S. 42 der vorliegenden PDF (siehe Anm. 5) sowie Memorandum, 24,4,1945, ebd., S. 2–3 (S. 53–54 der vorliegenden PDF, siehe Anm. 5). Was Curt Valentin an wen verkaufte bzw. für sich selbst erwarb, ob womöglich noch andere Gründe für das Fehlen von 68 Arbeiten vorlagen, sind Aufgaben künftiger Forschung.

**34** Vgl. Anzeigenausschnitte aus The Art Digest, 15.11.1944, Art News, 16.11.1944, The New York Times, 19.11.1944, National Archives II, College Park (Maryland), RG 131 P 55 File F-28-42 Section 1 Box 75, S. 27–29 der vorliegenden PDF (siehe Anm. 5).

**35** Vgl. Art property formerly owned by Karl Buchholz, o. D., National Archives II, College Park (Maryland), RG 131 P 55 File F-28-42 Section 1 Box 75, S. 1–2 (S. 56–57 der vorliegenden PDF, siehe Anm. 5).

**36** Vgl. Exhibit 1 – On 1/1/45 property, in sale of art objects owned by Karl Buchholz, was awarded to the following, o. D., National Archives II, College Park (Maryland), RG 131 P 55 File F-28-42 Section 3 (1 of 2) Box 75, S. 2 (S. 184 der vorliegenden PDF, siehe Anm. 5). Zum Leben von Theodora H. Pleadwell konnten keine weiteren Informationen in Erfahrung gebracht werden, außer dass sie wohl Pferdezüchterin war. Vgl. hierzu die Google-Abfrage: Theodora H. Pleadwell Muffet Farm [letzter Zugriff 12.2.2023].

**37** Vgl. Exhibit 1 – On 1/1/45 property, in sale of art objects owned by Karl Buchholz, was awarded to the following, o. D., National Archives II, College Park (Maryland), RG 131 P 55 File F-28-42 Section 3 (1 of 2) Box 75, S. 2 (S. 184 der vorliegenden PDF, siehe Anm. 5).

**38** Vgl. http://films.arsenal-berlin.de/index.php/Detail/Object/Show/object_id/3917 sowie https://de.wikipedia.org/wiki/Lisa_Lewenz [letzter Zugriff 12.2.2023].

**39** Vgl. die Google-Abfrage: Samuel C. Dretzin [letzter Zugriff 12.2.2023].

**40** Vgl. Tiedemann 2013 (wie Anm. 2), S. 18–20.

**41** Kunstinteressierte sammelten moderne Kunst, zeigten sie aber nicht nach außen. Solange daraus behördlicherseits keine Regimekritik abgeleitet werden konnte, sondern nur persönliches Interesse, wurde dieses Verhalten geduldet. Dennoch entschieden sich einige Sammler, ihre Sammlung oder Teile davon aus der Schusslinie zu bringen. Vgl. Anja Tiedemann: Vom Narrativ des Verbotenen. Das Sammeln moderner Kunst im Nationalsozialismus, in: Tiedemann 2016 (wie Anm. 7), S. 1–15.

**42** Handschriftlicher Briefentwurf von Karl Buchholz an das Ausgleichsamt Berlin, September 1965, SMB-ZA, Nachlass Karl Buchholz, Karton F.

**43** Ebd.

**44** Vgl. Tiedemann 2013 (wie Anm. 2), S. 19 und Anm. 66.



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

# Werkbetrachtungen und Georg Kolbes mediale Strategien

https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Olaf Peters

# Partizipation ohne Teilhabe – Georg Kolbe, Friedrich Nietzsche und der Nationalsozialismus

https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

„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)



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-NC-ND

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, spätester – 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 Einzelpersönlichkeiten 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



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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 abnähmen. 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 verfemten Lovis Corinth als „fabelhaft" tituliert.[13] Kolbes verbale Zurücksetzung entsprach dem Verdikt Hitlers im Jahr 1940, das – wie noch zu zeigen sein wird – Kolbes Nietzsche-Pläne desavouiert hatte.



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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 hellsichtig 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 Führertiere, denen der Herdenmensch seine Huldigung darbringen soll, Handelnde von [ein]er denkfeindlichen Radikalität".[20]



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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 präsentierter 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



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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 Kunst[30] 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.



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-NC-ND

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 radikalisieren 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



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-NC-ND

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



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

neue Mensch[55] 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 Unform, 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



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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-Denkmals, 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]



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

## 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



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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 Fotos 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 verunklärt 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]



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-NC-ND

**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



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

**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-posenhafte der NS-Skulptur – dem er selbst zeitweilig wohl erlag – zu einem späten Zeitpunkt selbst zu entlarven und zu verkehren.



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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 rassische Verengung der Werkaussage wird unabhängig von Nietzsche – dessen Züchtungsgedanke recht eindimensional ausgelegt wird[90] – 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 Kesslers[92] – 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.



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-NC-ND

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 „Auserwähltesten".[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



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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 1935[111] 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 verfahrene 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 Schlussstrichs 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-Kamphausen."[115]

Symptomatisch war, dass die in sich zersplitterte Herrschafts- und selbst ernannte Kulturelite 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



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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 Wissenden 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.



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

## 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 ²1920, S. 74–76; und Alfred Kuhn: Die neuere Plastik von achtzehnhundert bis zur Gegenwart, München ²1922, 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 ⁶1936 (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



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-NC-ND

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 Neuausgabe 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: I. Der Wille zur Macht als Kunst (1936/37), Stuttgart ⁶1998; Dieter Jähnig: Nietzsches Kunstbegriff (erläutert an der „Geburt der Tragödie"), in: Helmut Koopmann und J. Adolf Schmoll gen. 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-



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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: „Märtyrer" 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 ²1988, 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 ²1988 (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 Schmälzle: 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.



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

**47** Zum Komplex Nietzsche, Weimar und seine bildkünstlerische Rezeption grundlegend: Krause 1984 (wie Anm. 34); Hans Widerotter, Michael Dorrmann (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 Klingers „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/Dorrmann 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



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-NC-ND

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 Nietzsche'schen 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 Rathenaumord. 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 (Typoskript), 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 Biedrzynski 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 ⁶1936 (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.



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-NC-ND

**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 Kulturerneuerung 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).



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

**98** Vgl. Friedrich Nietzsche: Ecce Homo. Wie man wird, was man ist, in: ders.: KSA ²1988 (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 Bespiel 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 ⁴1986 (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 ⁶1998 (wie Anm. 30).

**111** Vgl. Löwith ⁴1986 (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 berauschenden 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.

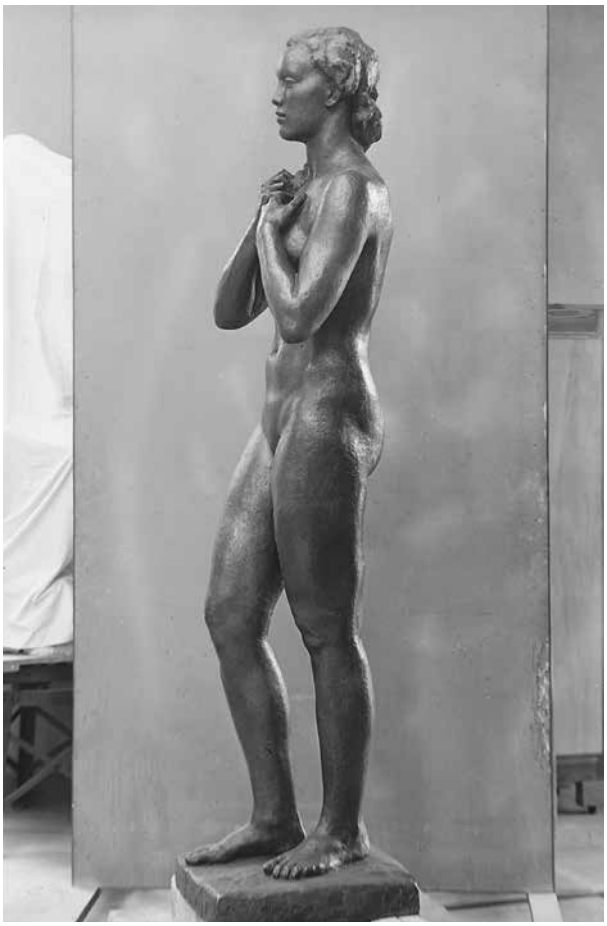


https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-NC-ND

Arie Hartog

# Was hütet die Hüterin?

https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND



**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



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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 rassischen 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,



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

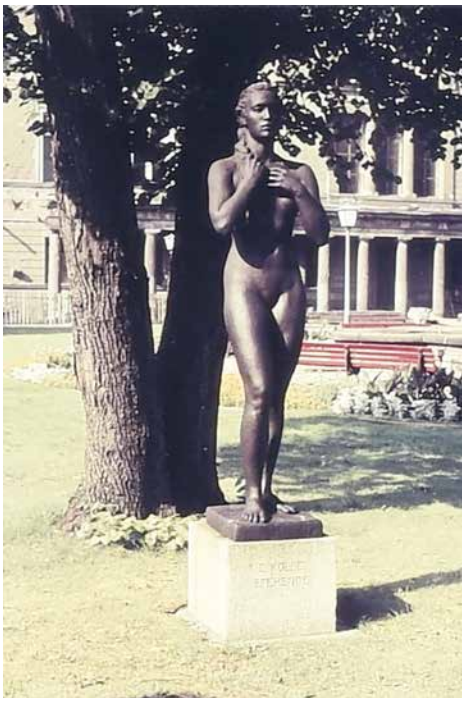
**2** Frühjahrsausstellung der Preußischen Akademie der Künste, Berlin, März 1939, mit drei Werken von Georg Kolbe: „Junges Weib" (1938) sowie „Die Hüterin" (1938) und in der Mitte die Büste von Francisco Franco (1938), historische Fotografie

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 Stepptänzerin 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,



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND



**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.



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

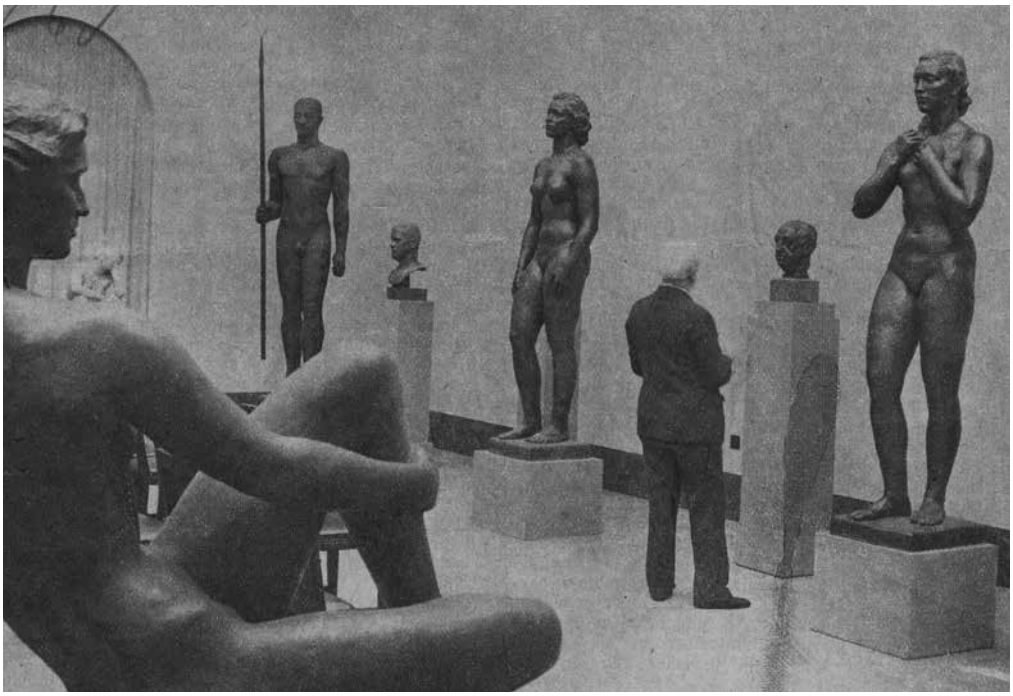
Es geht bei Kolbe weder um eine Systematik, die sich durch das ganze Œuvre zieht, noch um einen Schönheitskanon. Im Zentrum steht eine nachvollziehbare Ordnung innerhalb der einzelnen Figur, die im Fall der „Hüterin" durch ein durchgehaltenes Maß markiert wird. Damit bezog er Position in einer Diskussion 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]



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-NC-ND



**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



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

**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



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

**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



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

**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 Beckenschieflage und Beinlängendifferenz bestimmt.



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

## 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



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-NC-ND

**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 Leibeszucht" einer gleichnamigen, gleichgeschalteten FKK-Organisation. Die „Hüterin" wurde hier 1940 zusammen mit anderen Aktplastiken 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



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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 rassisch 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", „Opatrovník" 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.



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

**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.



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

## 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.): Nymphe 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 Presseausschnitten 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. Umrisse 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.



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

**23** Klaus Wolbert: 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** Wolbert 1982 (wie Anm. 23), S. 232–233.

**25** K. B. [Karl Bückmann]: Von der Kunst zum Leben. In: Deutsche Leibeszucht. 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 Frauendarstellungen 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.



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-NC-ND

Christina Irrgang

# **Kontinuität durch Medialität** Georg Kolbe im Spiegel von Selbstinszenierung und Reproduktionsfotografie

https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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]

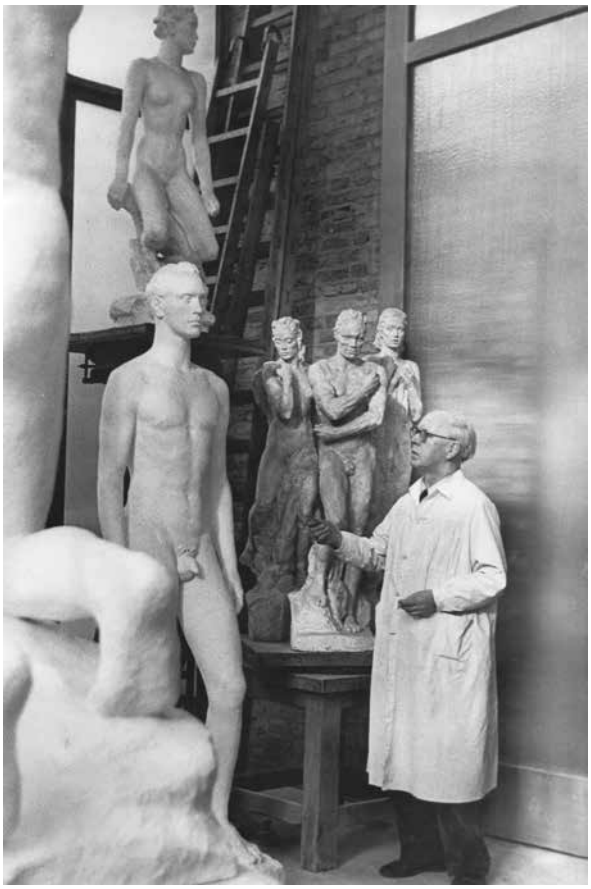
Die folgende Betrachtung kann vor dem Hintergrund, dass dies der Beginn eines neuen Forschungsfeldes ist, nicht mehr als eine Annäherung an die Thematik sein und ein Versuch, ausgehend von publiziertem Material und Archivalien eine erste Bestandsaufnahme zu liefern. Dabei darf aber deutlich werden, wie 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 1907[2] Kolbes Objekte und war bis in die Mitte der 1920er-Jahre für den Künstler tätig. Um 1929[3] dann beauftragte Kolbe Margrit Schwartzkopff (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 Kobe 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 Schwartzkopff 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]



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND



**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 zugegangenen Nachlassbeständen nahelegt[9] 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,



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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 photografirt gern und gut.“[20]

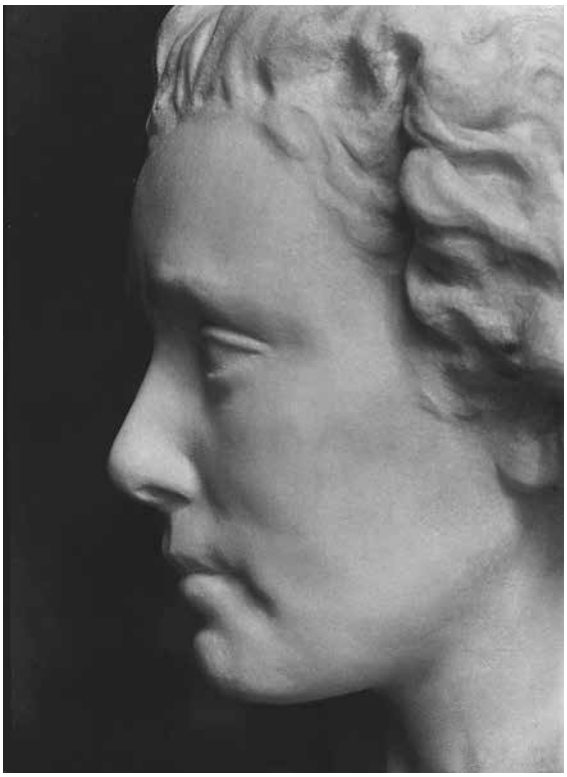
Über die Zusammenarbeit zwischen Georg Kolbe und Ludwig Schnorr von Carolsfeld ist bislang nur wenig bekannt, jedoch fertigte Schnorr von Carolsfeld schon früh nach dem Ende seines Studiums, das er mit einer Arbeit zur plastischen Innengestaltung des Münsters zu Salem abschloss,[21] und neben seiner darauffolgenden Aufnahme einer Tätigkeit als Kustos am Berliner Kunstgewerbemuseum ab 1907[22] bis in die Mitte der 1920er-Jahre auch Fotografien von den Werken Georg Kolbes, deren Glasplattennegative 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



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND



**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 Wachsmodell 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]



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

## 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]

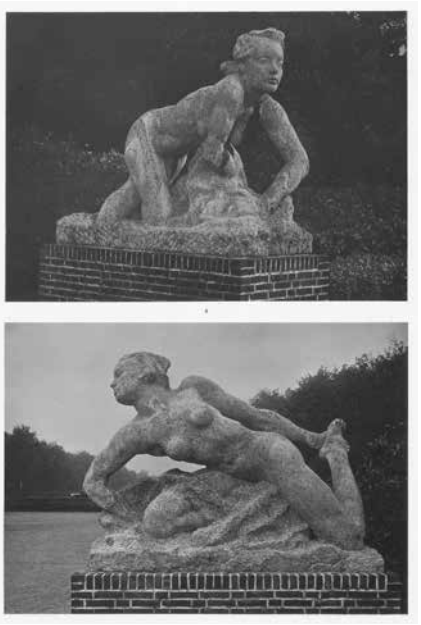
Die Herausgabe der Kolbe-Mappe durch das Kunstgeschichtliche Seminar Marburg erfolgte im Sommer 1931, mit der Intention, „eine Übersicht über das gesamte Werk des Künstlers zu ermöglichen, ferner aber, um für künftige Kunstgeschichts-Forschung Dokumente der Gegenwart zu hinterlegen.“[33] Die Ausgabe 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.



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-NC-ND

**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

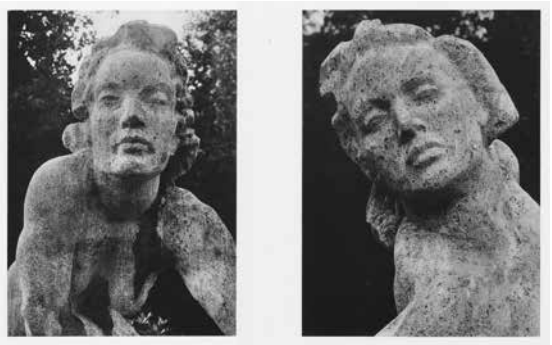
Dadurch, dass keine der fotografischen Reproduktionen den Fotograf*innen im Abbildungsverzeichnis zugeordnet worden ist, kann ihre Autorschaft nur über den Bildvergleich rekonstruiert werden. Es zeichnen sich in der Kolbe-Mappe somit bereits Darstellungsweisen ab, die auf die spätere Arbeit von Margrit 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 Anbeginn 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 Stoedtner […] 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



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

**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



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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 zählt[56] – 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 „Schnorrschen 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 ‚Kolbegeschäft' blüht[e]",[61] Kolbe dies mit „Beifall"[62] begrüßte, wie auch 1931 die Ausweitung des Angebots auf mehr als 500 Motive[63] 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.



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

## 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 zeigte[75] – 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, erhellt das nach oben blickende Gesichtsfeld, Schulter- und Rückenpartien sowie Oberschenkel der Sitzenden. Während Schwartzkopff bei den zuvor genannten Arbeiten die Stille und



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

**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 hinaufragender 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]



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

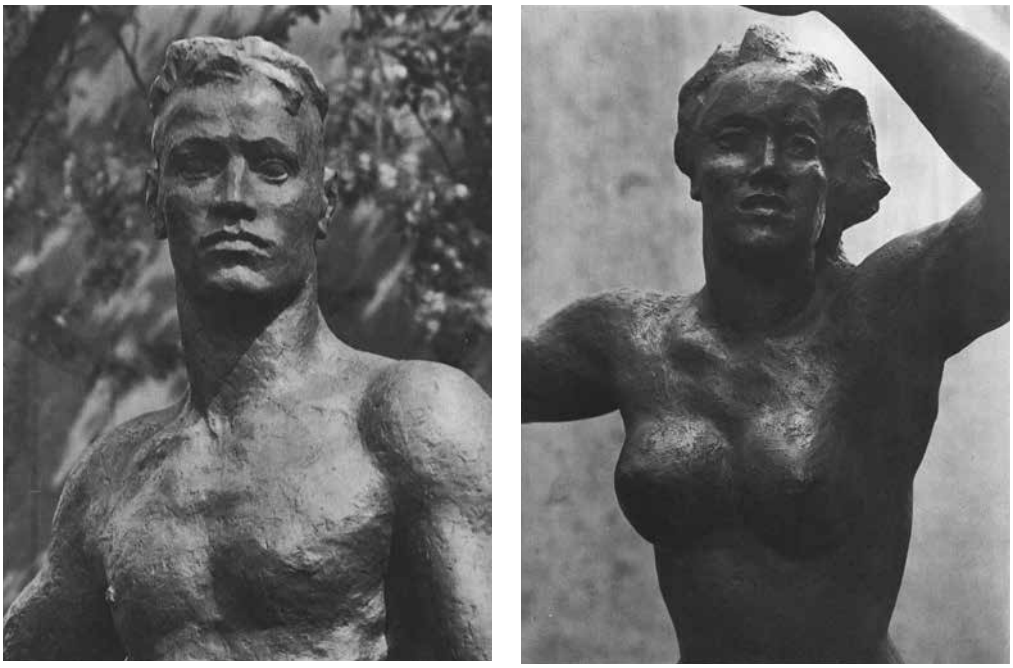
**9** Georg Kolbe, Frauenstatue III, 1933/38, Bronze oder Messing, Höhe 212,5 cm, historische Fotografie

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



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND



**10** Georg Kolbe, Junger Streiter, 1935, Bronze, Höhe 225 cm, und Große Verkündung, 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

Benjamine[86] 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 Verkündung" (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



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

**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.



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

## 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-benjamine-kolbe/65398?term=Ludwig%20Schnorr%20von%20Carolsfeld&start=12&position=17 [letzter Zugriff 16.2.2023].

**3** Ein genaues Datum, wann Margrit Schwartzkopff 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-benjamine-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-benjamine-kolbe/65399?term=Ludwig%20



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-NC-ND

Schnorr%20von%20Carolsfeld&start=24&position=24 [letzter Zugriff 16.2.2023].

**29** Vgl. u. a. Nachlass GK, Inv.-Nr. GKFo-0100_010, GKFo-0100_011, GKFo-0100_015, GKFo-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.



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

**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 Lemperle, 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-lemperle/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 Hierlshagen (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 Hierlshagen 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 84 D 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 8 E in Berlin-Spandau, vgl. Fotografie eines Bronzebildnisses 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/emporsteigendes-menschenpaar-1931-gips/67460?term=Margrit%20Schwartzkopff%20emporsteigendes%20Menschenpaar&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 Synthetiker, 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.



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

**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.



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Magdalena Bushart

# Georg Kolbe hat Geburtstag

## Publizistische Strategien

https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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 Kulturbetrieb, 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 Ausschnittdienst 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



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-NC-ND

**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 überregionalen Presse. Die Ehrung wurde in allen wichtigen Zeitungen vorab angekündigt und im Nachgang ausführlich gewürdigt. In seiner Preisrede lobte Bürgermeister Karl Linder,



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

ein „Mann des neuen Deutschland", wie ihn Kolbe in seinem Dankesschreiben 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]



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

## 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, höchster 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 Rahmendaten 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



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-NC-ND

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 malerischen 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 Schönheit, seinen großen Ausdruck entdeckt. Und erst jetzt tritt die Adelung des Leibes, 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 Jungmädchen, 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, eminent erfolgreichen Fotobändchen, das 1939 im Insel Verlag erschien.[40] Den Kommentar verfasste diesmal Richard Graul, als ehemaliger Direktor des Leipziger Kunstgewerbemuseums 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, willensstark 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 vorgearbeitet habe.[43] Insgesamt aber beließ man es beim vagen Hinweis auf ein „Höheres



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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 „Ringen 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 abhob[49] 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 privatim 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



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-NC-ND

**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 zahllose 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



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

**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 handele 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]



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-NC-ND

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.

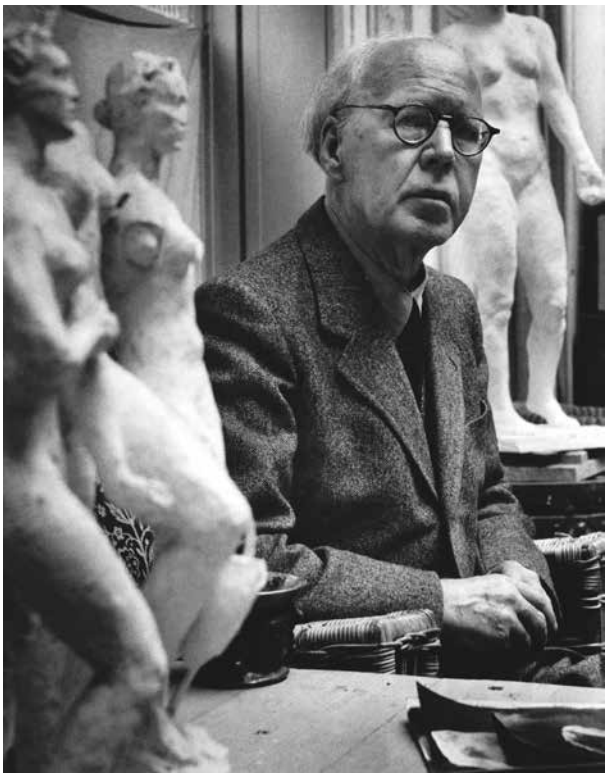
Das zeigte sich auch in der inhaltlichen Ausrichtung der Berichterstattung. Die Presse war schon im Januar 1942 vom „Deutschen Wochendienst" auf den bevorstehenden Geburtstag hingewiesen worden und wurde am 14. April erneut zum Bericht aufgefordert.[67] Die Zeitungen kamen dieser Aufforderung pflichtbewusst 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 Bindings und Pinders folgten und einmal mehr eine „lebensanschauliche Veredelung" in den Akten beschworen,[70] von Vor- oder Sinnbildern allerdings war nunmehr selten die Rede[71] – diese Funktion hatten seit 1938 die, gleichfalls attributlosen, Aktplastiken Arno Brekers übernommen.[72] Eher sprach man von der „harmonischen Schönheit" der älteren[73] 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 Künder des Neuen war ein Altmeister geworden, dessen Werk geschätzt, aber nicht mehr dringend benötig wurde.



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND



**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



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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 zielsicher seinen Weg, geführt von einem gütigen Genius, der ihn bleibende Werke schaffen ließ, wie sie keinem anderen seiner Epoche gelangen."[83]



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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.



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

## 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-Denkmals, 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: Begleit-Wort, 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



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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-Denkmals zumindest scheint es zwischen Binding und Kolbe einen Gedankenaustausch 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.



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

**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 Rostock 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, Zeitschriftendoppelseite, 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 Tageblatt, 14.4.1937. Der Aufsatz variiert Fechters Bericht zur Verleihung des Goethepreises, siehe



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-NC-ND

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 herzlichen guten 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



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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 volkhaften 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 Ewin 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 Deutschtuns [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 Künder. 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.



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-NC-ND

https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

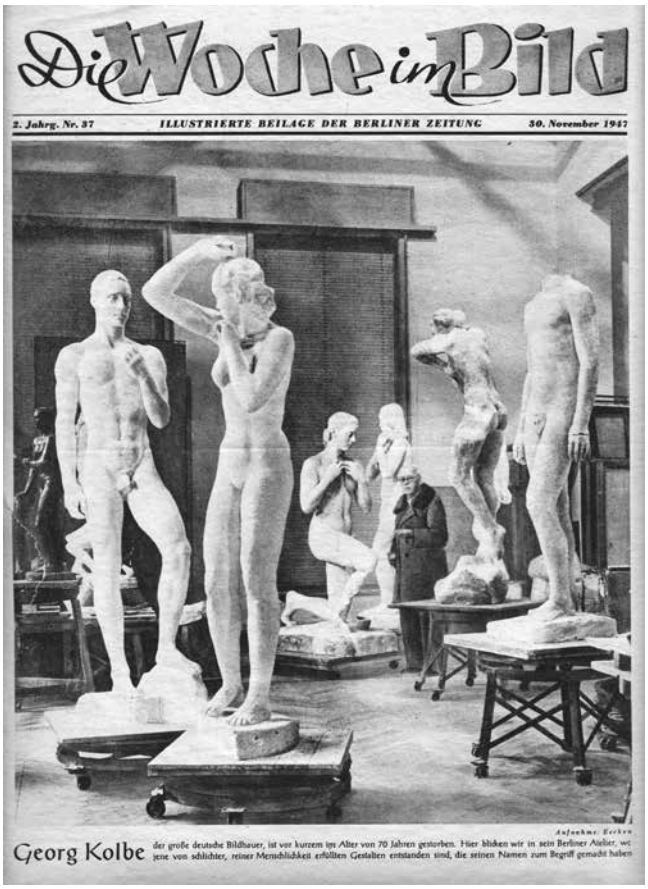
# Georg Kolbe nach 1945

https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Maike Steinkamp

# „Zu Recht vergessen“?
## Georg Kolbe nach 1945

https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND




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

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

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



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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

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

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



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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

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

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



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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

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

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

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

> „Die Plastik wird nicht mehr durch p r u n k h a f t e , p r o t z i g e Aufträge belästigt werden. Sie wird schlicht sein dürfen. Gewiss, es gab bei uns schon Zeiten vernünftiger Ansätze in denen das Bemühen der reinen Form gefördert wurde. Wir dürfen dankbar für unsere Tradition sein – sie ist gottlob unzerstörbar, wenn auch manches grosse Werk vernichtet wurde – der Geist blieb und wird weiterleben und vielleicht noch mehr aufblühen. Diese Werke fussten



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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

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

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

## Ausstellungen

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



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

KUNSTAUSSTELLUNG

„Allgemeine Deutsche Kunstausstellung."
Am Sonntag wurde in der Landeshauptstadt Dresden die erste „Allgemeine Deutsche Kunstausstellung" nach dem Kriege feierlich eröffnet. Bei dieser großen Schau sind erstmals wieder Künstler aus ganz Deutschland mit ihren Werken vertreten, von denen wir hier zwei Gemälde und eine Skulptur wiedergeben.

TÄGLICHE RUNDSCHAU, BERLIN, SEPT. 46

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

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

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



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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

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

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

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



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-NC-ND

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

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



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-NC-ND

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

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

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



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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

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

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

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



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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

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

## „Jenseits der Zeit" oder „Zu Recht vergessen"?

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

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



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-NC-ND

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

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

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

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



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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

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

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

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

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



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-NC-ND

## Anmerkungen

**1** Georg Kolbe an Erich Cohn, 8.7.1946, zit. nach Maria Freifrau von Tiesenhausen: Georg Kolbe. Briefe und Aufzeichnungen, Tübingen 1987, S. 187, Nr. 279.

**2** Vgl. Georg Kolbe: Betrachtungen über den Bildhauerberuf in heutiger Zeit, Januar 1946, Anlage zu einem Brief von Georg Kolbe an den Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands, 6.1.1946, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.

**3** Vgl. Josephine Gabler: Georg Kolbe in der NS-Zeit, in: Ursel Berger (Hrsg.): Georg Kolbe. 1877–1947 (Ausst.-Kat. Georg Kolbe Museum, Berlin, und Gerhard-Marcks-Haus, Bremen), München 1997, S. 87–94, hier S. 92–93, sowie Beitrag von Paula Schwerdtfeger in diesem Band, S. 116–135.

**4** Vgl. Beitrag von Ambra Frank in diesem Band, S. 136–150.

**5** Der „Genius" wurde nach seiner Demontage im Opernhaus der Berliner Nationalgalerie übergeben, in deren Bestand sie sich noch heute befindet; https://id.smb.museum/object/959795/genius [letzter Zugriff 2.1.2023].

**6** Vgl. Julia Wallner: Georg Kolbe und die Skulptur der Moderne, in: dies. (Hrsg.): Georg Kolbe, Köln 2017, S. 22–24, hier S. 24.

**7** Anfrage des Gründungskomitees des Kulturbundes, in Vertretung Wolfgang Harich, an Georg Kolbe, 26.6.1945, Nachlass GK, Inv.-Nr. GK.469, Archiv GKM, Berlin, sowie Georg Kolbe an Paul Wegener, 14.11.1945, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.

**8** Magdalena Heider: Politik – Kultur – Kulturbund. Zur Gründungs- und Frühgeschichte des Kulturbundes zur demokratischen Erneuerung Deutschlands 1945–1954 in der SBZ/DDR, Köln 1993, S. 55–59.

**9** Hans Grundig: Sinn und Ziel der künstlerischen Ausbildung an der Akademie der bildenden Künste in Dresden, in: Zeitschrift für Kunst, 3/1947, S. 68.

**10** Vgl. Christine Fischer-Defoy: „Kunst, im Aufbau ein Stein". Die Westberliner Kunst- und Musikhochschulen im Spannungsfeld der Nachkriegszeit, Berlin 2001.

**11** Karl Hofer an Georg Kolbe, 18.11.1945, in: von Tiesenhausen 1987 (wie Anm. 1), S. 183, Nr. 270.

**12** Vgl. Prof. Dr. h. c. Georg Kolbe: An die deutschen Studenten! in: Deutsche Studenten-Zeitung, Nr. 10, 1934, S. 3, Zeitungsausschnittsammlung, Archiv GKM, Berlin.

**13** Karl Hofer an Georg Kolbe, 1.12.1945, zit. nach von Tiesenhausen 1987 (wie Anm. 1), S. 184, Nr. 273.

**14** Ebd.

**15** Vgl. Karl Hofer an Georg Kolbe, 16.12.1945, in: von Tiesenhausen 1987 (wie Anm. 1), S. 185, Nr. 274. Neben Franco hatte Kolbe 1942 Konstantin Hierl, den Leiter des Reichsarbeitsdienstes, porträtiert.

**16** Georg Kolbe an Erich Cohn, 8.7.1946, zit. nach von Tiesenhausen 1987 (wie Anm. 1), S. 187, Nr. 279.

**17** Diese erhielt stattdessen sein guter Freund und Bildhauerkollege Richard Scheibe.

**18** Vgl. die Aufzeichnungen von Alliierten, die Kolbe besucht haben, im Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.

**19** Vgl. Karl Schmidt-Rottluff: Wege und Aufgaben der deutschen Kunst, in: Sächsische Zeitung/Chemnitzer Ausgabe, 8.1.1946, S. 2.

**20** Georg Kolbe: Betrachtungen über den Bildhauerberuf in heutiger Zeit, Januar 1946, Anlage zu einem Brief von Georg Kolbe an den Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands, 6.1.1946, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.

**21** Georg Kolbe: Wahrhafte Pflege der Kultur, in: Tägliche Rundschau, Berlin, 9.5.1946, Abschrift des Artikels im Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.

**22** Vgl. Kathleen Schröter: Kunst zwischen den Systemen. Die Allgemeine Deutsche Kunstausstellung 1946 in Dresden, in: Nikola Doll, Ruth Heftrig u. a. (Hrsg.): Kunstgeschichte nach 1945. Kontinuität und Neubeginn in Deutschland, Köln/Weimar/Wien 2006, S. 211–237.

**23** Vgl. Allgemeine Deutsche Kunstausstellung (Ausst.-Kat. Stadthalle am Nordplatz, Dresden), Dresden 1946.

**24** Vgl. Kurztext von Ursel Berger zu Georg Kolbes „Flehende", 1944, in der Online-Datenbank der Nationalgalerie; https://id.smb.museum/object/960333/flehende [letzter Zugriff 2.1.2023].

**25** Karteikarte Georg Kolbe Museum, Berlin.

**26** Vgl. Ausstellung bildender Künstler (Ausst.-Kat.), Dezember 1945 – Januar 1946, Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands, Berlin ca. 1946.

**27** Vgl. „1. Deutsche Kunstausstellung" der Deutschen Zentralverwaltung für Volksbildung in der Sowjetischen Besatzungszone. Mai/Juni 1946 (Ausst.-Kat. Zeughaus, Berlin) Berlin, 1946.

**28** Vgl. H. C[arola] Gärtner-Scholle: Abbild deutschen Kunstschaffens, in: Tägliche Rundschau, 22.5.1946, S. 3.

**29** Ludwig Justi, in: Meisterwerke deutscher Bildhauer und Maler (Ausst.-Kat. Museum im Schlüterbau, Berlin), Berlin, 1947, S. 4.

**30** Im Katalog sind die Skulpturen teilweise unter anderen Titeln abgedruckt. Der „Junge Streiter" ist



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

als „Fünfkämpfer“ betitelt, der „Herabschreitende“ als „Schreitender“. Vgl. Ausst.-Kat. Berlin 1947 (wie Anm. 29).

**31** Zum „Ring der Statuen“ vgl. Beitrag von Ambra Frank in diesem Band, S. 136–150.

**32** Vgl. Dr. Herzberg: Menschliche Daseinsformen im Bildwerk, Eine Georg-Kolbe-Ausstellung, o. A. des Zeitungsnamens, o. D., Zeitungsausschnittsammlung, Archiv GKM, Berlin.

**33** Vgl. Beitrag von Ambra Frank in diesem Band, S. 136–150.

**34** Georg Kolbe an Erich Cohn, 17.8.1946, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.

**35** Thomas Pavel: „Ich sah mich selbst auf diesem Sockel sitzen.“ Siehe Befreiter, 1945, in: Julia Wallner (Hrsg.): Georg Kolbe, Köln 2017, S. 137–139, hier S. 138.

**36** Frib.: Bei Georg Kolbe. Neue Werke des großen Bildhauers, in: Nacht-Express, 25.4.1946, Zeitungsausschnittsammlung, Archiv GKM, Berlin.

**37** Georg Kolbe an Hermann Reemtsma, 17.1.1947, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.

**38** Georg Kolbe an Dr. Thomas, Städtisches Kulturamt Wurzen, 5.10.1946, Nachlass GK, Inv.-Nr. GK.630.1, Archiv GKM, Berlin.

**39** Edwin Redlob: Jenseits der Zeit. Zu Georg Kolbes siebzigstem Geburtstag, in: Tagesspiegel, 15.4.1947.

**40** Gerd H. Theunissen: Gestalter und Künder. Zum 70. Geburtstag Kolbes, in: Tägliche Rundschau, 15.4.1947.

**41** N. N.: Dem Gedächtnis Georg Kolbes, in: Westdeutsche Blätter, 25.8.1948, Abschrift, Zeitungsausschnittsammlung, Archiv GKM, Berlin.

**42** Adolf Schleicher: Georg Kolbe und wir, in: Georg Kolbe Museum, Berlin ca. 1952, S. 1–6, hier S. 1.

**43** Gustav Seitz an Georg Kolbe, 14.4.1947, zit. nach von Tiesenhausen 1987 (wie Anm. 1), S. 190, Nr. 285.

**44** N. N.: The Arts in Germany, in: art News & Review, London, 30.7.1949, Zeitungsausschnittsammlung, Archiv GKM, Berlin.

**45** Gottfried Sello: Georg Kolbe – zu recht vergessen?, in: Die Zeit, 25.4.1957.



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-NC-ND

Dorothea Schöne

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

https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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

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

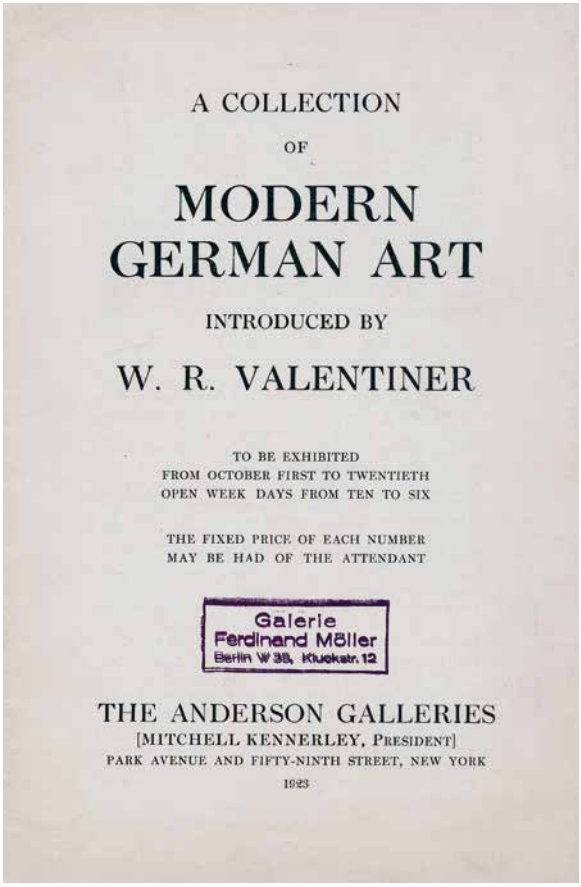
Schon drei Jahre zuvor, 1920, wussten die „American Art News" über die Ausstellungsteilnahme in der Freien Secession in Berlin zu berichten: „Georg Kolbe, who has become quite famous, sent three bronze figures, the ‚Dancer' being exquisite in every detail."[3]

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

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



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-NC-ND




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

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

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

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



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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

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

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



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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

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



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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

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

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

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



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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

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

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

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

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

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



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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

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

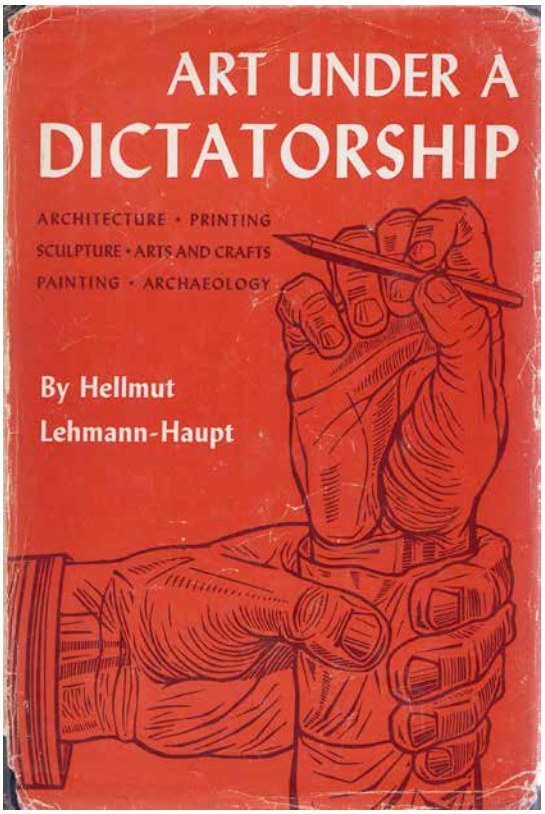
Zu diesen integren, nichtkonformen Künstlern zählte der Kurator den Bildhauer nicht. Dies belegt ein privater Briefwechsel unter Mitgliedern der Besatzungsmacht im Frühjahr 1947, die Alfred Barrs Meinung über Kolbe überdeutlich benannte:

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

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



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND




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

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

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



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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

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

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



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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

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

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

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



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-NC-ND

## Anmerkungen

**1** Alfred Hentzen: Sculpture, in: Andrew Carnduff Ritchie (Hrsg.): German Art of the Twentieth Century (Ausst.-Kat. Museum of Modern Art, New York), New York 1957, S. 141–183, hier S. 141.

**2** Der Dank der Autorin gilt Thomas Pavel, Georg Kolbe Museum, Berlin, für die wichtigen Hinweise zu frühen Ausstellungen Georg Kolbes in den USA.

**3** [A. L. W.]: Berlin, in: American Art News, Nr. 38, 18/1920, S. 2.

**4** Carl Georg Heise: Georg Kolbe, in: Art in America, April 1927, S. 136–138, hier S. 136.

**5** Ein weiteres Beispiel für einen frühen Sammlungseingang ist die Schenkung der „Ascending Woman" (1926) an die Albright Knox Art Gallery (heute Buffalo AKG Art Museum) in Buffalo 1927.

**6** Vgl. hierzu auch Jan Giebel: „Und jetzt hat ihn Flechtheim." Georg Kolbe in der Galerie Alfred Flechtheim, in: Sprung in den Raum. Skulpturen bei Alfred Flechtheim, Wädenswil 2017, S. 389–437.

**7** Siehe https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/54/releases/MOMA_1929-31_0054_1931-03-13.pdf [letzter Zugriff 5.1.2023].

**8** Zur Kontroverse um die Londoner Ausstellung siehe Jennifer McComas: The Politics of Display: Exhibiting Modern German Art in America, 1937–1957, Indiana Univ., Diss., 2014.

**9** Introduction, in: Exhibition of Twentieth Century German Art (Ausst.-Kat. New Burlington Galleries, London), London 1938, S. 6–7.

**10** „Hitler Attacks London Art Exhibition", Records of the Artists International Association, TGA 7043.17.2, Tate Gallery Archives, London (TGA).

**11** Schreiben des Freien Deutschen Künstlerbundes an Herbert Read vom 11.5.1938, Archiv der Akademie der Künste, Eugen-Spiro-Archiv, 3/39.

**12** Herbert Read an Gert Wollheim, 17.5.1938, Archiv der Akademie der Künste, Eugen-Spiro-Archiv, 3/60.

**13** William Hickey: Banned but Cautious, in: Daily Express, 6.7.1938.

**14** Im Katalog zur Ausstellung wurde vermutlich falsch datiert auf 1916. Wahrscheinlich handelt es sich um ein „Stehendes Mädchen" von 1906 in entsprechender Größe, das, obwohl aus Stucco, als Terrakotta galt und von Georg Kolbe auch so bezeichnet wurde, was wiederum von Valentiner übernommen worden sein könnte. Thomas Pavel sei gedankt für diesen Hinweis zur Datierung.

**15** Diese Ausstellung im Museum of Modern Art wurde nicht realisiert; vgl. Alfred Barr an Paul E. Geier, 5.10.1939, zit. nach Vivian Endecott Barnett: Reception and Institutional Support of Modern German Art in the United States, 1933–45, in: Stephanie Barron, Sabine Eckmann (Hrsg.): Exiles + Emigrés. The Flight of European Artists from Hitler (Ausst.-Kat. Los Angeles County Museum of Art, Musée des beaux-arts de Montréal und Nationalgalerie, Berlin), Los Angeles 1997, S. 273–284, hier S. 279. Barr griff die Idee der „freien Kunst" im Herbst 1942 noch einmal auf; vgl. The Museum Collection, in: The Bulletin of the Museum of Modern Art 1/1942 (Themenheft: The Museum and The War), S. 3–19, S. 19: „The museum collection is a symbol of one of the four freedoms for which we are fighting – the freedom of expression composed of painting, sculpture, architecture, photography, films, industrial design from 25 countries. it is art that Hitler hates because it is modern, progressive, challenging (Hitler insists upon magazine cover realism or prettiness). because it is international, leading to understanding and tolerance among nations (Hitler despises the culture of all countries but his own). because it is free, the free expression of free men (Hitler insists upon the subjugation of art)."

**16** Siehe https://www.moma.org/documents/moma_press-release_325165.pdf?_ga=2.247782087.1972304125.1670428747-416995297.1669896063 [letzter Zugriff 5.1.2023].

**17** Siehe https://www.moma.org/documents/moma_master-checklist_325320.pdf [letzter Zugriff 5.1.2023].

**18** Virginia Fontaine an Carter und Kitsy Higgins, 1.4.1947, Paul and Virginia Fontaine Archive, Austin, Texas.

**19** Hellmut Lehmann-Haupt: Art Under a Dictatorship, New York 1954, S. 101.

**20** Ebd., S. 102.

**21** Georg Kolbe zit. nach: Gedanken und Notizen. 1931–1935, in: Georg Kolbe: Auf Wegen der Kunst, Berlin 1949. Vgl. Lehmann-Haupt 1954 (wie Anm. 19), S. 102–103. Im Original: „It is a relief that this figure finally found its form. To be sure, perhaps I had to climb yet beyond this. This is as far as my strength has carried me, and this fulfilment is up to now my freest position in the realm of the male body. A high plane has therewith been entered.



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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

**22** Alfred Werner: The Miracle of Postwar German Art, in: The Antioch Review, Vol. 17, Nr. 3, Herbst 1957, S. 366–373, hier S. 368.

**23** Siehe dazu auch das Adressbuch und Kalender des Künstlers, Nachlass MvT, Archiv GKM, Berlin.



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

# Anhang

https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

# Kurzbiografien der Autor*innen

**Prof. Dr. Magdalena Bushart**
Magdalena Bushart studierte Kunstgeschichte in Berlin, Wien und London. 1989 folgte die Promotion an der FU Berlin („Der Geist der Gotik und die expressionistische Kunst", München 1990) sowie 2002 die Habilitation an der Technischen Universität München („Sehen und Erkennen. Albrecht Altdorfers religiöse Bilder", München 2004). Von 2006 bis 2008 war sie Professorin an der Universität Stuttgart. Seit 2008 leitet sie das Fachgebiet Kunstgeschichte am Institut für Kunstwissenschaft und Historische Urbanistik der TU Berlin. Sie ist Sprecherin der DFG-Forschungsgruppe „Dimensionen der techne in den Künsten (Erscheinungsweisen/Ordnungen/Narrative)". Ihre Forschungsschwerpunkte sind die Bildkünste der frühen Neuzeit, Kunstdiskurse der klassischen Moderne und die Interdependenzen zwischen Formgebungsprozessen und künstlerischen Techniken.

**Ambra Frank M. A.**
Kunsthistorikerin M. A. Nach dem Studium der Kunstgeschichte und Theaterwissenschaften an der LMU München arbeitete Ambra Frank bis 2019 als freie Mitarbeiterin für den Kunstraum München und den Verlag edition metzel. Von 2020 bis 2022 war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin des Deutschen Historischen Museums in Berlin bei der Ausstellung „Die Liste der Gottbegnadeten. Künstler des Nationalsozialismus in der Bundesrepublik". Gegenwärtig leitet sie die Geschäftsstelle des Kunstraum München und promoviert über die Ausstellung „Kunst im 3. Reich. Dokumente der Unterwerfung" (Frankfurter Kunstverein, 1974).

**Prof. Dr. Christian Fuhrmeister**
Nach einem Lehramtsstudium in Oldenburg wurde Christian Fuhrmeister 1998 in Hamburg promoviert. Auf ein Volontariat am Sprengel Museum Hannover folgte eine Tätigkeit im Department Kunstwissenschaften der LMU München. Seit 2003 Mitarbeiter am Zentralinstitut für Kunstgeschichte, habilitierte sich Fuhrmeister 2013 an der LMU München (2020 Apl. Prof.). Die Schwerpunkte seiner Arbeit liegen im 19.–21. Jahrhundert, darunter Kunst im Nationalsozialismus, Kulturguttransfer und Provenienzforschung. Weitere Informationen unter https://www.zikg.eu/personen/fuhrmeister [letzter Zugriff 23.6.2023]; die Publikationen sind im Kubikat verzeichnet.



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

**Jan Giebel M. A.**
Jan Giebel studierte Kunstgeschichte und Geschichte an der Universität Osnabrück. Ab 2014 arbeitete er zunächst als wissenschaftlicher Volontär und anschließend als wissenschaftlicher Mitarbeiter am Georg Kolbe Museum, Berlin, wo er 2017 eine Ausstellung zu Bildhauer*innen in der Galerie Flechtheim kokuratierte. Von 2017 bis 2021 war er als wissenschaftlicher Mitarbeiter am Kunsthistorischen Institut der Universität Osnabrück tätig. Seit 2021 ist er wissenschaftlicher Mitarbeiter für Provenienzforschung am Städtischen Gustav-Lübcke-Museum, Hamm.

**Dr. Arie Hartog**
Arie Hartog ist Direktor des Gerhard-Marcks-Hauses in Bremen. Er ist Vorsitzender der Arbeitsgemeinschaft Bildhauermuseen und Skulpturensammlungen e. V. und forscht zur Geschichte der Skulptur im 20. Jahrhundert und zur posthumen Weiterentwicklung von bildhauerischen Œuvres der sogenannten klassischen Moderne. Publikationen u. a.: Hans Arp. Skulpturen – eine kritische Bestandsaufnahme, Ostfildern/Ruit 2012; Marc Gundel, Arie Hartog, Frank Schmidt (Hrsg.): Bildhauerinnen in Deutschland, Köln 2019; Prager Skulpturen, Köln 2022.

**Dr. Christina Irrgang**
Christina Irrgang ist Kunst- und Medienwissenschaftlerin, Autorin und Musikerin. Sie wurde an der Staatlichen Hochschule für Gestaltung Karlsruhe zu fotografischen Bildstrategien im Nationalsozialismus promoviert. Seit 2010 verfasst und publiziert sie Texte zur zeitgenössischen Kunst. Zu ihren letzten Publikationen zählen: Durch Fotografie denken. Christina Irrgang und Detlef Orlopp im Gespräch, Berlin 2022; Hitlers Fotograf. Heinrich Hoffmann und die nationalsozialistische Bildpolitik, Bielefeld 2020.

**Dr. Gesa Jeuthe Vietzen**
Gesa Jeuthe Vietzen studierte Kunstgeschichte und Betriebswirtschaftslehre. 2008 folgte die Promotion. 2008 bis 2016 war sie Mitarbeiterin u. a. bei der Arbeitsstelle für Provenienzrecherche/-forschung, der Stiftung Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen und der Forschungsstelle „Entartete Kunst“ der Universität Hamburg. 2017 bis 2020 hatte sie die Liebelt-Stiftungsprofessur für Provenienzforschung an der Universität Hamburg inne. Seit 2020 ist sie Referentin der Geschäftsstelle der Beratenden Kommission NS-Raubgut sowie seit 2023 als wissenschaftliche Koordinatorin des Forschungsprojektes „Recht ohne Recht. Geschichte und Gegenwart der Rückerstattung von NS-Raubgut“ am Lehrstuhl für Bürgerliches Recht und Neuere Rechtsgeschichte der Europa-Universität Viadrina, Frankfurt (Oder), tätig.

**Prof. Dr. Bernhard Maaz**
Bernhard Maaz hat u. a. Kunstgeschichte studiert, war ab 1986 an der Nationalgalerie der Staatlichen Museen zu Berlin tätig, zuletzt stellvertretender Direktor der Nationalgalerie, dann ab 2010 Direktor des Kupferstich-Kabinetts und der Gemäldegalerie Alte Meister in



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-NC-ND

Dresden. Er ist seit 2015 Generaldirektor der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen in München. Er veröffentlichte diverse Quellenschriften zum 19. und 20. Jahrhundert, publizierte zu Museumsbau und -geschichte, zur Kunst des 19. Jahrhunderts mit besonderem Schwerpunkt auf der Skulptur von der Französischen Revolution bis zum Ersten Weltkrieg (Bestandskatalog der Nationalgalerie 2006, Überblicksdarstellung 2010) sowie zu Malerei und Zeichenkunst vom Mittelalter bis heute.

**Prof. Dr. Olaf Peters**
Olaf Peters studierte Kunstgeschichte, Philosophie und Neuere Geschichte an der Ruhr-Universität Bochum. 1996 folgte dort die Promotion mit einer Arbeit über Neue Sachlichkeit und Nationalsozialismus. Von 1998 bis 2004 war er Assistent am Kunsthistorischen Institut der Universität Bonn sowie 2002/03 Member des Institute for Advanced Study, Princeton/NJ. 2004 habilitierte er sich an der Universität Bonn mit einer Arbeit über Max Beckmann. Von 2004 bis 2006 war er als Oberassistent am Kunsthistorischen Institut der Universität Bonn tätig. Seit 2006 hat er die Professur für Kunstgeschichte der Moderne und Gegenwart an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg inne. Er ist Member des Board of Trustees der Neuen Galerie New York: Museum for German and Austrian Art und darüber hinaus Kurator von Ausstellungen in den Staatlichen Gemäldesammlungen Dresden, dem Kunstmuseum Moritzburg, Halle (Saale), und der Neuen Galerie New York. Zurzeit arbeitet er an einem Buch über die Kunst im sog. Dritten Reich.

**Dr. Kathleen Reinhardt**
Kathleen Reinhardt studierte Literatur-, Kultur- und Kunstwissenschaften und Black Studies an der Universität Bayreuth und der University of California, Los Angeles. Ihre Doktorarbeit schrieb sie zu afroamerikanischer Kunst an der FU Berlin und der University of California, Santa Cruz. Seit Ende 2022 ist sie Direktorin des Georg Kolbe Museums, Berlin. Zuvor war sie Kuratorin für Gegenwartskunst am Albertinum der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden. Darüber hinaus lehrte sie u. a. an der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig, der FU Berlin und der UdK Berlin und schreibt für ARTMargins. Für ihre wissenschaftliche Arbeit erhielt sie Stipendien der Terra Foundation for American Art und der Fulbright-Kommission.

**Dr. Wolfgang Schöddert**
Wolfgang Schöddert ist wissenschaftlicher Mitarbeiter für Provenienz- und Kunstmarktforschung an der Berlinischen Galerie. Er studierte Kunstgeschichte, Städtebau und Volkskunde in Bonn und wurde an der TU-Berlin promoviert. Aus der Zusammenarbeit mit dem französischen Künstler Christian Boltanski gingen 1993 erste Recherchen zum Kunsthandel im Nationalsozialismus hervor. Seit 2021 ist er an der Entwicklung und Umsetzung des von der DFG geförderten Projekts „German Sales Primary Market. Galeriepublikationen im deutschsprachigen Raum (1871–1949)“ beteiligt.



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

**Dr. Dorothea Schöne**

Dorothea Schöne studierte Kunstgeschichte und Politikwissenschaft an der Universität Leipzig. Von 2005 bis 2006 war sie als Fulbright-Stipendiatin an der University of California, Riverside, und arbeitete von 2006 bis 2009 am LA County Museum of Art (LACMA) als kuratorische Assistenz im Rahmen der Ausstellung „Art of Two Germanys/Cold War Cultures". Von 2010 bis 2014 war sie freiberuflich als Kuratorin und Kunstkritikerin tätig. 2015 wurde sie im Fach Kunstgeschichte zur Berliner Nachkriegsmoderne promoviert. Für ihre Forschungen erhielt sie den Robert R. Rifkind Scholar-in-Residency-Grant (2019), den Doina Popescu Postdoctoral Fellowship der Ryerson University, Toronto (2015), den Getty Library Research Grant und ein DAAD-Reisestipendium (2011). 2012 war sie Fellow am Deutschen Historischen Institut in Washington, D. C., und 2018 Gastkuratorin am HOW Art Museum in Shanghai. 2021 wurde sie mit dem Hans-und-Lea-Grundig-Preis ausgezeichnet. Seit Februar 2014 ist sie künstlerische Leiterin des Kunsthaus Dahlem in Berlin.

**Dr. des. Paula Schwerdtfeger**

Paula Schwerdtfeger studierte Kunstgeschichte in Göttingen und München, wo sie 2020 ihre Doktorarbeit an der LMU abschloss. Nach dem Volontariat im Sprengel Museum Hannover ist sie als freie Autorin und Kuratorin tätig. Seit 2011 veröffentlicht sie Texte zur Kunst des 20. Jahrhunderts. Sie kuratierte u. a. die Ausstellung „Formen, die ihr Wesen treiben" (2021) und kokuratierte „Gegeben sind. Reuterswärd, Fahlström, Duchamp" (2022), beide im Sprengel Museum Hannover. Ende 2023 erscheint ihre Publikation „Raum – Zeit – Ordnung. Kunstausstellungen im Nationalsozialismus" als neunter Band der Reihe „Brüche und Kontinuitäten. Forschungen zu Kunst und Kunstgeschichte im Nationalsozialismus".

**Prof. Dr. Aya Soika**

Aya Soika lehrt am Bard College Berlin und forscht zur Kunst der Moderne. Unter anderem kokuratierte sie 2019 die Ausstellung „Emil Nolde – Eine deutsche Legende. Der Künstler im Nationalsozialismus" (Hamburger Bahnhof – Nationalgalerie der Gegenwart und parallel dazu „Flucht in die Bilder? Die Künstler der Brücke im Nationalsozialismus" (Brücke-Museum, Berlin). 2021/22 war sie im Rahmen ihres Interesses an der Rezeption außereuropäischer Kulturen durch Emil Nolde oder Max Pechstein an der Schau „Whose Expression?" am Brücke-Museum beteiligt. Das 2023 mit zwei Kolleginnen herausgegebene „Handbuch Werkverzeichnis" knüpft an ihre Arbeit am Œuvrekatalog der Gemälde Pechsteins (2011) an.

**Dr. Maike Steinkamp**

Maike Steinkamp studierte Kunstgeschichte, Germanistik und Romanistik in Bonn und Parma. 2007 folgte die Promotion über die Rezeption „entarteter" Kunst in der sowjetischen Besatzungszone und frühen DDR. Von 2001 bis 2004 war sie an der Kunst- und Ausstellungshalle in Bonn und am Deutschen Historischen Museum in Berlin. Danach war sie von 2005 bis 2012 als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Kunstgeschichtlichen



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-NC-ND

Seminar der Universität Hamburg tätig. 2009 war sie Visiting Professor am Smith College, Northampton/MA (USA), sowie von 2012 bis 2017 Kustodin der Stiftung Arp e. V., Berlin/Remagen-Rolandswerth. Seit Anfang 2018 ist sie Kuratorin an der Neuen Nationalgalerie, Berlin. Sie publizierte zahlreiche Aufsätze zur Kunst und Kunstpolitik des 20. Jahrhunderts insbesondere zu den 1930er-Jahren und der Zeit nach 1945.

**Dr. Elisa Tamaschke**

Elisa Tamaschke studierte Kunstgeschichte und Evangelische Theologie in Leipzig. Von 2011 bis 2016 war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin am kunsthistorischen Institut der MLU in Halle (Saale) und wurde über den Schweizer Künstler Otto Meyer-Amden promoviert. Nach Stationen im Georg Kolbe Museum sowie bei der Stiftung Arp e. V. als wissenschaftliche Mitarbeiterin ist sie nun Kuratorin und Leiterin der Bereiche Ausstellungen, Forschung, Publikationen am Georg Kolbe Museum. Zusammen mit Julia Wallner leitete sie die Tagung zur vorliegenden Publikation und ist Projektverantwortliche für die wissenschaftliche Bearbeitung des Teilnachlasses von Georg Kolbe, den das Museum aus Kanada erhalten hat. Sie publiziert zu moderner und zeitgenössischer Kunst.

**Dr. Anja Tiedemann**

Anja Tiedemann studierte Kunstgeschichte in Hamburg und wurde mit der Arbeit „Die ‚entartete' Moderne und ihr amerikanischer Markt. Karl Buchholz und Curt Valentin als Händler verfemter Kunst" an der Universität Hamburg promoviert. Sie betreut das digitale Werkverzeichnis „Max Beckmann. Catalogue Raisonné der Gemälde", dessen Konzept sie verantwortlich entwickelt und umgesetzt hat. Sie ist Expertin für den Kunsthandel im Nationalsozialismus und ist darüber hinaus seit 2021 Projektkoordinatorin der Kaldewei Kulturstiftung.

**Dr. Julia Wallner**

Julia Wallner studierte Kunstgeschichte, Literaturwissenschaft und Politik in Marburg, Madrid und Freiburg und wurde 2006 über Jenny Holzers Texte promoviert. Nach ihrer Tätigkeit als Kuratorin am Kunstmuseum Wolfsburg war sie von 2013 bis 2022 Direktorin des Georg Kolbe Museums, Berlin. In dieser Zeit gelang es ihr, den Kontakt zu Georg Kolbes Enkelin Maria von Tiesenhausen zu intensivieren und somit die Rückführung des Teilnachlasses von Georg Kolbe in das Museum zu erreichen. Seit Sommer 2022 ist sie die Direktorin des Arp Museum Bahnhof Rolandseck, Remagen. Sie verantwortete zahlreiche Ausstellungen und Publikationen zur Kunst im 20. und 21. Jahrhundert, mit Schwerpunkt auf die Skulptur im Kontext zeithistorischer Fragen und gesellschaftlicher Dimension, u. a. Alberto Giacometti (2010), Hans Arp (2015), Auguste Rodin und Madame Hanako (2016), Alfred Flechtheim (2017) und Thomas Schütte (2021).



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

# Bildnachweis

**Cover**
ullstein bild – Arthur Grimm

**Elisa Tamaschke, Julia Wallner:**
**1** Foto: Elisa Tamaschke, Archiv GKM, Berlin; **2** Foto: Nikolaus Hausser, Archiv GKM, Berlin; **3, 4** Foto: Steffen Roth, Archiv GKM, Berlin; **5** Foto: Nikolaus Hausser, Archiv GKM, Berlin; **6** Foto: Steffen Roth, Archiv GKM, Berlin

**Bernhard Maaz:**
**1** Foto: Ludwig Schnorr von Carolsfeld, Archiv GKM, Berlin; **2–4** gemeinfrei; **5** Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie/Foto: Karin März; **6** Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie/Foto: Andres Kilger; **7** Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie/Foto: Klaus Göken; **8** Foto: Oliver Ziebe; **9** Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie/Foto: Andres Kilger; **10** Bernhard Maaz: Die Skulptur in Deutschland zwischen Französischer Revolution und Erstem Weltkrieg, Berlin/München 2010, Bd. 2, S. 544; **11** Musée Granet, Ville d'Aix-en-Provence; **12** Kunst und Handwerk: Zeitschrift für Kunstgewerbe und Kunsthandwerk seit 1851, H. 52, 1901–02, S. 195; **13** gemeinfrei; **14** Musée Granet, Ville d'Aix-en-Provence; **15** Maaz 2010, Bd. 1, S. 190; **16** Foto: Lehmbruck Museum/Bernd Kirtz; **17** Foto: Herbert Josl; **18** Foto: Jean-Luc Ikelle-Matiba, Bonn © LETTER Stiftung, Köln; **19** Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie/Foto: Klaus Göken; **20** Begas. Monumente für das Kaiserreich. Eine Ausstellung zum 100. Todestag von Reinhold Begas (1831–1911), Deutsches Historisches Museum, Berlin, Dresden 2010, S. 270–271; **21** Bildarchiv Bernhard Maaz; **22** Maaz 2010, Bd. 1, S. 155; **23** Anita Beloubek-Hammer: Die schönen Gestalten der besseren Zukunft. Die Bildhauerkunst des Expressionismus und ihr geistiges Umfeld (zugl.: Berlin, Humboldt-Univ., Diss., 1997), Köln 2007, Bd. 1, S. 85; **24** Franz Metzner. Ein Bildhauer der Jahrhundertwende in Berlin, Wien, Prag, Leipzig (Ausst.-Kat. Villa Stuck, München, u. a.), München 1977, S. 78; **25** Andreas Priever: Max Klinger. Plastische Meisterwerke, Leipzig 1998, S. 57; **26** Archiv GKM, Berlin; **27** Foto: Josef Lehmkuhl; **28** Klassik Stiftung Weimar, Bestand Museen, Inv.-Nr. LMM 10/1994; **29** Foto: Sven Tränkner/Senckenberg; **30** Max Klinger. Auf der Suche nach dem neuen Menschen (Ausst.-Kat. Georg Kolbe Museum, Berlin, u. a.), Leipzig 2007, S. 137; **31** Foto: Hans-Peter Klut/Elke Estel, Dresden; **32** Foto: Jürgen Karpinski, Dresden; **33** Foto: Andreas Weiss © Ernst Barlach Haus – Stiftung Hermann F. Reemtsma, Hamburg; **34** Foto: Markus Hilbich, Berlin; **35** Foto: Hans-Peter Klut/Elke Estel, Dresden; **36** Max Klinger auf der Suche nach dem neuen Menschen (Ausst.-Kat. Georg Kolbe Museum, Berlin, Edwin Scharff Museum, Neu-Ulm), Leipzig 2007, S. 49; **37, 38 a–c** Foto: Markus Hilbich, Berlin; **39** Foto:



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-NC-ND

Assenmacher; **40** Die Kunst für Alle: Malerei, Plastik, Graphik, Architektur, 14.1898/99; **41** Uli Klimsch: Fritz Klimsch. Die Welt des Bildhauers, Berlin 1938, S. 10; **42** Hans Krey: Hugo Lederer. Ein Meister der Plastik, Berlin 1931, S. 96; **43, 44** Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie/Foto: Andres Kilger; **45 a, b** Foto: Birgit und Peter Kainz, Wien Museum; **46** Maaz 2010, Bd. 1, S. 323; **47 a, b** Bildarchiv Bernhard Maaz; **48** © Bildarchiv Foto Marburg; **49** Bildarchiv Bernhard Maaz; **50 a, b** Gerhard Dietrich: … die Welt ins Bildhafte zu reißen. Georg Grasegger 1873–1927. Ein bayerischer Bildhauer in Köln, Köln 2020, S. 180; **51** Dietrich 2020, S. 188; **52** Dietrich 2020, S. 178; **53** Dietrich 2020, S. 55; **54 a, b** Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie/Foto: Andres Kilger; **55** Dietrich 2020, S. 65; **56** Deutsches Historisches Museum, Berlin; **57** Foto: Ludwig Schnorr von Carolsfeld, Archiv GKM, Berlin; **58** Foto: Kai-Annett Becker; **59** Deutsche Kunst und Dekoration: illustr. Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst u. künstlerisches Frauen-Arbeiten, H. 14, 1904, S. 406; **60** Dietrich 2020, S. 347; **61** Maaz 2010, Bd. 1, S. 335; **62–64** Dietrich 2020, S. 155; **65** Foto: Burkhard Mücke; **66** Dietrich 2020, S. 176; **67** Bildarchiv Bernhard Maaz; **68** Archiv Skulpturensammlung, Staatliche Kunstsammlungen Dresden; **69 a, b** Rolf Grimm: Werkverzeichnis des Bildhauers, Malers und Dichters Gustav Heinrich Eberlein, Hemmingen 1983, S. 151; **70** Foto: Markus Hilbig, Berlin; **71** Foto © Bayerische Schlösserverwaltung, Maria Scherf, München; **72** Deutsche Kunst und Dekoration: illustr. Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst u. künstlerisches Frauen-Arbeiten, H. 14, 1904, S. 411; **73** Skulptur und Macht. Figurative Plastik im Deutschland der 30er und 40er Jahre (Ausst.-Kat. Städtische Kunsthalle Düsseldorf), Berlin 1983, S. 55

**Aya Soika:**
**1** Foto: Akademie der Künste, © The Heartfield Community of Heirs/VG Bild-Kunst, Bonn 2023; **2** Archiv GKM, Berlin; **3–5** Zeitungsausschnittsammlung, Archiv GKM, Berlin; **6, 7** Foto: Margrit Schwartzkopff, Archiv GKM, Berlin; **8** Archiv GKM, Berlin; **9, 10** Zeitungsausschnittsammlung, Archiv GKM, Berlin; **11** ullstein bild – Heinrich Hoffmann; **12, 13** Foto: unbekannt, Archiv GKM, Berlin

**Paula Schwerdtfeger:**
**1** Foto: unbekannt, Archiv GKM, Berlin; **2** Foto: Margrit Schwartzkopff, Archiv GKM, Berlin; **3, 4** Foto: Jaeger und Goergen, München, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Photothek; **5** Foto: Markus Hilbich, Berlin; **6** Foto: Jaeger und Goergen, München, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Photothek; **7** Österreichische Nationalbibliothek, Wien; **8** Foto: unbekannt, Archiv GKM, Berlin

**Ambra Frank:**
**1** Nachlass Richard Scheibe, Archiv GKM, Berlin; **2** Foto: Friedrich Seidenstücker, Archiv GKM, Berlin; **3–5** Deutsches Historisches Museum, Berlin/Eric Tschernow



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

**Christian Fuhrmeister:**
**1–4** Archiv GKM, Berlin

**Jan Giebel:**
**1** Archiv Ralph Jentsch, Berlin; **2–4** Archiv GKM, Berlin; **5** Foto: W. Talbot © Staatliche Museen zu Berlin, Zentralarchiv; **6** Archiv GKM, Berlin; **7, 8** Foto: unbekannt, Archiv GKM, Berlin; **9, 10** Archiv GKM, Berlin; **11** Archiv des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf; **12** Foto: unbekannt, Archiv GKM, Berlin

**Wolfgang Schöddert:**
**1–2** Foto: Berlinische Galerie, Nachlass Ferdinand Möller; **3** Foto: Markus Hilbich, Berlin; **4** Archiv GKM, Berlin; **5** Foto: Berlinische Galerie, Nachlass Ferdinand Möller; **6** Archiv GKM, Berlin; **7** Foto: Berlinische Galerie, Nachlass Ferdinand Möller; **8** Archiv GKM, Berlin; **9** Foto: Markus Hilbich, Berlin

**Gesa Jeuthe Vietzen:**
**1** Archiv GKM, Berlin; **2** Archiv Gesa Jeuthe Vietzen; **3–5** Archiv GKM, Berlin; **6** Foto: Thea Sternheim/Deutsches Literaturarchiv Marbach und mit Genehmigung der Heinrich Enrique Beck-Stiftung, Basel

**Anja Tiedemann:**
**1** Foto: unbekannt [vermutl. Kurt von Keudell], Archiv GKM, Berlin; **2** Archiv GKM, Berlin; **3** Foto: unbekannt, Zentralarchiv, Berlin, Nachlass Karl Buchholz, Ordner 6; **4 a** Foto: Margrit Schwartzkopff, Archiv GKM, Berlin; **4 b–g** Fotos: Markus Hilbich, Berlin; **5** Kopie Archiv Anja Tiedemann

**Olaf Peters:**
**1–6** Fotos: unbekannt, Archiv GKM, Berlin

**Arie Hartog:**
**1** Foto: Margrit Schwartzkopff, Archiv GKM, Berlin; **2** Foto: unbekannt, Archiv GKM, Berlin; **3** Foto: Peter Feist, Mediathek des Instituts für Kunst- und Bildgeschichte der Humboldt-Universität zu Berlin; **4** Foto: Arie Hartog; **5** Zeitungsausschnittsammlung, Archiv GKM, Berlin; **6** Foto: Margrit Schwartzkopff, Archiv GKM, Berlin; **7** Foto: Scherl/Süddeutsche Zeitung Photo; **8, 9** Foto: Franz Kaufmann, aus: Die Kunst im Dritten Reich, August 1939, S. 261 und 264; **10** Archiv Gerhard-Marcks-Haus, Bremen; **11** Hans Albert Peters (Hrsg.): Maillol, Baden-Baden 1978, S. 47; **12** Archiv Gerhard-Marcks-Haus, Bremen

**Christina Irrgang:**
**1** Foto: unbekannt, Archiv GKM, Berlin; **2** Foto: Ludwig Schnorr von Carolsfeld, Archiv GKM, Berlin; **3–6** Archiv GKM, Berlin; **7–9** Foto: Margrit Schwartzkopff, Archiv GKM, Berlin; **10** Archiv GKM, Berlin; **11** Foto: unbekannt, Archiv GKM, Berlin



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

**Magdalena Bushart:**
**1** Archiv GKM, Berlin; **2** Foto: Margrit Schwartzkopff, Archiv GKM, Berlin; **3** BArch, Bild 183-J01121/Schwahn; **4** © HERBERT LIST – pro.magnumphotos.com/www.herbert-list.com

**Maike Steinkamp:**
**1, 2** Zeitungsausschnittsammlung, Archiv GKM, Berlin; **3** Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie/Foto: Andres Kilger **4** Foto: Markus Hilbich, Berlin; **5** Foto: Max Schirner, Bildarchiv Deutsches Historisches Museum, Berlin; **6** Foto: unbekannt, Archiv GKM, Berlin

**Dorothea Schöne:**
**1** Berlinischen Galerie – Landesmuseum für Moderne Kunst, Berlin, Nachlass Ferdinand Möller; **2** Museum der Gegenwart. Zeitschrift der deutschen Museen für neuere Kunst, Jg. II, H. 2, Berlin 1931, S. 69; **3** Foto: Markus Hilbich, Berlin; **4, 5** Archiv GKM, Berlin

© VG Bild-Kunst, Bonn 2023, für Arno Breker und Gerhard Marcks



https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-NC-ND

# Georg Kolbe Museum

Georg Kolbe (1877–1947) ist einer der bedeutendsten Bildhauer der klassischen Moderne in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Der international gut vernetzte Berliner Künstler war während Kaiserreich, Weimarer Republik, Nationalsozialismus und in der unmittelbaren Nachkriegszeit erfolgreich. Insbesondere sein Wirken während der Jahre 1933–45 wirft kritische Fragen auf. Dazu sind zahlreiche Archivmaterialien jetzt neu zugänglich. Die in diesem Band versammelten Beiträge stellen die Forschung zu Georg Kolbes künstlerischem Wirken und seine Rezeption im Nationalsozialismus auf eine neue Grundlage.

**Mit Beiträgen von**
Magdalena Bushart
Ambra Frank
Christian Fuhrmeister
Jan Giebel
Arie Hartog
Christina Irrgang
Gesa Jeuthe Vietzen
Bernhard Maaz
Olaf Peters
Kathleen Reinhardt
Wolfgang Schöddert
Dorothea Schöne
Paula Schwerdtfeger
Aya Soika
Maike Steinkamp
Elisa Tamaschke
Anja Tiedemann
Julia Wallner

https://doi.org/10.5771/9783786175254 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND