

Georg Kolbe und die Kunstpolitik 1933–45

„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

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



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

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 Kündler 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

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 Bronzestatue 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 Statue 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

Prof. Dr. h. c. Georg Kolbe:

An die deutschen Studenten!

Dah 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 Fortschreiten meines Werkes mit der nationalen Jugend, die als Erbeiter des Stils streift, in den kulturellen Aufbau des neuen Deutschlands zu treten.

Leider bin ich kein Wertgemäßer, 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 mußten wir früher nichts. Kunst wurde damals nur „geplagt“ und „gehandelt“. Ein Führer hat es geschaut und zum Kampf aufgerufen. Welches Glück!

Vielleicht wollen Sie von mir eine Antwort hören auf die jetzt tausendfach aufgeworfene Frage, was deutsche Kunst sei. Wollen Deutsche wirklich darum diskutieren? Warum wissen wir alle eindeutig, was deutsches Dichten, deutsche Kunst ist? Ja, wäre darüber ein Fragen überhaupt denkbar? So sicher sei also an der deutschen Sprache und so unklar unter deutsches Geistesleben? Nein und hundertmal nein! Freiheit ist nicht überfordert überwandert und entwirrt. Ihr werdet aber herausfinden, was edle Fragen lösen — wenn auch ihre Wesen ein wenig verschieden und nicht leicht verständlich scheinen. Versteht nicht gleich den, der kein Meister ist oder einen anderen, weil er Euch nicht göttlich genug scheint. Kunststillerische Schlagwörter sind gefährlich. Auch der Vorwurf, das Thema macht es nicht — weder ehe noch in der Zukunft. Am meisten haben wir — am meisten ist deutsche Art zu erkennen. Ein Schüler ist der Deutsche.

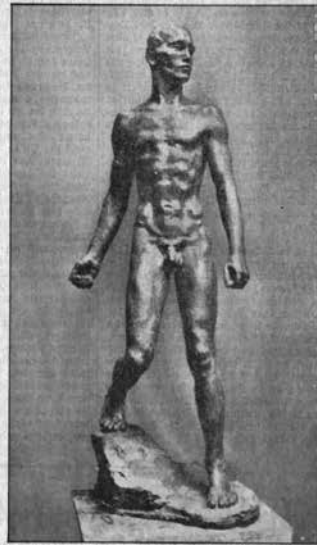
Ich kenne edle anrechte deutsche Männer der Kunst, deren Wert doch sehr mißdeutet wird. Besser, reiner sind sie als viele, die sich laut bekennen. Eine Gedächtnis kann sehr heil sein. Haben Sie Mißtrauen gegen die gefassten Urteil. Denken Sie daran, daß wir nicht so glücklich waren, da kein gemeinsamer Welt über uns ausgespielt wurde. Es wurde kein Vorhang vor uns aufgerissen. Jeder Edele mußte seinen Glauben allein befehlen tragen — wenn er nicht in einem Künstlerverein als verkannter Mäkel sein Leben fristen mochte. Hier liegt viel edles deutsches Geistesleben.

Sie will wieder ein hartes deutsches Volk leben und seine Form finden und seine Kunst. Ihr Jungen sollt ihr schaffen! Hochaufgerichtet steht das Ziel!

Georg Kolbe

vorgelassen, nur um des freudvollen Kusses willen, aber gar um das Eigenwillige abzulassen. Er darf auch die Bürger auf wesentlich erscheinende Kunst hinweisen. Er soll sich dabei allerdings weitgehend des Platz der Mittel bedienen — Breiten hat seit Jahrhunderten in der Akademie der Künste ein vorzügliches Instrument.

Erstarrt bei künftlich mit Recht vor der fernmenschlichen Verallgemeinerung gewahrt, nach der die Technik der Kunst der Seele ist. Ich sehe mit ihm in unerschöpflichen Angriff auf so etwas, das uns im Wettbewerb der Künste in eine schlanke Lage bringen könnte. Aber ich werde ebenso heilig vor dem Zerkle der vorrevolutionären Wissenschaft, die da zu zeigt, die Welt der Kunst, des Dichters und des Redners zu verordnen und für heilig zu erklären; mir ist, als würde ich die nächste Zeit einen überlappenden Zustand gegen die nur historisch fortgeschritten der Technik bringend, die langweilig wie ein abstrakter Monismus wirken, und als bringe das Verlangen



Prof. Georg Kolbe

Jüngling, Bronze

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,

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 Verfeimten 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, werkerecht 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

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 Rängeleien verknüpft. Mit der Liste der Unterzeichner

Aufruf der Kulturschaffenden

Die unterzeichneten Persönlichkeiten richten folgenden Aufruf an die Öffentlichkeit:

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 Bürgen 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 kittelnden 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 leidet, 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.

Berner Beuemburg, Ernst Barlach, Rudolf G. Binding, Hans Friedrich Blund, Verleger Alfred Bruckmann, Richard Euringer, Professor Emil Fahrentamp, Erich Feyerabend, Gustav Frenssen, Wilhelm Furtwängler, Professor Dr. Eberhard Hanffstaengl, Gustav Havemann, Eich Heckel, Professor Ernst Hönig, Heinz Ihler, Hanns Johst, Georg Kolbe, Erwin Kolbenheyer, Werner Krauß, Franz Lent, Heinrich Lersch, Professor Karl Lörcher, Architekt Walter March, Agnes Miegel, Böries Freiherr von Münchhausen, Emil Nolde, Paul Pfund, Hans Pfizner, Professor Dr. Wilhelm Rinder, Wies van der Rohe, Professor Dr. h. c. Paul Schulze-Naumburg, Hermann Stehr, Richard Strauß, Joseph Thoral, Generalintendant Heinz Tietjen, Oberbürgermeister Dr. Weidemann, Arnold Weinmüller.

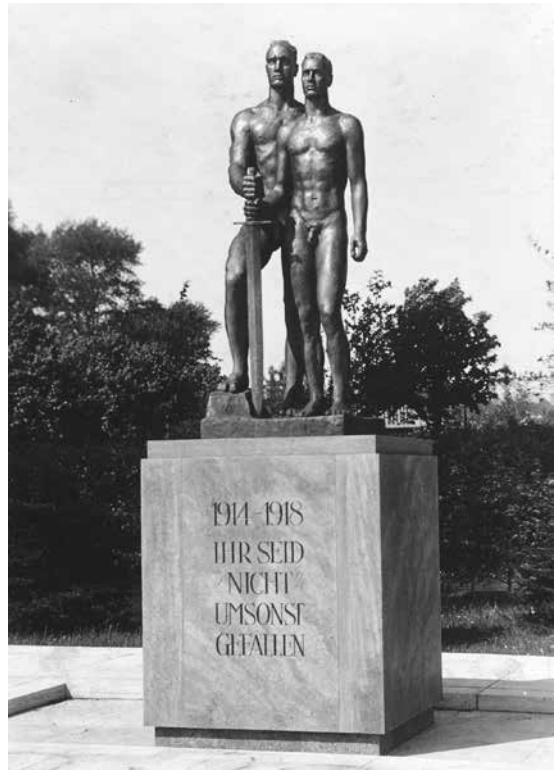
5 „Aufruf der Kulturschaffenden“, veröffentlicht in diversen Tageszeitungen, hier ohne Angabe des Zeitungsnamens, vermutlich um den 18. August 1934. Am rechten Rand Kolbes Kommentar über die Zusammensetzung der Unterzeichner aus den künstlerisch entgegengesetzten Lagern: „köstliches Nebeneinander!“

Kolbes Neben einander

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 ‚nisch‘ 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



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 „kultur bolschewistisch“ 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

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 Zurücksetzungen⁵¹ – 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

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 Studentagen 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

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

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 Bronzestatue 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

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



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

6.

Wie ich Franco modellierte

„Ich hatte den Auftrag bekommen, Franco zu modellieren“, erzählt Professor Kolbe. Wir sitzen in dem weitläufigen, hellen Atelier seines Kiefernbaumtanks Hauses an einer der wichtigsten 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 verabschiedet Franco treffen sollte. Als ich ankam, war er gerade nach Burao gefahren. „Sie werden nie eine Skulptur bekommen“, prophezeiten spanische Kollegen. Am besten habe damit sie zehn Minuten.“

Ich wartete. Als Franco aber nicht zurückkam, fuhr ich ihm nach Burao nach. Schon Zaar dauerte es, bevor er Zeit für mich fand. Dann aber fand 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, streute ich mich über meine Aufgabe. Franco ist klein, von kleiner Statur. Sein Haar scheint an grau zu werden. Er ist ein strenger, verschlossener Soldat, ganz unauffällig und sehr lebenswürdig. Da ich nicht Spanisch verstand, sprachen wir französisch.

Ich hatte mir drei Skulpturen ausbedacht. Sie fanden im Arbeitszimmer seines Wohnhauses in Burao statt. Da es an sein Zwillingszimmer grenzte, konnte ich Familienmitglieder ein und aus geben sehen. Es ist ja bekannt, daß Franco ein sehr intimes Familienleben führt. Außer seiner Frau und seiner einzigen Tochter Carmenita 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 Zerknirschung, weil mein gesamtes Werk ja aus nackten Menschenformen 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 ihm darauf hinwies, daß er stehen müsse, sagte er sehr lebenswürdig: „Sant, dann sitze 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 hat ich Etwas mehr nach links... nach rechts... Dann mußten sich diese Männer



Die Franco-Plastik von Kolbe
 Aufn. Schwarzkopf

auf seinen Stuhl 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 ersuchte ich ihn allerdings dabei, daß er mich verloben beobachtete.“

„Aber irgend etwas wird er doch in zwei Stunden arian haben“, werde ich ein. „Der Sie werden etwas arian haben!“

Kolbe überlegt. „Doch“, meint er, „wir haben über's Wetter gesprochen. — Franco war ein ideales Modell. Es gab nicht die geringsten Schwierigkeiten. Manche Bildbauer machen sich Zeichnenstücken und Ausnahmen des Modells als Arbeitsgrundlage. Obwohl die Zeit zur Ausführung der Arbeit äußerst knapp bemessen war, wollte ich gern Franco das Entstehen seines Bildnisstudies miterleben lassen. Ich hatte mir also ein Gerüst aufgebaut und einen Rahmen Ton mitgebracht, und so konnte er nun den Fortschritt 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 anpaßt! Hab er hat mir von selbst noch eine vierte Sitzung an.“

Das Arbeiten ist ja auch eine Frage gewesen. Ich mußte in den wenigen Stunden mit äußerster Konzentration arbeiten und war hinterher jedesmal vollkommen erschöpft. Alle Teile und Teilschen dieses durchgehenden Gesichtes mußten eingehend werden.“

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

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

„Sehen Sie sich diesen Mund an... wie knapp und dezent... und die Nase, die Augen. Das sind Formen, hundert Jahre alt.“

„Was hat Ihnen Franco zum Abschied gesagt, Herr Professor?“ Ich habe noch immer auf eine persönliche kleine Randbemerkung, ein paar interessante Gesprächsbelegen 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 findet das gemeinsame Schweigen weiter großer Männer nicht eine sehr bereichende Form des Einverständnisses? loz.

10 Lotte Ziesels 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

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 war⁷¹ – 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 unabhkömmlich. 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



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

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 voraus-eilendem 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.



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:

104 „Franco und Beethoven, wie schaff’ ich dies bloß?“

„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 Gefallenekult 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 überstandenen Kriegsende⁹¹ 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

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 Nazeeinfluss 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 hinübereitschleift, 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.

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 Kündler 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->

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 Kunstspitze 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.

- 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 Aufrufes, Mies van der Rohe Papers, Library of Congress, Washington, D. C.; sowie an Emil Nolde, 13.8.1934, ebenfalls mit Beilage des Aufrufes, 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‘ mitunterscriben, 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

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 Nachtteiliges 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 Reichsportfeld in Berlin, in: Annette Tietenberg (Hrsg.): Das Kunstwerk als Geschichtsdokument: Festschrift für Hans-Ernst Mittag. 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 Ausstellungszension 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 (BAArch, 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 Besuchskalender 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.

- 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 Bronzestübe des Generalissimus Franco“ in seinem Dankeschreiben 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 ausgeben. 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 umgebenen 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 ergeben 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, Typskript-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

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 (incl. 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 Charakter. [...] 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 Geburtstagschreiben 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,

- 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 Lempeler, 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 Lempeler 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 Lempeler, 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 Lempeler, 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 Lempeler, 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 Schiessstand 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.“

- 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 Judegegner 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. Breker“ [!]; 9.2.1938: [Besuch] „Breker“; 4.5.1938: [Anruf] „Prof. Breker“ [!]; 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.

Paula Schwerdtfeger

Im Raum gedacht

Georg Kolbes Ausstellungsbeteiligungen 1933–42

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. Berühmt 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

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 Verfeimten nicht zu finden sei.⁸ Auch dieser Skandal scheint keine direkten Konsequenzen für Kolbe gehabt zu haben.

Derweil überführte Joseph Goebbels die sezeessionistischen 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

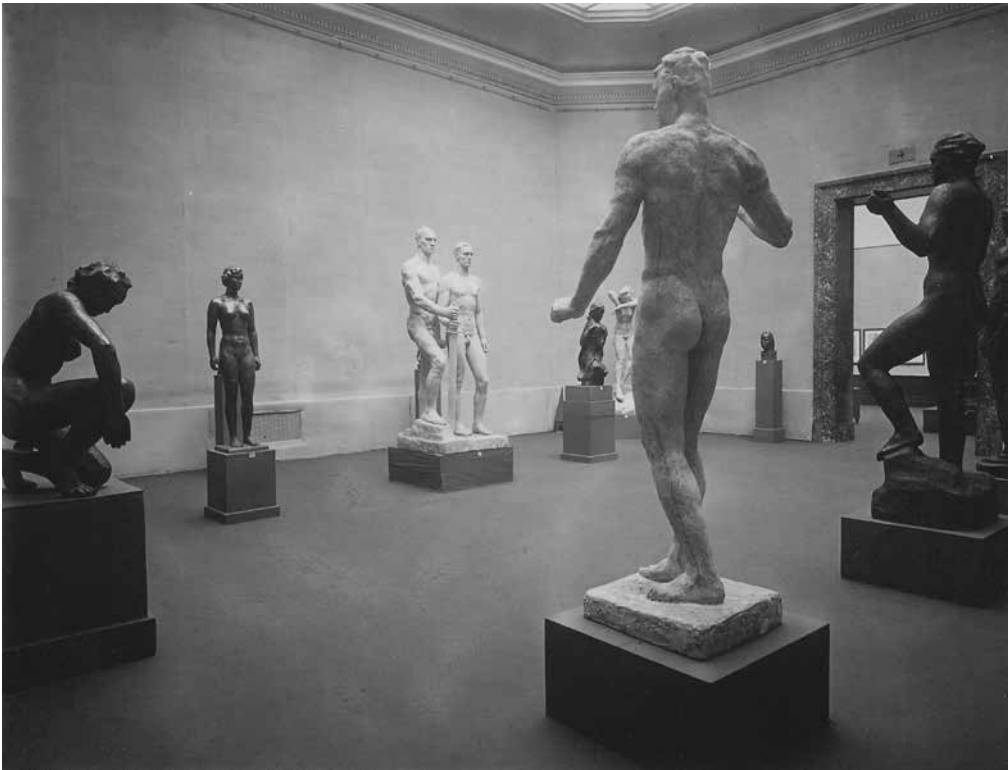


1 Ausstellungsansicht der Weltausstellung in Paris, 1937, mit Georg Kolbes „Große Verkündigung“ (1937, Bronze, Höhe 165 cm) in der Turmhalle des Deutschen Hauses, historische Fotografie

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 rassistischer 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 Verkündigung“ (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,



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 Historismus¹¹ 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 sezeptionistischer 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 zugestanden 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

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 Kunsthhaus 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 Kunsthhauses 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,

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 effektiv 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 Einzelpresentation 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 Ankaufovolumens 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



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



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 bronzene 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

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 rassistisch 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:

„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 pyramidalen 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



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



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 rassistischen Rückbezug auf die „große Zeit“ der griechischen Antike sowie für den „neuen Menschen“ stehen konnten. Gleichzeitig ließen sich die vereinzelter 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

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 Skulpturenraum aus und kommentiert: „Meinerseits kann ich kaum etwas melden. Nur, daß die gr. K.A. [Große Kunstausstellung] einen furchterlichen Nackenschlag bedeutet.“³⁷ In der ersten Reihe war für Kolbe 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



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

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



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 selbstständiges 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.

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 Kunstaussstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland (Ausst.-Kat. Berlinische Galerie, Berlin, Museum für Moderne Kunst, Fotografie 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 Kunstaussstellung 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 Kunstschwandel 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

- 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 Künstlerhaus, 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.

- 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.

Ambra Frank

Georg Kolbe in Frankfurt am Main – Ambivalenz und Opportunismus

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 „Verkündigung“ (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 Bronzestatuen 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.

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



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 geäußelter 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.

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 empfangen ich den Preis. Aber die ‚Ehre‘, so denke ich, sie gelte aller bildenden Kunst, der Goethes Herz so nahe stand, und sie gelte

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-Denkmal 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 Krieausbruchs 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-Denkmal zu äussern. [...] Der Gedanke, ein solches Beethoven-Denkmal ausgerechnet im Kriege durchzusetzen, ist nicht nur schön, sondern wäre geradezu eine gewaltige Kulturpropaganda.“²⁰

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 stuft 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 Städtels 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

„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 Schwartzkopf, der Nachlassverwalterin und Gründungsdirektorin der Georg Kolbe-Stiftung. Die Aufstellung des „Ring der Statuen“ und des Beethoven-Denkmal setzten sie gemeinsam bei der Stadt Frankfurt durch. Alfred Wolters forcierte die Fertigstellung und Errichtung des Beethoven-Denkmal 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



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.



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 Presstext 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



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

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 Unabkömmlichkeitstellung (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-Kunstabetrieb 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 Statuen“ 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-Kunstabetrieb 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-Denkmal 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

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 erklärende 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.

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-Denkmal 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, Städteldirektor 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.

- 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. Stäldirektor von 1906–1937, Köln 2015, S. 127. Siehe auch Tanja Baensch: Das Museum als „lebendiger Körper“. Die Geschichte der Städtischen Galerie im Städelischen 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-Denkmal“, 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 81935, 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, Rechneamt 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 betitelt 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.

Christian Fuhrmeister

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

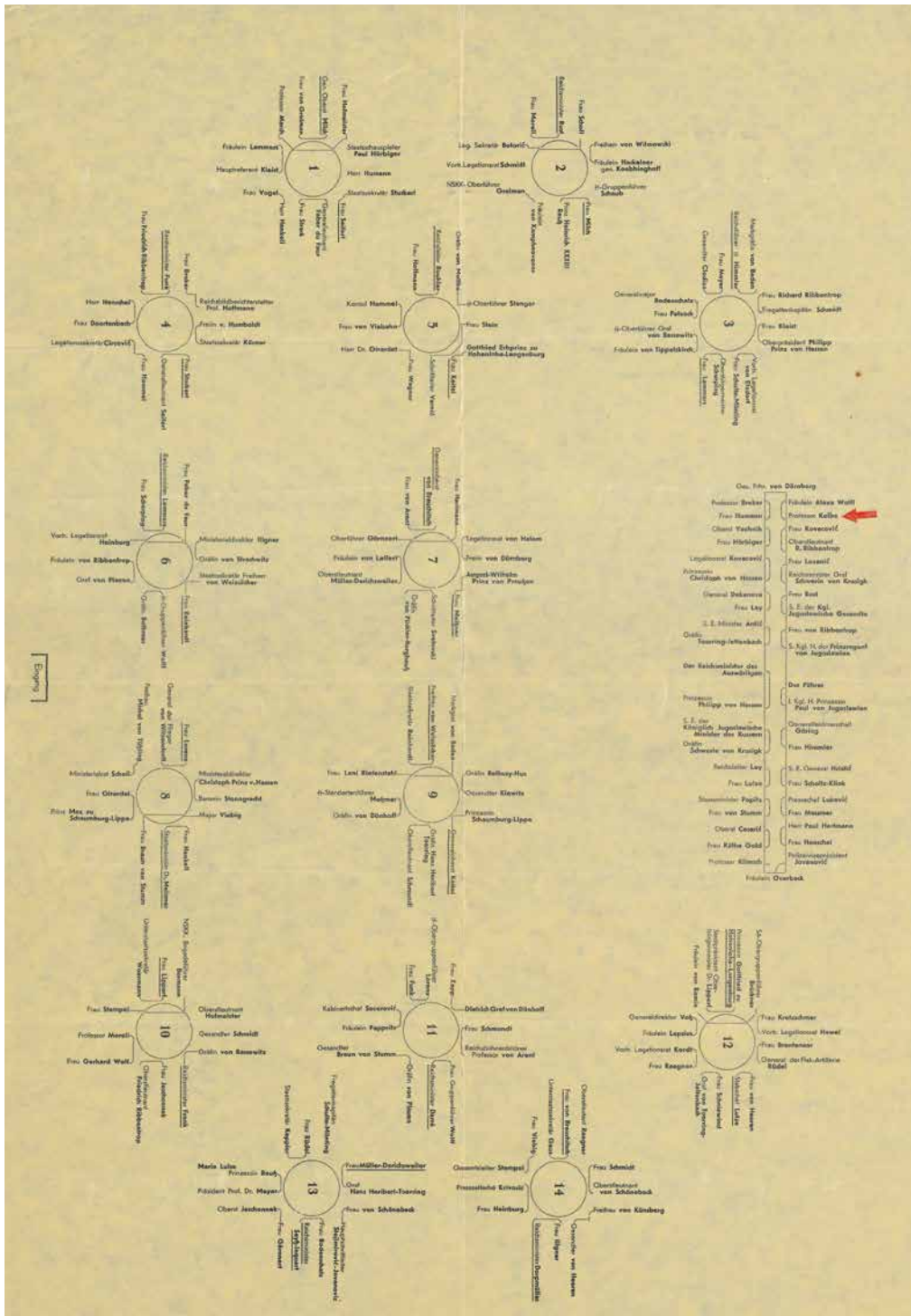
Im Herbst 2021 lud das Georg Kolbe Museum zu einem Workshop am 11. Dezember 2021 ein, um einen Einblick in den „zweiten“ Nachlass des Künstlers zu geben, der im Frühjahr 2020 in Berlin eingetroffen war. Auch wenn es verschiedentlich schon erwähnt worden ist, sei hier erneut der eminent diskursive, an 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.

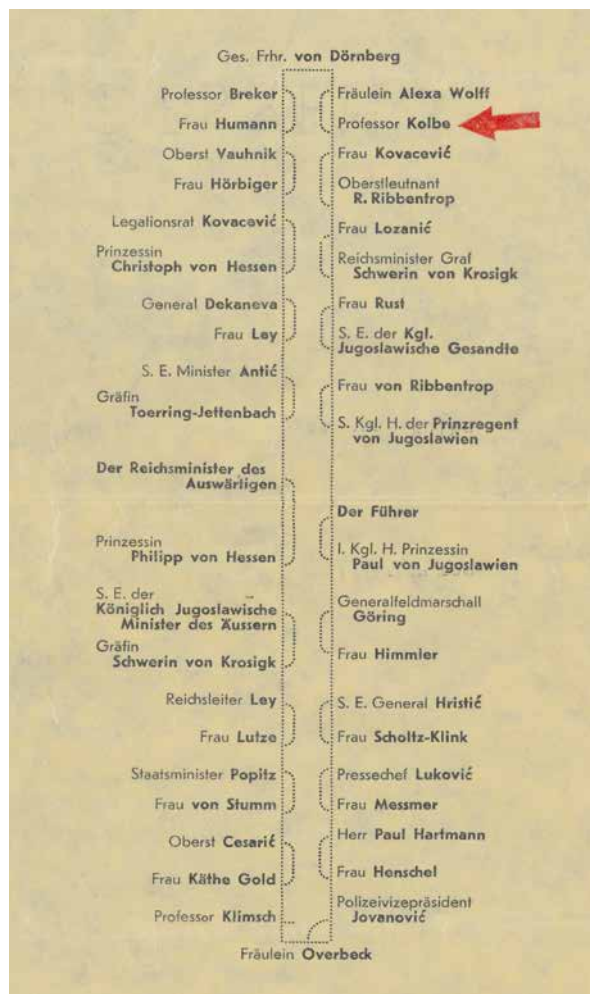
Wir sehen einen Grundriss, der zugleich als Versuchsanordnung für ein minutiös durchgeplantes Treffen der Spitzen der nationalsozialistischen Gesellschaft gelesen werden kann: Personen werden gezielt und bewusst platziert, also jeweilig ausgewählt und – wie die Ingredienzen eines Gerichts, einer medizinischen 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



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

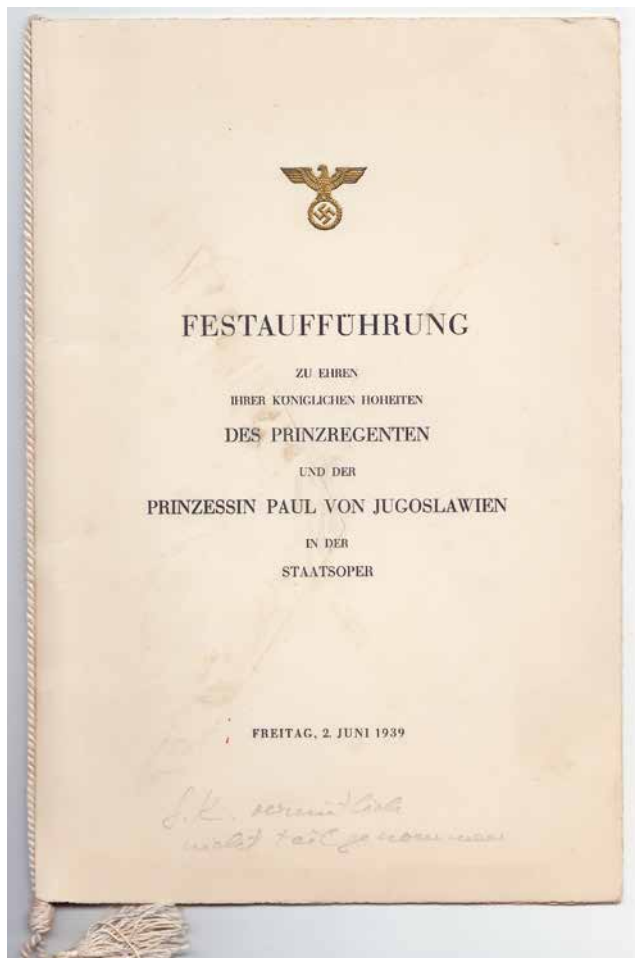
erkennt schnell die Paarbildungen von Tischdame und Tischherr, so von Kolbe mit einem „Fräulein Alexa Wolff“ – die wohl nicht mit Alexandra von Wolff-Stomersee identifiziert werden kann, da diese bereits zwei Mal verheiratet gewesen war, und auch nicht mit der Tochter von SS-Gruppenführer Karl Wolff (Tisch 6) und „Frau Gruppenführer Wolff“ (Tisch 11, gepaart mit Reichsminister Darrré), 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-Funktionseleiten 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 wirkt 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

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 professionnelle* 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

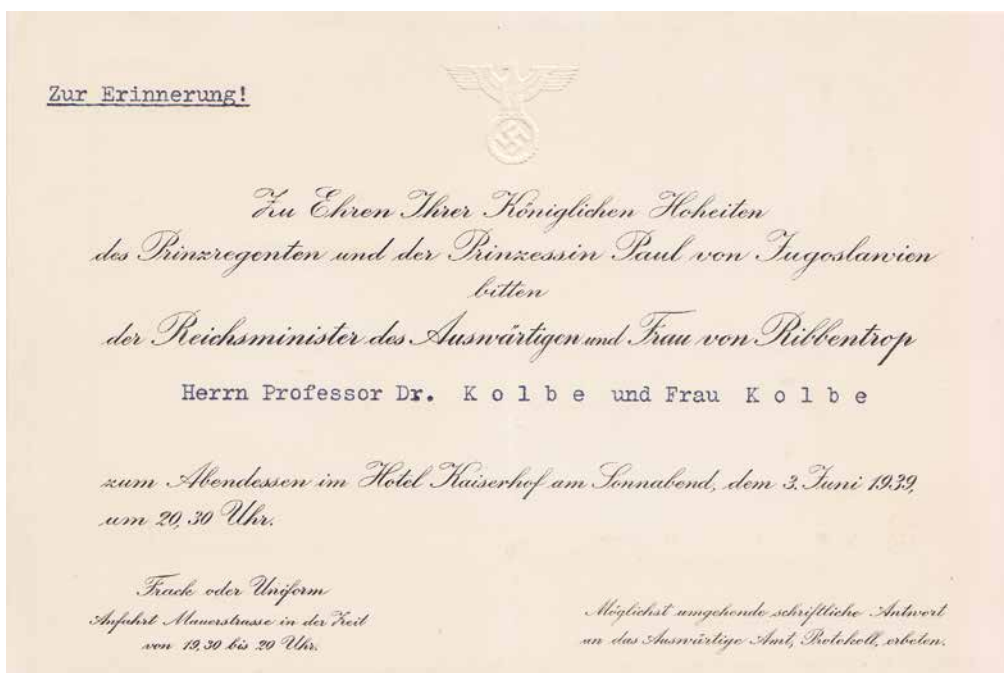
auf Figuren, Statuen und Statuetten ohne die Berücksichtigung der Bedingungen ihrer Produktion, Distribution und Rezeption. Der Sitzplan ist daher eine Flaschenpost, die blitzartig den Entstehungskontext vieler Arbeiten der später 1930er-Jahre erhellt.

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 Überwachungsdictatur 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 Indienstellung 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



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

konfiglieren 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, Reichsbildberichterstatte und einflussreicher Intimus im inneren Kreis um den Führer.⁶

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 Besuchs⁸ 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 nahekomen, 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.

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.

