



Georg Kolbe

Inhalt

22	Georg Kolbe und die Skulptur der Moderne
26	Japanerin, 1911
34	Tänzerin, 1911/12
46	Tänzer Nijinsky, 1913/19
56	Assunta, 1919/21
66	Javanische Tänzerin, 1920
76	Morgen, 1925
88	Pietà, 1928/30, Ruf der Erde, 1925/32
102	Nacht, 1926/30
112	Rathenau-Brunnen, 1928–30
122	Ruhender Athlet, 1935
130	Befreiter, 1945
140	Porträts
150	Zeichnungen
160	Anhang



Georg Kolbe, als Maler ausgebildet, wandte sich in seinen Jahren in Rom (1899–1901) der Bildhauerei zu. Es entstanden erste Plastiken und der Berliner Kunsthändler Paul Cassirer begann ihn zu fördern. 1905 wurde er in die Berliner Secession aufgenommen, später gründete er mit Max Liebermann, Ernst Barlach, Karl Schmidt-Rottluff und Max Slevogt die Freie Secession und wurde deren Vorsitzender (1919–1921).



„...innig in den leisen Bewegungen“

Japanerin, 1911, Bronze, 46,5 cm

Zu Georg Kolbes eindrücklichsten Plastiken des Frühwerks zählt zweifellos die „Japanerin“. 1911 erstmals in der Herbstausstellung der Berliner Secession ausgestellt, fand sie beim Publikum und in der Presse großen Anklang. Kauernde Figuren waren in der Bildhauerei um die Jahrhundertwende ein beliebtes Motiv und so knüpfte Kolbe an Werke von Auguste Rodin oder Max Klinger an, die ebenfalls wiederholt Menschen in komplizierten Haltungen dargestellt hatten. Die zusammengedrängten Körper wirken in sich gekehrt, streben zu Boden und erzählen von Vereinsamung und Schmerz.¹ Anders als die Figuren seiner Vorgänger ist Kolbes Schöpfung jedoch nicht von Kummer, sondern von Eleganz und Grazie erfüllt. Vom leicht geneigten Kopf und von den geschlossenen Lidern dringt sinnliche Ruhe und Konzentration. Die Bewegungen der Arme wirken tänzerisch: Der rechte bedeckt die Brust und die Hand greift zum linken, mit dem sie um ihren Rücken fasst. Die Figur scheint sich vom Grund zu lösen, kurz davor, sich zu erheben. Und doch kniet sie noch, ohne dass ihre Knie den Boden berühren, was eine Wirkung von Leichtigkeit erzeugt. Bereits ein Zeitgenosse Kolbes, der Kunsthistoriker Emil Waldmann, beschrieb die „Japanerin“ als „ein Werk von höchstem Reiz und feinsten Empfindung, keusch im Gefühl und innig in den leisen Bewegungen. Eines jener Werke, bei denen etwas Neues plötzlich über einen Künstler hereinbricht, wo ihm die Augen plötzlich aufgehen und sein Schaffen etwas von der Begeisterung eines mit vollem Bewusstsein erlebten Frühlings wiederbekommt.“²

Tatsächlich bricht die „Japanerin“ mit Kolbes nüchternen Mädchenfiguren der früheren Jahre. Dem Bildhauer gelingt hier die Darstellung eines spannungsgeladenen Bewegungsmoments, der Körper der Frau wird zum Ausdrucksträger. Der geneigte Kopf und die um den Körper greifenden Arme laden den Betrachter dazu ein, die Figur zu umrunden, die Plastik verlangt nach Raum. Bewusst widersetzt sich Kolbe Adolf von Hildebrands „Relieftheorie“, der für das plastische Werk eine Hauptansicht mit klaren Konturen forderte. Kolbe äußerte sich dazu: „Eine Skulptur ist vielseitig. Hildebrands Theorie verstehe ich nicht.“³

Stets auf der Suche nach neuartigen Bewegungs- und Ausdrucksformen jenseits von tradierten und inhaltlich aufgeladenen Mustern, wurde Kolbe in den frühen Jahren immer wieder von asiatischen Modellen angeregt. Dabei war er weniger an ihrer Exotik und ihren fremdartigen Gesichtszügen interessiert. Kolbe verzichtete in seinen Werken auf die naturalistische Herausbildung individueller Details, der asiatische Schnitt der Augen lässt sich bei der „Japanerin“ daher auch nur vage erahnen. Vielmehr glaubte Kolbe in seinen exotischen Modellen Bewegungsmotive zu entdecken, die vom akademischen europäischen Schönheitskanon unberührt waren.⁴ Beim Modell der „Japanerin“ handelte es sich um die in Berlin aufgewachsene Halbjapanerin „Taka-Taka“, die in asiatisch anmutenden Kostümen als Tänzerin auftrat und damit die zeitgenössische Begeisterung für Exotik bediente.⁵ Für Kolbe beginnt mit dieser Figur ein neues, wichtiges Kapitel: die Herausbildung eines neuen Stils, der die Darstellung von harmonisch bewegten, belebten und beseelten Frauengestalten ins Zentrum seines Schaffens setzt.

Katherina Perlongo

¹ Dieter Gleisberg (Hrsg.): Max Klinger 1857–1920, Leipzig 1992, S. 363.

² Emil Waldmann: Georg Kolbe, in: Kunst und Künstler (Okt. 1916), S. 3–18, hier S. 8.

³ Ivo Beucker (Hrsg.): Georg Kolbe. Auf Wegen der Kunst. Schriften, Skizzen, Plastiken, Berlin 1949, S. 15.

⁴ Vgl. Ursel Berger: Fremde im Atelier. Exotische Künstlermodelle, in: Wilde Welten – Aneignung des Fremden in der Moderne, hrsg. von ders., Christiane Wanken (Ausst.-Kat. Georg Kolbe Museum, Berlin), Berlin 2010, S. 83–96.

⁵ Im Nachlass von Georg Kolbe sind vier Zeichnungen nach „Taka-Taka“, kauernd und hockend, erhalten. Das Blatt, das die genaue Pose der Skulptur wiedergibt, ist verschollen (vgl. Ursel Berger: Der schreitende, springende, wirbelnde Mensch. Georg Kolbe und der Tanz [Ausst.-Kat. Georg Kolbe Museum, Berlin], Berlin 2003, S. 47).



Blick in Ludwig Mies van der Rohes Barcelona-Pavillon mit Georg Kolbes „Morgen“, 2016.
1986 wurde der nach dem Ende der Weltausstellung von Barcelona 1930 demontierte Pavillon weitgehend originalgetreu rekonstruiert. Nun erst wurde die starke Farbigkeit der edlen Materialien wieder nachvollziehbar.



Resultat: beste Ergänzung

Morgen, 1925, Bronze, ca. 265 cm

Die überlebensgroße Figur „Morgen“ ist sicherlich Georg Kolbe auch international prominentestes und sein aktuell meist fotografiertes Werk – unbemerkt bleibt dabei aber wohl meist, dass diese tänzerisch bewegte Plastik tatsächlich von ihm stammt. Denn ihre weltweite mediale Präsenz – in den massenhaft verbreiteten Fotografien, in Filmen, der Werbung oder kommentiert von anderen Kunstwerken – verdankt sich dem Umstand, dass sie wie selbstverständlich zum Barcelona-Pavillon von Ludwig Mies van der Rohe gehört, bis heute einer der stilprägenden Architekturikonen des 20. Jahrhunderts. Dort gingen Plastik und Architektur eine wirkungsvolle Verbindung ein. Architekt und Bildhauer erprobten in seinem „fließenden Raum“ eine neue Form von Bauplastik, bei der sich autonome Skulptur und architektonischer Raum wechselseitig „ergänzten und bereicherten“¹.

Ceciliengärten

Der „Morgen“ war jedoch nicht ausdrücklich für den Barcelona-Pavillon geschaffen worden. Zusammen mit der Frauenfigur „Abend“ hatte Kolbe sie bereits 1925 für die Ceciliengärten in Berlin-Schöneberg ausgeführt, einer Reformwohnanlage für die Arbeiter und Angestellten der Berliner Straßenbahn, die 1924–1926 von Heinrich Lassen gebaut wurde. Dort standen sich beide Statuen – Kolbe nannte sie zunächst noch liebevoll-ironisch „Cecilie I und II“ – auf der zentralen Grünfläche einander zugewandt gegenüber, bis sie kurz nach Ende des Zweiten Weltkriegs an verschiedene Orte in Schöneberg versetzt wurden. Nach etlichen Jahren, die sie im Rudolph-Wilde-Park beim Rathaus Schöneberg verbringen mussten, konnten sie schließlich 1990 an ihren ursprünglichen Standort zurückkehren.

Bevor Georg Kolbe die endgültigen Formen herstellte, hatte er vor Ort mit zwei seiner älteren Arbeiten die Aufstellung auf bereits vorhandenen Sockeln erprobt. Die „Verkündigung“ von 1923/24, eine Jünglingsfigur, die heute im Garten des Georg Kolbe Museums steht, und die Mädchenstatue „Gedenkfigur Strube“ von 1922 fungierten als Stellvertreter, um Überlegungen hinsichtlich Komposition, Größe, Sockelhöhe und Platzierung anzustellen. Im Ergebnis wurden die Figuren größer dimensioniert, die Travertinsockel indes wurden nach Aufstellung der fertigen Bronzen noch einmal verkleinert. Kolbes Auffassung tänzerisch bewegter Figuren, die er im Umkreis von Lebensreform und Ausdruckstanz entwickelt hatte, korrespondierte mit den Ideen der Gartenstadtbewegung, die der Siedlung zugrunde lagen und die Integration parkartiger Grünanlagen, durchgrünte Innenhöfe, viel Sonne und eine gute Durchlüftung der Wohnungen forderten.

Der „Morgen“ und der „Abend“ weisen nicht mehr die bis dahin stilisierten, gespannten Oberflächen auf, sie sind nun, Mitte der 1920er-Jahre, lockerer modelliert, ihre bewegten Oberflächen erlauben ein sanftes Spiel des Lichts.² In ihrer Gestik von Händen und Armen nehmen die beiden Figuren hingegen das von Kolbe zuvor in seiner sogenannten „expressionistischen“ Phase entwickelte Ausdrucks-Repertoire auf. Ihre komplementären tänzerischen Gebärden mögen das Entfalten und Niedersinken des Tages zur Anschauung bringen.

¹ Georg Kolbe war selbst von dem Ergebnis überzeugt: „Resultat: beste Ergänzung – also gegenseitige Bereicherung“ (Georg Kolbe: Neues Bauen gegen Plastik. Ein Bildhauer spricht, in: Wasmuths Monatshefte für Baukunst und Städtebau, 16. Jg. [August 1932], H. 8, S. 381).

² Gerade wegen ihrer Oberflächenbeschaffenheit stießen die Figuren in der Berliner Kunstkommission zunächst auf Kritik (Karl Scheffler: Zwei Statuen von Georg Kolbe, in: Kunst und Künstler, 24. Jg. [1926], H. 7, S. 297).



Georg Kolbes Skulptur „Nacht“ im Lichthof des „Haus des Rundfunks“ (Berlin), einem eindrucksvollen Gebäude von Hans Poelzig. Die Aufnahme entstammt Candida Höfers Serie von Architektur fotografien und ist nach einer umfassenden Sanierung des Gebäudes 2001 entstanden.