

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.

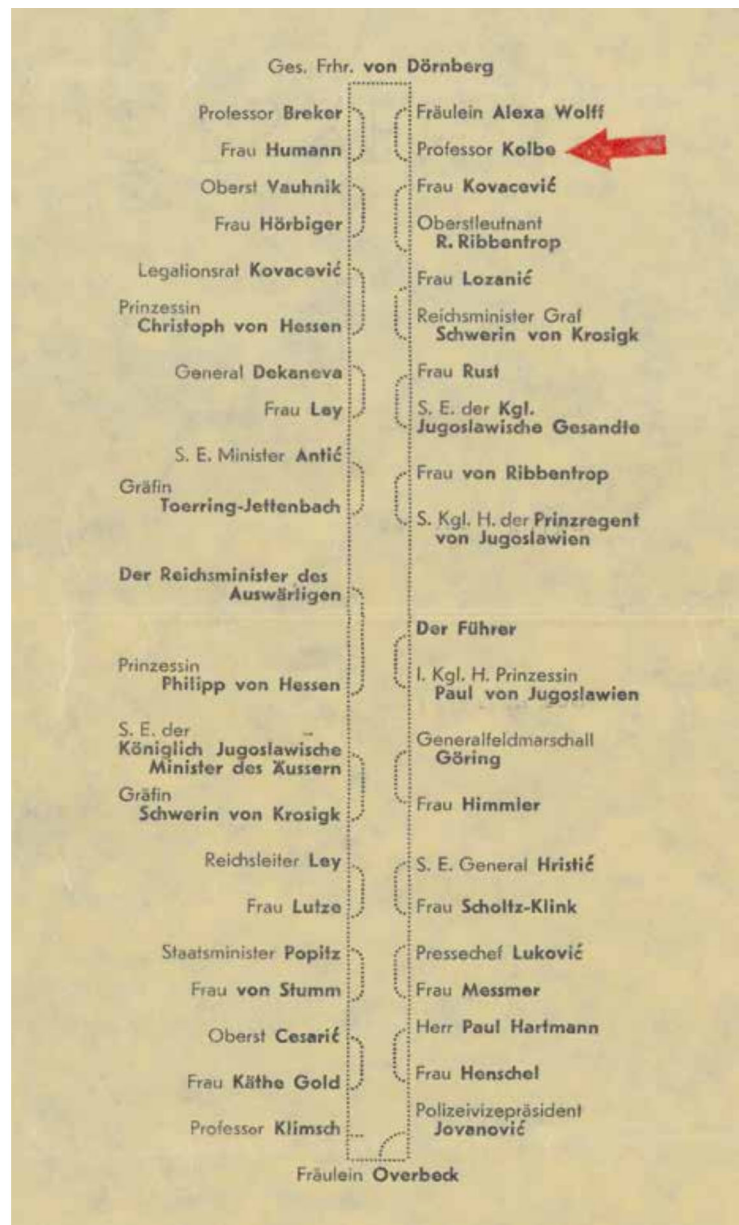
In ihrem kursorischen Überblick der in rund 100 Umzugskartons transportierten Unterlagen zeigte Elisa Tamaschke vom Georg Kolbe Museum im Dezember 2021 auch einen Sitzplan (Abb. 1), der mich sofort elektrisierte – schon weil der ephemere Charakter von Sitzordnungen und Menüs den privaten wie staatlichen 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

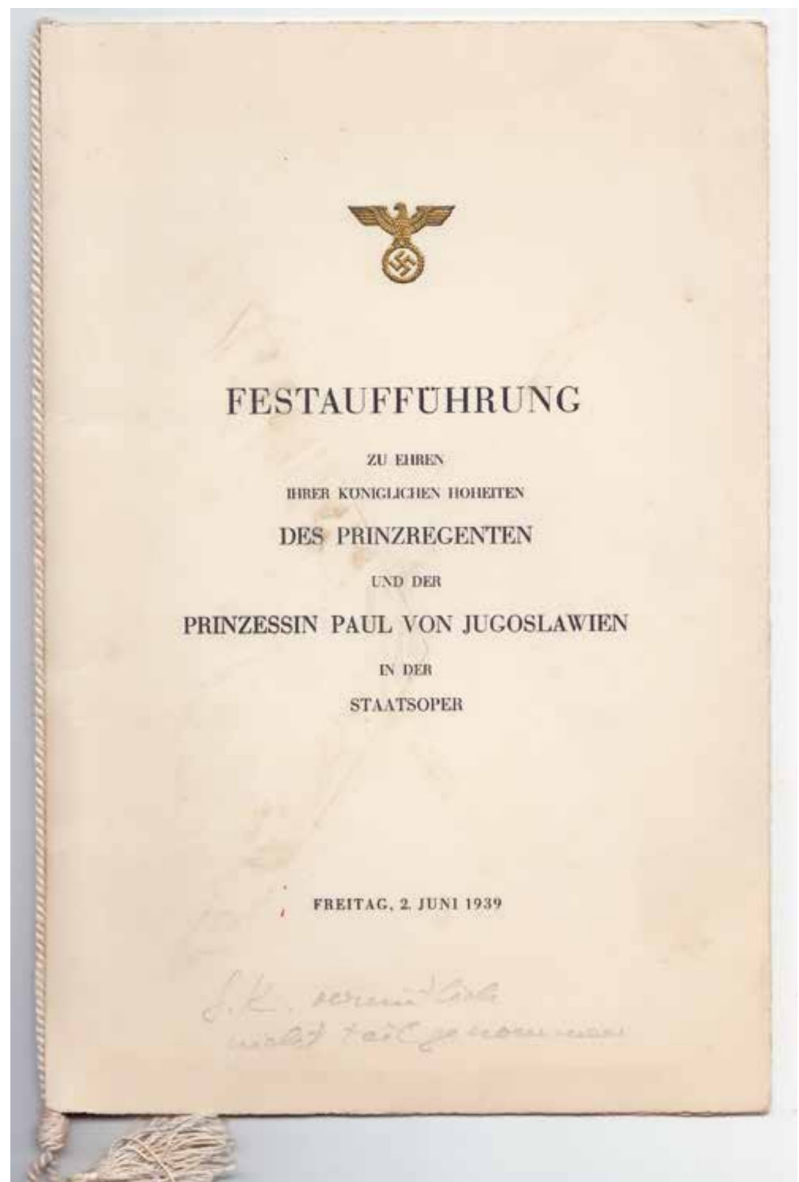
erkennt schnell die Paarbildungen von Tischdame und Tischherr, so von Kolbe mit einem „Fräulein Alexa Wolff“ – die wohl nicht mit Alexandra von Wolff-Stomersee identifiziert werden kann, da diese bereits zwei Mal verheiratet gewesen war, und auch nicht mit der Tochter von SS-Gruppenführer Karl Wolff (Tisch 6) und „Frau Gruppenführer Wolff“ (Tisch 11, gepaart mit Reichsminister Darré), denn die Tochter hieß Helga und war erst 1934 geboren worden.

Deutlich ist erstens, dass der kleinen jugoslawischen Delegation eine Vielzahl deutscher Teilnehmer*innen gegenüberstanden beziehungsweise -saßen und dass zweitens sowohl Künstler als auch Frauen in kontrastierender Weise neben oder gegenüber den NS-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 wirft dieser Sitzplan – dieses Fallbeispiel der Dialektik von Kunst und Macht – auch in der visuellen Evidenz gepunkteter Verbindungslinien einige Fragen auf: Was leistet offenkundig (nur) die Kunst für Politik und Propaganda? Wenn die totalitäre Diktatur Richtlinienkompetenz und uneingeschränkte Gestaltungshoheit besitzt, warum werden diese Steuerungsimpulse nicht direkt umgesetzt? Was ist das für ein (gespenstisches?) Schauspiel, von dem wir Nachgeborenen 80 Jahre später Kenntnis erlangen? Warum nehmen so viele Bildhauer, aber keine Maler oder Grafiker an dem gesellschaftlichen Ereignis teil? Oder sind dies alles völlig falsche Fragen, weil es um handfeste geopolitische Interessen des Reiches geht, also um eine Art Geschenkverpackung für genuin strategische Verhandlungen und Abstimmungen? Also wäre demnach die gepflegte Konversation dieses nationalsozialistischen „Salons“ ein einlullendes taktisches Manöver, um den Handels- und auch potenziellen Allianzpartner auf dem Balkan mit Distinguiertheit zu beeindrucken?

Halten wir ein Zwischenfazit fest: An dem langen Tisch, an dem die 44 allerwichtigsten Gäste sitzen, die beiden Königlichen Hoheiten und der „Führer“ Adolf Hitler, der Reichsminister des Auswärtigen Joachim von Ribbentrop, der Generalfeldmarschall und Reichsbeauftragte für den Vierjahresplan Hermann Göring, der Reichsminister der Finanzen Johann Ludwig Graf Schwerin von Krosigk, der Reichsleiter der NSDAP und der Deutschen Arbeitsfront (DAF) Robert Ley und viele weitere – an diesem Tisch sitzen auch die deutschen Bildhauer Arno Breker, Georg Kolbe und Fritz Klimsch. An keinem anderen der 14 Tische mit ihren 12 bis 16 Teilnehmer*innen (zusammen 180, insgesamt also 224 Personen bei diesem Staatsbankett) sitzen so viele Künstler wie hier, in tatsächlicher, unmittelbarer Nähe der Reichsleitung – eine Nähe, die schwerlich anders denn als Wertschätzung der drei so unterschiedlichen Künstler eingestuft werden kann (Kolbe ist 52, Klimsch 69 und Breker nur 39 Jahre alt).

Dem Abendessen am 3. Juni war eine Festaufführung in der Staatsoper am 2. Juni vorausgegangen (Abb. 3). Aus dem Umstand, dass auf dem Opernprogramm mit Bleistift „G. K. vermutlich nicht teilgenommen“ vermerkt ist (wohl von Kolbes Enkelin Maria von Tiesenhausen aufgrund fehlender Einträge im Kalender), lässt sich im Umkehrschluss deduzieren, dass Georg Kolbe an dem Abendessen teilnahm. Selbst für einen im Nationalsozialismus

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

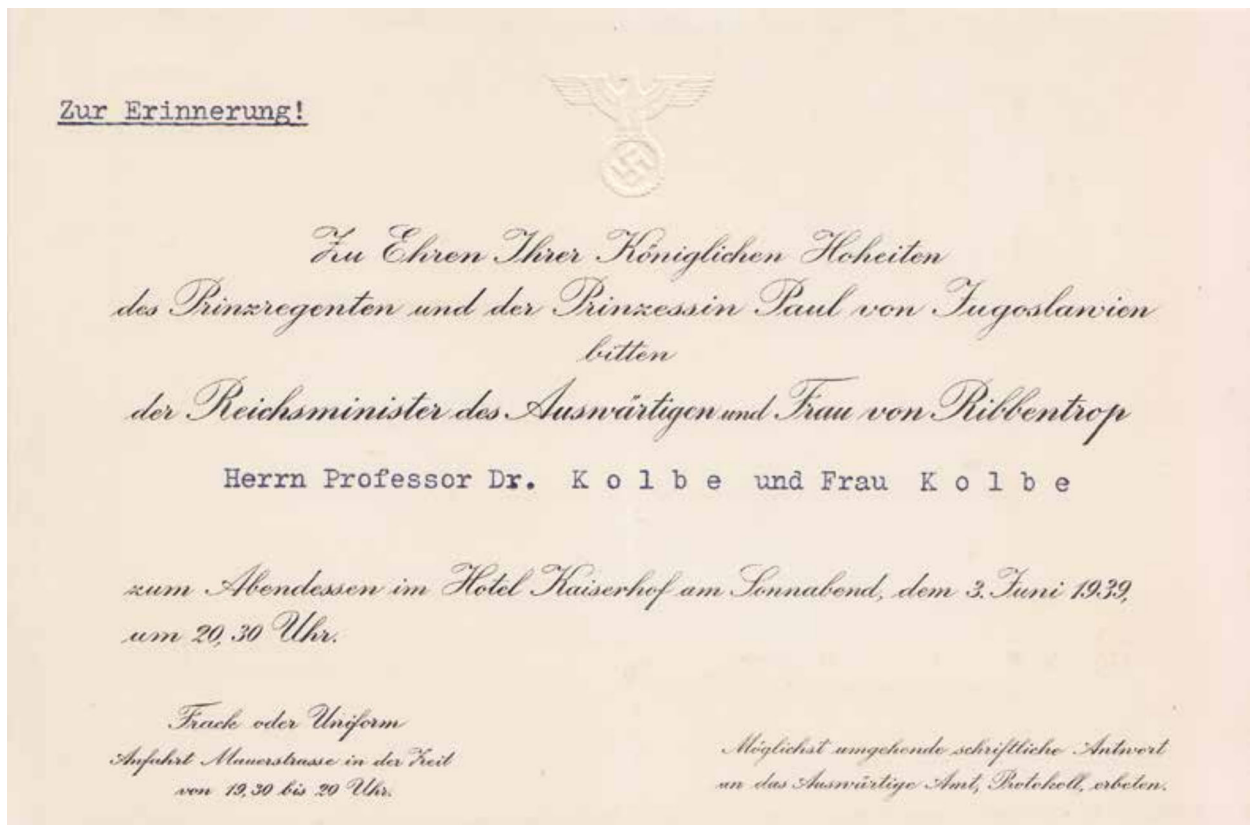
auf Figuren, Statuen und Statuetten ohne die Berücksichtigung der Bedingungen ihrer Produktion, Distribution und Rezeption. Der Sitzplan ist daher eine Flaschenpost, die blitzartig den Entstehungskontext vieler Arbeiten der später 1930er-Jahre erhellt.

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 Indienststellung entzieht.

Grundsätzlich kommen wir in der Frage von Affirmation und Kritik, Zustimmung und Distanz zum Regime nur dann weiter, wenn wir die hohe Volatilität berücksichtigen, die Dynamiken und Radikalisierungsschübe. Gerade Ideologie und Weltanschauung des Nationalsozialismus sind nicht statisch, sondern werden stets performativ und praxeologisch den konkreten Bedingungen angepasst, wie schon das Beispiel der Frakturschrift zeigt, die zunächst forciert, dann aber aus pragmatischen Gründen fallen gelassen wurde; ähnlich ersetzte der Volksempfänger die Thingstätten, die bis zum Ende der 1930er-Jahre in völliger Bedeutungslosigkeit versanken. Für die Untersuchung der Haltung von Kolbe zum Nationalsozialismus ist daher von vornherein von einem latenten Spannungsverhältnis auszugehen, von Ambivalenzen und Uneindeutigkeiten durch Entwicklungsprozesse auf der Seite des Künstlers wie des Systems. Nur jeweilig – punktuell – wird sich die Kongruenz oder Divergenz halbwegs präzise bestimmen lassen, nicht pauschal und generell.

Conditio sine qua non einer solchen – anderen, neuen und teils sogar erstmaligen – Untersuchung des Verhältnisses von Kolbe zum Nationalsozialismus ist einerseits die Bereitschaft zur Revision von bequemen, unterkomplexen oder relativierenden Deutungsperspektiven, andererseits eine weitere Intensivierung des Quellenstudiums. Denn die bisherige Modellierung kunsthistorischen Arbeitens, unter Absehung oder sogar bewusster Ignorierung der zeitgeschichtlichen Kontexte und asymmetrischen Machtverhältnisse, war ja nicht zuletzt jener oftmals solipsistischen Verengung auf Formfragen geschuldet. So unverzichtbar die Quellenautopsie ist, so groß ist die Sicherheit, dass die Ergebnisse



4 Einladung zum Abendessen am 3. Juni 1939 von Joachim von Ribbentrop an Georg Kolbe mit der Aufforderung an die Geladenen, „Frack oder Uniform“ zu tragen

konfligieren werden mit kunsthistorischen Kanonisierungstendenzen, ja mit den Paradigmen und Traditionen der Wertzuweisung selbst. Ein Bildhauer wie Kolbe, der die maßgeblichen Entwicklungsprozesse der deutschen Bildhauerei der Moderne miterlebt und teils mitgeprägt hat, läuft unweigerlich Gefahr, von simplifizierenden Narrativen vereinnahmt oder zum Spielball bipolarer und dichotomischer Deutungsmuster zu werden. Gleichwohl gibt es keine Alternative zur Reevaluierung. Die Notwendigkeit einer Neubewertung – von Kolbe und seinem Œuvre – ist unabweisbar.

Bezogen auf unser Fallbeispiel, den Sitzplan, lautet die Frage nicht nur „Frack oder Uniform“ (Abb. 4), sondern wir müssen die raumzeitliche Konfiguration und die Beziehungsgeflechte dieses Abendessens verstehen. Tatsache ist, dass diverse wichtige Akteure – eine Klassifizierung, die für Hitler eher eine Untertreibung darstellt, aber für die Reichsminister Bernhard Rust (Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung) und Walther Funk (Wirtschaft) sowie für den Fotografen und Politiker Heinrich Hoffmann zutrifft – in einem sehr konkreten Verhältnis zu Kolbe standen: Sie sind Käufer seiner Werke. So erwarb Hitler 1938 die knapp lebensgroße Statue „Junges Weib“ (1938) für 18.000 RM, Rust 1939 die „Hüterin“ (1938), Funk 1940 die Figur „Herabschreitender“ (1936) und eine Privatperson „Flora“ (1939/40), alle drei ebenfalls für den stattlichen Preis von 18.000 RM, als sei dieser Betrag der Standardpreis von Kolbe. Drei Figuren wurden von Charlotte Rohrbach aufgenommen, die „Flora“ von Heinrich Hoffmann, dem Impresario eines Foto-Imperiums, 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.