



Marietta Piekenbrock **Der Monte-Verità-Effekt oder von der steinernen zur verflüssigten Gegenwart – Georg Kolbes „Tänzerinnen-Brunnen“**

„Am Anfang war der Tanz und nicht das Wort“ – mit diesem selbst erfundenen Evangelium befreit der Tanzreformer Rudolf von Laban den Körper aus den strengen Grammatiken des klassischen Balletts und bereitet dem modernen Ausdruckstanz den Weg. Während des Ersten Weltkriegs gingen die Bilder seiner Sommerschule auf dem Schweizer Monte Verità um die Welt. Der in der freien Natur tanzende, springende und singende Mensch brachte eine neue Idee von Ungezwungenheit und Unabhängigkeit auf die Bühnen der Metropolen. Der Monte-Verità-Effekt war ein ästhetischer Erweckungsmoment, der die vielen Einzelbegegnungen zwischen bildender Kunst und Tanz zu einer kollektiven Bewegung formte. Wie ein doppelter Espresso wirkte er bis tief in die Ateliers der Maler und Bildhauer. Rauschhaft entstanden von Paris bis Berlin Tänzerinnen-Zeichnungen, Tänzerinnen-Gemälde, Tanz-Skulpturen, Loie-Fuller-Lampen, Loie-Fuller-Lookalikes, Filme und Fotos mit tanzenden Aktmodellen auf grüner Wiese, Bewegungsstudien im Wald oder am Strand. Es ging um nichts Geringeres als um die Fortentwicklung des Menschen hin zu einer höheren, utopischen Lebensform. Das Adjektiv der Stunde war „neu“ – der neue Mensch, der Neue Tanz, die neue Frau, die Neue Secession, die neue, nächste Gesellschaft. Wenn das Foto-Handy und Social Media schon erfunden gewesen wären, hätten Auguste Rodin, Georg Kolbe und die Brücke-Künstler Kirchner, Heckel und Pechstein täglich eine Tanz-Szene gepostet.

Der visuelle Bedarf an bewegungsbegabten Modellen und Körpern ist plötzlich enorm. Rodin war in dieser Hinsicht gegenüber seinen deutschen Kolleginnen und Kollegen etwas privilegierter. Loie Fullers japanischer Pavillon auf der Exposition Universelle in Paris 1900 und die Exposition coloniale in Marseille 1906 mit den Gastspielen des kambodschanischen königlichen Balletts und der japanischen Tänzerin Madame Hanako fanden praktisch vor seiner Ateliertür statt. Georg Kolbe und die Berliner Brücke-Maler scouteten zu dieser Zeit ihre Modelle im Berliner Nacht- und Straßenleben. Es entstand ein informelles Netzwerk an – häufig noch minderjährigen – Modellarbeiterinnen mit einer durchlässigen Grenze zur erotischen Liebelelei, zu Formen gewaltförmigen Missbrauchs und kultureller Anverwandlung.

Kolbe hatte sich von Berlin aus den Status eines Bildhauers mit internationaler Strahlkraft erarbeitet, der seinen deutschen Expressionismus nicht verleugnen, ihn aber kosmopolitisch weiter ausprägen wollte. Sein Brunnen mit der weiblichen Aktfigur im Zentrum ist eine vielsprachige Patchwork-Skulptur, die er aus ganz unterschiedlichen Versatzstücken und Teilskulpturen zusammenfügte. Man darf sich das ruhig wie einen modularen Bausatz vorstellen, für dessen Teile Kolbe in sein geräumiges Archiv an Köpfen, Körpern und Sockeln greifen konnte. Es ist interessant zu rekonstruieren, welche Biografien und Expressionismen er nach dem Open-Source-Prinzip in seiner Brunnenkomposition verfügte. Beginnen wir am höchsten Punkt, mit dem nach hinten geneigten Frauenkopf. Von dort geht der Blick weiter über einen weiblichen Körper mit schmalen Hüften, über eine sich zur Brunnenschale öffnende Lotusblüte, die wiederum auf den Schultern von drei männlichen Hockfiguren in der Waage gehalten wird.

Kopf und Körper: Die Darstellung von Tänzerinnen gehört bereits seit 1905 zu Kolbes zentralen Motiven. Er unterhält in diesen Jahren im Tiergartenviertel

Georg Kolbes Brunnen vor Heinrich und Jenny Stahls Villa in Berlin-Dahlem. 1920er-Jahre

ein produktives, offenes Atelier, Künstlerinnen-Modelle gingen hier ein und aus. Ihre Namen werden in diesen Jahren noch nicht systematisch dokumentiert, ihre Biografien gelten als nicht wichtig. Der Atelierbesuch von Vaslav Nijinsky, die Begegnungen mit der japanischen Tänzerin Taka-Taka, mit Charlotte Bara und Gret Palucca finden erst zehn Jahre später statt. 1911 entsteht die namenlose

Skulptur „Tänzerin“. Ein Meter und fünfundsiebzig Zentimeter Anmut in Bronze – ihre schlichte Präsenz bedeutet Kolbes Ankunft in der Moderne. Noch im selben Jahr wird die Figur von der Berliner Nationalgalerie angekauft, heute gehört sie zu den Inkunabeln der Sammlung. Sobald es um die Identifikation des realen Aktmodells geht, flackert ein Name durch historische und jüngere Quellen: Charlotte Kaprolat. Sie kommt als junge Frau vermutlich über einen informellen Kontakt in Kolbes Atelier, wo sie den Brückenkünstler und ihren späteren Mann Max Pechstein kennenlernt, der sie vielfach porträtiert. An ihrer Gestalt soll Georg Kolbe für seine „Tänzerin“ (1911/12) Schwung und Bewegung abgelesen haben. Eine weitere Variante ist die knieende Aktfigur aus Bronze, sie trägt den Titel „Najade“ – „Nymphe“ (1912) und hat den gleichen zur Seite geworfenen, markanten Kopf wie die ikonische „Tänzerin“ von 1911 und die kleinformatige, weiterentwickelte Bewegungsstudie, die Kolbe als „Brunnentänzerin“ im Frühjahr 1922 in der Preußischen Akademie der Künste ausstellt. Sie bestärkt die Auftraggeber Jenny und Heinrich Stahl, den Bildhauer in seinem Atelier zu besuchen, um bei ihm eine In-situ-Brunnenskulptur für den Garten der neuerworbenen Villa anzufordern, und zwar mit einer Tänzerin als zentraler Figur.

Ob es sich bei der tanzenden, weiblichen Brunnengestalt tatsächlich um Kopf und Körper von Lotte Kaprolat-Pechstein oder vielleicht

doch eher um die von Kolbe bewunderte Clothilde von Derp handelt – das bleibt ein ungelöstes Rätsel der Kunstgeschichte. Gut möglich, dass Kolbe hier einen Körper aus Fleisch und Blut vor Augen hatte, aber viel wahrscheinlicher verkörpert seine nymphenhafte Brunnentänzerin ein verdichtetes Zeitgefühl, das einen nackten Idealkörper in Bewegung bringt und das flüchtige Schauspiel, das permanent Temporäre als gleichwertiges Sujet gegenüber dem heroischen Standbild in Kostüm und Rüstung behauptet. Was für ein energisches Momentum!

Aber das ist noch nicht alles. Die Blüte: Beamen wir uns noch mal zurück in den Global Move zu Anfang des 20. Jahrhunderts und das aufnahmebereite Klima



Los 14

für die aus Indonesien, Japan und Indien einwandernden Künstlerinnen und Künstler. Georg Kolbe war fasziniert von den internationalen Tänzerinnen, die inzwischen auch in Berlin gastierten, wie Stars gefeiert wurden und die westliche Tanzkultur nachhaltig beeinflussten. Der schmale Katalog „Georg Kolbe und der Tanz“, herausgegeben von der langjährigen Museumsdirektorin Ursel Berger, ist in dieser Hinsicht augenöffnend. Vermutlich angeregt von Rodins Zeichenzklus der Tänzerinnen des kambodschanischen Balletts entsteht die Skulptur „Javanische Tänzerin“ (1920), die auf einer kleinblättrigen Lotusblüte balanciert und deren filigranes Spiel von Armen, Händen und Fingern ihre formalen Wurzeln in östlichen Tanztraditionen hat. Ähnliches ist zu beobachten in Kolbes Mappen-Werk „Eine Tänzerin“ (1921) mit Bewegungsstudien der Tänzerin Charlotte Bara. Auch ihr Tanz ist beeinflusst von den neuen Strömungen. Unverkennbar lassen sich hier Yoga-Haltungen identifizieren. Die sich zur Wasserschale öffnende Blüte ist ein Beispiel für die Verschmelzung und Neubildung von Kulturen par excellence.

Getragen wird die blütenförmige Bühne von einem Trio kauernder Atlanten. Ihr Vorbild war vermutlich ein Zeuge der Zeitgeschichte, dessen Biografie inzwischen rekonstruiert werden konnte. Mohammed Nur aus Somalia kommt als Teil eines Völkerschau-Ensembles nach Deutschland und findet Arbeit als Sprachassistent am Hamburger Institut für Kolonialsprachen. Kolbe steht er wohl mehrfach Modell, etwa für den „Torso eines Somali“ und den Gips eines „Hockenden Somali“, beide aus dem Jahr 1912.

Georg Kolbe war ein suchender, forschender Bildhauer und Zeichner, er bediente sich in seinen frühen Jahren freizügig an den schmelzenden Ausdrucksformen außereuropäischer Kulturen. Sein Stil, seine Palette an Möglichkeiten, entspricht zu dieser Zeit keineswegs der späteren Zuschreibung durch den Reichsminister Albert Speer, der den Künstler als „durch und durch deutsch“ vereinnahmen wollte. Zur Sicherheit noch einmal wiederholt: Keineswegs! Erst mit den politischen Umwälzungen in der späten Weimarer Republik verschwindet der Tanz der Kulturen aus Kolbes Gesichtskreis. Zur Vergewisserung ein kurzer Zeitsprung in das Jahr 1929. Wir befinden uns auf der Weltausstellung in Barcelona, Ludwig Mies van der Rohe und Georg Kolbe präsentieren sich hier selbstbewusst als Vorreiter der skulpturalen Abstraktion. Der eine mit einem gläsernen Pavillon, der andere mit einer weiblichen Bronze, die den sprechenden Titel „Der Morgen“ trägt.

Der „Tänzerinnen-Brunnen“ mit seinem aufeinandergetürmten Mix an Zitaten und Anverwandlungen ist ein tanzendes Paradox aus Muschelkalk und Bronze, hinter dessen Kulissen sich die ganze Dramatik der deutschen Moderne anzudeuten beginnt. Kolbes große

Geste liegt in der szenischen Aufwärtsbewegung, in der Vertikalität eines musikalischen Schwungs – vom Hockenden zum Hochgestreckten, vom Männlichen zum Weiblichen, vom gehauenen zum gegossenen Werkstoff und von der Steinernen zur verflüssigten Gegenwart. Ach so, und was bei aller Gravitäs der Brunnen-Biografie auf keinen Fall übersehen werden darf: wie erhaben, ja fast schon lässig sie wirkt, die Tänzerin. Als wolle sie aus ihrer wechselvollen Geschichte herausgleiten ins Universelle, zeitlos Schöne.



Die Tänzerin Clothilde von Derp-Sacharoff. 1912

14 Georg Kolbe

Waldheim/Sachsen 1877 – 1947 Berlin

„Tänzerinnen-Brunnen“. 1922

Skulpturenbrunnen: Bronze mit dunkelgrün-schwarzer Patina, auf Kalkstein montiert. Bronze: 172 cm (67 ¾ in.), Gesamthöhe: 310 cm (total height: 122 in.). Durchmesser des Brunnenbeckens: ca. 360 cm (diameter of the fountain bowl: approx. 141 ¾ in.). Auf der Plinthe der Bronze rechts monogrammiert: GK. Dort hinten der Gießerstempel: H. NOACK BERLIN-FRIEDENAU. Auf dem Kalkstein hinten zwischen den Jünglingsfiguren monogrammiert: GK. Werkverzeichnis: Georg Kolbe Museum W 22.009 (Online-Werkverzeichnis). Die Bronze einer von zwei Güssen. Witterungsspuren. [3000]

Provenienz

Heinrich und Jenny Stahl, Berlin (1922 beim Künstler erworben, bis 1941) / Theodor Dimanow, Berlin/Madrid (1941 von Heinrich und Jenny Stahl erworben) / GEHAG, Berlin (Sockel und Brunnenbecken) / Georg Kolbe-Stiftung, Berlin (seit 1978/79) / Erben nach Heinrich und Jenny Stahl (2026 restituiert)

EUR 1.000.000–1.500.000

USD 1,180,000–1,760,000

Wir danken Thomas Lucker, Berlin, für die konservatorische Begleitung.

Zur Provenienz

1922 beauftragte Heinrich Stahl Georg Kolbe mit der Gestaltung des Brunnen-Ensembles. Im Garten seiner Villa in Berlin-Dahlem wurde der Brunnen bald zum zentralen Blickfang. Unter dem Druck nationalsozialistischer Verfolgung musste Stahl 1941 seine Villa samt Brunnen verkaufen. Käufer war der bulgarische Konsul Theodor Dimanow. Über den Erlös konnte Stahl nicht frei verfügen. 1942 wurde das Ehepaar Jenny und Heinrich Stahl nach Theresienstadt deportiert. Nur Jenny Stahl überlebte. Die Villa wurde im Krieg beschädigt. Nach 1945 zog Dimanow nach Spanien und nahm die Figur der Tänzerin mit. Die übrigen Brunnenbestandteile verblieben zunächst in Dahlem. 1951 beantragten Jenny und ihr Sohn Bruno Stahl die Rückerstattung ihres Besitzes, einschließlich des „Brunnens von Prof. Kolbe“. 1953 kam es zu einem Vergleich: Gegen eine Zahlung von 2.000 USD verzichteten sie auf weitere Ansprüche. Dimanow blieb Eigentümer und verschwie, dass sich die Figur der Tänzerin noch in seinem Besitz befand. In den 1960er-Jahren wurde die Villa abgerissen, das Brunnenbecken versetzt. Nach Dimanows Tod gelang es dem Georg Kolbe Museum, die Figur 1978 zu erwerben. Durch einen Zeitungsaufruf wurde 1978 auch das Brunnenbecken wiedergefunden. Die Rekonstruktion des Ensembles gelang 1979. 2025 fanden Gespräche zwischen den Vertretern der Familie Stahl und dem Kolbe Museum statt, um eine Lösung im Sinne der Washingtoner Prinzipien zu finden. Im Frühjahr 2026 wurde der Brunnen an die Nachfahren restituiert.

Ausstellung

Georg Kolbe 1877–1947. Berlin, Georg Kolbe Museum, 1997/98, Kat.-Nr. 49, S. 54, 111 / TanzPlastik. Die tänzerische Bewegung in der Skulptur der Moderne. Berlin, Georg Kolbe Museum, 2012, Kat.-Nr. 27, S. 8, 130

Literatur und Abbildung

Will Grohmann: Georg Kolbe. In: Ulrich Thieme und Felix Becker (Hg.): Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Bd. XXI, Leipzig, Seemann, 1927, S. 229–230, hier S. 229 / v. B.: Gartenarchitektur und Gartenplastik. In: Die Pyramide. Internationale Monatshefte für Baukunst, Raumkunst, Werkkunst, Jg. 14, H. 5, 1928, S. 159–163, hier S. 161 / Ausst.-Map.: 10 x Kolbe. Didaktische Ausstellung zu ausgewählten Plastiken von Georg Kolbe (1877–1947). Berlin, 1983, S. 10/11, Lot II 7 / Ursel Berger: Georg Kolbe. Leben und Werk. Mit dem Katalog der Kolbe-Plastiken im Georg-Kolbe-Museum. Berlin, Gebrüder Mann Verlag, 1990, Kat.-Nr. 47, m. Abb., S. 72, 197, 254/255, 257, 281 / Hermann Simon: Heinrich Stahl (13. April 1868 – 4. November 1942). Schriften der Stiftung Neue Synagoge Berlin – Centrum Judaicum. Berlin, 1993, S. 11 / Ausst.-Kat.: Schätze aus Berliner Museen. Erwerbungen aus Lottomitteln 1975–1995. Berlin, Altes Museum und Kunstforum in der Grundkreditbank, 1995. Berlin, Henschel, 1995, S. 306/307 / Ursel Berger: 50 Jahre Georg Kolbe Museum. Berlin, Georg Kolbe Museum, 2000, S. 22/23 / Ursel Berger: Georg Kolbe. In: Antonia Boström (Hg.): The Encyclopedia of Sculpture. Bd. II. New York/London, Fitzroy Dearborn, 2004, S. 881–883 / Bernd Erhard Fischer: Georg Kolbe in Westend (Menschen und Orte). Berlin, Edition A · B · Fischer, 2008, S. 2, 3, 30 / Julia Wallner (Hg.): Georg Kolbe. Köln, Wienand, 2017, S. 38 / Julia Wallner (Hg.): Moderne und Refugium. Georg Kolbes Sensburg als Architekturdenkmal der 1920er-Jahre. Berlin, Georg Kolbe Museum, 2021, S. 128 / Kathleen Reinhardt und Georg Kolbe Museum (Hg.): Der Brunnen. The Fountain. Berlin, Distanz, 2025



Erfahren Sie mehr über den „Tänzerinnen-Brunnen“ in unserer Sonderbroschüre mit zusätzlichen Beiträgen und Fotos.



