

DAS KUNSTWERK UND SEIN ORT

GEORG KOLBES *MORGEN* IN BERLIN UND BARCELONA

Magdalena Bushart / Stuttgart

Seit den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts definiert sich Bildhauerei maßgeblich über Orte und Kontexte. „Site specificity“¹ ist das Schlagwort, unter dem so unterschiedliche Werke wie Richard Serras *Tilted Arc* (1981) oder Magdalena Jetelovas *Domestizierung einer Pyramide* (1992) fungieren: Beide sind für konkrete topographische beziehungsweise räumliche Situationen konzipiert, die durch sie in ihrer Funktion wie Wirkung verändert werden — temporär, wie im Falle von Jetelovas Objekt im Museum für angewandte Kunst in Wien, oder dauerhaft, wie sich Serra dies für seine Plastik vor dem Federal Building in New York erhofft hat. „Site Specificity“ bedeutet zugleich, dass die Arbeiten so auf ihre Umgebung abgestimmt sind, dass sie aus Sicht der Künstler nicht zu transferieren, sondern bestenfalls zu wiederholen sind. Ein Ortswechsel kann die Zerstörung des Kunstwerks bedeuten — ganz im Sinne von Serras Kampfruf: „to remove the work is to destroy the work“² — er kann ihm aber auch (vor allem im Falle einer Wiederholung) neue Facetten hinzufügen.³

In der Forschung zur Skulptur der Moderne bleibt die Frage nach dem räumlichen Kontext in der Regel auf die Werke der jüngeren und jüngsten Vergangenheit beschränkt. Die Bildhauerei aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhundert wird dagegen unter anderen Gesichtspunkten beurteilt: Sie gilt spätestens seit dem vielzitierten Aufsatz *Sculpture in the Expanded Field* von Rosalind Krauss als „funktional nomadisch“,⁴ also als ortlos, bindingslos und beziehungslos auch dann, wenn ihr ein Aufstellungsort außerhalb des Museums zugewiesen wird. Nach Krauss zogen sich die

Dieser Aufsatz geht auf einen erstmals im Sommer 2005 an der Technischen Universität Berlin gehaltenen Vortrag zurück.

- 1 Vgl. Miwon Kwon, *One place after another. Site-specific art and locational identity*, Cambridge (Mass.) / London 1999; Doris Krystof, Ortsspezifität, in: Hubertus Butin (Hg.), *DuMonts Begrifflexikon zur zeitgenössischen Kunst*, Köln 2002, S. 231–234.
- 2 Brief vom Januar 1985 an Don Thalacker, zit. nach: Clara Weyergraf-Serra/Martha Buskirk (Hg.), *Richard Serra's Tilted Arc*, Eindhoven 1988, S. 40.
- 3 Vgl. etwa Daniel Buren, Notes on Work in connection with the places where it is installed, taken between 1967 and 1975, some of which are specially summarized here für the September-October 1975 edition of *Studio International* (1975); wieder abgedruckt in: Daniel Buren, *Achtung! Texte 1967–1991* (Gerti Fietzek/Gudrun Imboden Hg.), Dresden/Basel 1995, S. 202–213; 204.
- 4 Rosalind E. Krauss, „Sculpture in the expanded field“ (1979), in deutscher Übersetzung unter dem Titel „Skulptur im erweiterten Feld“ abgedruckt in: Rosalind E. Krauss, *Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne* (Herta Wolf Hg.), Amsterdam/Dresden 2000, S. 331–346, 335.

Bildwerke der klassischen Moderne in dem Augenblick, in dem sie sich von ihren angestammten Aufgabenbereichen Denkmal oder Bauschmuck gelöst hatten, auf einen eigenen, „idealistischen Raum“ zurück, in ein „Gebiet, das abgeschnitten war vom Projekt der zeitlichen und räumlichen Repräsentation“.⁵ Nun steht außer Zweifel, dass sich die Bildhauer um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert neu orientiert haben, dass sie seit dieser Zeit für ihre Gattung jenen Grad an Autonomie beanspruchten, den man bis dahin nur der Malerei zugestanden hatte. Das bedeutet aber keinesfalls, dass ihre Werke unabhängig von der jeweiligen Umgebung zu denken wären. Ich möchte das im Folgenden an einem Beispiel zeigen, das alle Eigenschaften einer ortlosen, „funktional nomadischen“ Plastik in sich vereinigt und das dennoch auf wechselnde „Orte“ und Kontexte höchst unterschiedlich reagiert. Die Rede ist von Georg Kolbes *Morgen*.

Die Plastik gehört zu den bekanntesten Arbeiten des Bildhauers — nicht, weil sie gestalterische Qualitäten aufweist, die den übrigen Werken fehlen, sondern weil sie an einem besonders prominenten Ort zu besichtigen ist: in Mies van der Rohe's Barcelona-Pavillon (Abb. 1). Der Pavillon, 1929 zur Weltausstellung als Repräsentationsbau des Deutschen Reichs errichtet und nach Ausstellungsende abgerissen, ist in den achtziger Jahren rekonstruiert worden; die Gipsfigur des *Morgens*, die beschä-



Abb. 1:

Mies van der Rohe, Deutscher Pavillon in Barcelona; im Hintergrund Georg Kolbes *Morgen*.

⁵ Krauss 2000 (wie Anm. 4), S. 337.

dig und daraufhin vermutlich ebenfalls entsorgt worden war, wurde 1989 durch einen Bronzeuß ersetzt. Seither steht der überlebensgroße Akt wieder im Wasserbassin des kleinen umfriedeten Hofes an der Schmalseite des Bauwerks. Die dunkle Wasseroberfläche, der grünliche Tinosmarmor der Umfassungsmauern und der helle Travertin des Bodens bieten einen spektakulären Rahmen, in dem sich die Plastik je nach Lichtverhältnissen und Betrachterstandpunkt zu verändern scheint: Mal wirkt sie, als sei sie aus dem gleichen Material gemacht wie der Stein hinter ihr, mal nimmt man sie als hell beleuchteten Fremdkörper wahr, der sich klar von seiner Umgebung absetzt. Mit der Kombination von weiblicher Aktfigur und Wasser knüpfte Mies an ein bewährtes Modell aus der Gartenarchitektur an. Allerdings setzte er die Figur nicht ins Zentrum des Beckens, sondern an dessen linken Rand. Damit ist sie sowohl für den Besucher, der sich dem Hof über das Innere des Gebäudes nähert, als auch für den, der den Zugang über den schmalen Korridor auf der Gartenseite wählt, schon von weitem sichtbar. In beiden Fällen wird sie zum eigentlichen Zielpunkt der Bewegung. Zugleich ist sie auf den Hauptraum des Pavillons in einer Weise ausgerichtet, dass man sie fast zu dessen Ausstattung rechnen könnte. Das grandiose Zusammenspiel von Bau- und Bildwerk läßt an eine Gemeinschaftsarbeit von Architekt und Bildhauer denken. Dem freilich ist keineswegs so. Kolbes *Morgen* hatte bei der Fertigstellung des Barcelona-Pavillons bereits eine eigene, wechselvolle Geschichte hinter sich.



Abb. 2:
Georg Kolbe, *Morgen* und *Abend* in den Cäcilienärten, Berlin, um 1925

Die Figur war 1925 für die Wohnanlage *Cäciliegärten* entstanden, die die Architekten Heinrich Lassen, Paul Mebes und Paul Emerich zwischen 1924 und 1928 im Auftrag der Straßenbahngesellschaft in Berlin-Schöneberg errichtet hatten (Abb. 2).⁶ Die Häuser mit ihrem spätxpressionistischen Baudekor sind um einen langgestreckten, parkähnlich gestalteten Innenhof gruppiert. Am Süden des umgrenzten Areals steht der *Morgen* auf einem kleinen Steinsockel. Ihm gegenüber, in etwa fünfzig Metern Entfernung, befindet sich ein zweiter, ebenfalls überlebensgroßer Frauenakt des Bildhauers, der *Abend*, auch er 1925 datiert. Die Entstehungsumstände der Plastiken sind nicht mit letzter Sicherheit zu rekonstruieren. Folgt man einer kleinen polemischen Zeitungsnotiz, die der Kunstkritiker Karl Scheffler im April 1926 veröffentlichte, dann hatte die Straßenbahngesellschaft als Bauherrin der Wohnanlage das Projekt zwar initiiert, doch lag die Entscheidung über die Aufstellung bei einer städtischen Kunstkommission, die zunächst Einwände gegen Maßstab und Oberflächengestaltung der Figuren vorbrachte. Dennoch wurden *Morgen* und *Abend* am Ende von der Stadt Berlin erworben — aus der Sicht des Kritikers ein Sieg der Kunst über den Geschmack einer ignoranten Kunstdeputation.⁷



Abb. 3:

Georg Kolbe, *Verkündung* und *Mädchenakt* in den Cäciliegärten, Berlin, um 1925

Fotos aus der Bauzeit der Siedlung belegen, dass Kolbe den Auftrag bereits 1924 erhalten haben muß (Abb. 3). Allerdings zog er zunächst wohl andere Figuren für die

⁶ Heinz Lassen, Siedlung Cäciliegärten in Berlin-Schöneberg, in: *Zentralblatt der Bauverwaltung* 47, 1927, S. 157 f.

⁷ Als „Häuptlinge“ dieser Kunstkommission nennt Scheffler den damaligen Berliner Oberbürgermeister Gustav Böß und der Stadtbaurat Ludwig Hoffmann: K[arl] Sch[effler], Zwei Statuen von Kolbe, in: *Kunst und Künstler* 24, 1925/26, H. 7, S. 297; Richard Biedrzyński, *Der neue Kolbe. Zur Ausstellung seiner Brunnenfiguren*. Zeitungsausschnitt unbekannter Herkunft, Archiv des Georg-Kolbe-Museums Berlin.

sen Ort in Betracht: Die Bilder zeigen am Nordende des Innenhofs die Plastik *Verkündigung* und am Südende eine weibliche Aktfigur (Abb. 4).



Abb. 4:

Georg Kolbe, *Mädchenakt* (1922) Cäcilienärten, Berlin, um 1925

Beide Werke waren etwas älteren Datums: Die Mädchenfigur hatte der Bremer Bankier Strube 1922 in Erinnerung an seine tödlich verunglückte Tochter Clärchen bestellt und im Garten seiner Villa in Eystrup an der Weser aufgestellt.⁸ Die *Verkündigung* ist wohl ein oder zwei Jahre später entstanden; erstmals gezeigt wurde sie 1924 in der Frühjahrsausstellung der Berliner Akademie.⁹ Was genau Kolbe von seinem ursprünglichen Plan abrücken ließ, wissen wir nicht. Vielleicht bestand die Straßengesellschaft auf neuen Entwürfen, vielleicht zeichnete sich für die *Verkündigung* bereits ein lukrativerer Auftrag ab — der Entwurf wurde im Herbst 1924 vom Börsenverein des Deutschen Buchhandels erworben und 1925 als Ehrenmal für die im Ersten Weltkrieg gefallenen Buchhändler in Leipzig aufgestellt. Aus der Sicht des

⁸ Clärchen Strube (1903–1921) war in den Bergen abgestürzt; die Gedenkfigur sollte zwar kein Porträt der Verstorbenen werden, aber doch ihr Wesen repräsentieren. Für den Auftraggeber hatte der Bildhauer diese Aufgabe glänzend gemeistert. Begeistert schrieb Strube an Kolbe: „Es liegt so viel Losgelöstsein vom Irdischen so viel Hingabe an das Göttliche in dieser jugendlichen Gestalt, dass es wegweisend ist.“ Brief vom in 22.3.1922; Archiv des Georg-Kolbe-Museums, Berlin.

⁹ Vgl. Ursel Berger, *Georg Kolbe — Leben und Werk*, Berlin 1990, Kat. 62.

Bildhauers schließlich könnte gegen die Figuren gesprochen haben, dass sie noch allzu deutlich vom expressiven Pathos der Nachkriegszeit geprägt sind, mit dem man Mitte der zwanziger Jahre kaum mehr reüssieren konnte. Dennoch verwarf Kolbe die manirierte Gestik der älteren Plastiken nicht, sondern entwickelte sie im *Morgen* weiter (Abb. 5). Das Standmotiv mit geschlossenen Beinen findet sich hier ebenso wieder wie der abschüssige Sockel, der den Figuren ein leicht instabiles Gepräge verleiht; auch die über dem Kopf erhobenen Arme scheinen nicht nur dem Mädchenakt, sondern auch in der unmotivierten Streckung des rechten Armes der *Verkündung* verpflichtet. Der *Abend* hingegen erinnert bestenfalls in der auffälligen Handhaltung an die *Verkündung* (Abb. 6). Ansonsten gehört er zu einer Gruppe von schreitenden, stehenden oder herabsteigenden Frauengestalten, in denen Kolbe in immer neuen Variationen das Zusammenspiel von Torso und Gliedmaßen — in der leichten Schrittstellung der Beine, der Drehung des Kopfes, der Spannung der Arme — erprobt hat.



Abb. 5: Georg Kolbe, *Morgen*,
Cäcilienärten, Berlin, um 1925



Abb. 6: Georg Kolbe, *Abend*,
Cäcilienärten, Berlin, um 1925

Damit ist bereits das Grundprinzip angesprochen, das Kolbes Schaffen geprägt hat: Obwohl er sich fast ausschließlich mit der menschlichen Gestalt beschäftigte, wollte der Bildhauer seine weiblichen und männlichen Akte weder illustrativ noch imitativ verstanden wissen, weder als Allegorien, noch als Porträts, sondern als „reine Form“. Dieses Ziel formulierte er erstmals 1912 in einem Aufsatz zur neueren Bildhauerei, in dem es heißt: „Kein Schönheitsideal ist göltig, keine Epoche wird imitiert, kein Anatomierekord aufgestellt. Alleiniges Recht hat die Form. Sie wird zur Sprache

ausgebildet das Leben zu schildern.¹⁰ Die Suche nach der „Form“ entfernte Kolbe zunehmend von der „Natur“; die Plastiken entstanden nicht mehr nach lebenden Modellen, sondern auf der Grundlage anderer Figuren. Sie variieren einen kleinen, festumrissenen Fundus an Bewegungsmotiven, die immer wieder neu kombiniert und wechselnden Stilidealen angepaßt werden. Als Kolbe 1924 eine Zwischenbilanz seiner Arbeit zog, konnte er stolz vermelden: „Heute entstehen meine Arbeiten überhaupt nicht mehr vor der Natur [...]. Ich bin dem Wesen des Plastischen näher gekommen, kann der Form an sich mehr Ausdruck geben.“¹¹



Abb. 7

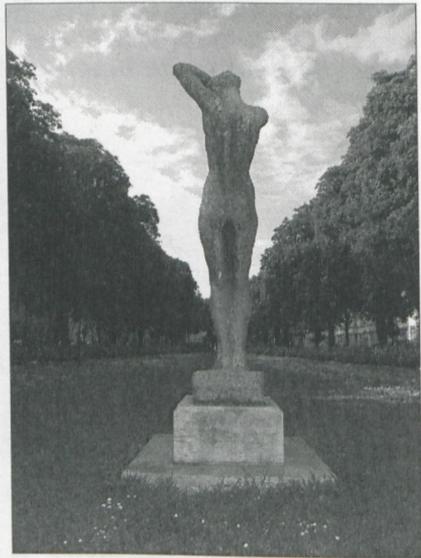
Georg Kolbe, *Morgen*, Cäcilienärten, Berlin, um 1925

Abb. 8

Die Konzentration auf formale Aspekte prägt auch das Figurenpar in den Cäcilienärten. Die Titel *Abend* und *Morgen* mögen zwar ganz allgemein den Tagesrhythmus beschreiben und dabei die Erinnerung an berühmte Vorbilder evozieren — angefangen bei Michelangelos Figuren für das Grabmal des Lorenzo de' Medici bis hin zu Berthel Thorwaldsens Tageszeitenreliefs. Ein inhaltlicher Bezug, etwa zum Bewegungsmotiv der Figuren, läßt sich dagegen kaum herstellen.¹² Was nun die Ab-

¹⁰ Georg Kolbe, *Moderne Plastik*, in: *Ausdrucksplastik*. Ausst. Kat. Mannheim 1912, S. 1; wieder abgedruckt in: Georg Kolbe, *Auf Wegen der Kunst. Schriften, Skizzen, Plastiken*, Berlin 1949, S. 9.

¹¹ Georg Kolbe, Begleitwort, in: *Deutsche Kunst und Dekoration* 53, 1924, S. 195–202; wieder abgedruckt in: Kolbe 1949 (wie Anm. 10), S. 14–16; 15.

¹² Bezeichnenderweise hat Kolbe diese Titel selbst nie verwendet. Auch die Kritiken Schefflers und Biedrzyńskis (vgl. Anm. 7) sprechen nur ganz allgemein von „Figuren“ beziehungsweise (irrtümlich) von „Brunnenstatuen“.

kehr von der „Natur“ zugunsten einer Fixierung auf die Form im konkreten Fall bedeutet, zeigt sich, sobald man den *Morgen* von unterschiedlichen Standpunkten aus betrachtet. Erfassen läßt sich das komplexe Bewegungsmotiv nämlich nur von schräg vorne oder in der rechten Seitenansicht; nur aus diesem Blickwinkel antworten die erhobenen Arme auf die leichte Neigung des Kopfes, wird das Zusammenspiel von Torso und Gliedmaßen verständlich. Schon in der Schrägansicht von hinten ist von diesem fein austarierten Zusammenspiel nichts mehr zu erkennen (Abb. 7). Stattdessen gilt die Aufmerksamkeit nun der Anordnung der einzelnen Glieder in gegenläufigen Diagonalen. So entsteht eine Wellenlinie, die von den nach vorne gebeugten Knien zu dem zurückgenommen Becken, von dort zum vorgeneigten Kopf und schließlich zu der nach hinten gezogenen Schulter verläuft. In der Rückansicht dominiert die Vertikale (Abb. 8). Von hier aus betrachtet scheint sich die ganze Figur nach oben zu strecken. Auch die Arme ordnen sich dieser Tendenz unter. Dass sie tatsächlich nach vorne in den Raum ausgreifen, läßt sich von hier aus nicht einmal erahnen. Auf der linken Seite ändert sich das Bild erneut (Abb. 9). Jetzt werden die



Abb. 9

Georg Kolbe, *Morgen*, Cäcilienärten, Berlin, um 1925

Abb. 10

Diagonalen von Arm und Oberschenkel zum hervorstechenden Merkmal. Wirklich befriedigend ist diese Ansicht nicht; angesichts des emporgereckten Armes fühlt man sich ein wenig an einen Elefantenrüssel erinnert. Dass die Formgebung gleichwohl sehr bewusst gewählt ist, zeigt sich, wenn man nur wenige Schritte weiter geht (Abb. 10). Dann bilden Kopf und Arm eine gemeinsame Linie, entsteht wiederum eine Wellenbewegung, die jedoch diesmal nicht in dem zurückgenommenen linken, sondern dem ausgreifenden rechten Arm endet. In der Vorderansicht schließlich wieder

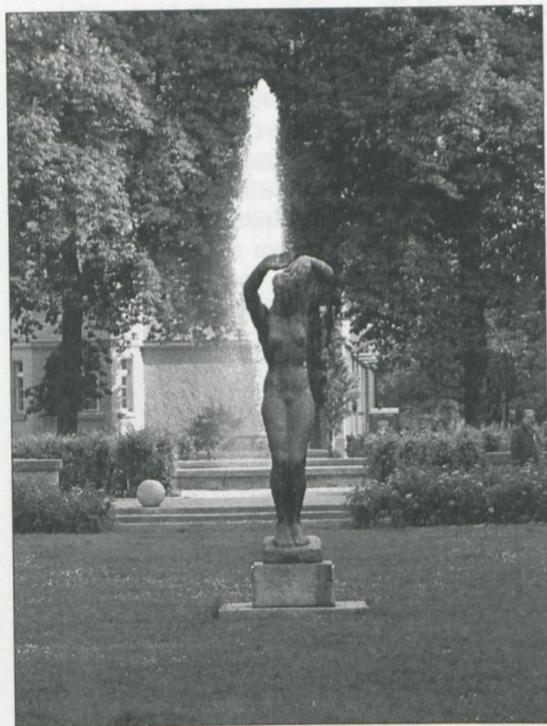


Abb. 11: Georg Kolbe, *Morgen*,
Cäcilienpark, Berlin, um 1925



Abb. 12: Detail

holt sich der Effekt der Rückansicht; die räumliche Entwicklung wird erneut 'ausgeblendet', die ganze Gestalt auf die bemerkenswert schmale Silhouette reduziert (Abb. 11). Die Abkopplung der Form von der „Natur“ macht sich selbstverständlich auch im Detail bemerkbar: So hat Kolbe darauf verzichtet, Figur und Sockel klar voneinander abzugrenzen — die Zehen scheinen regelrecht zu zerfließen und mit dem Sockel zu verschmelzen. Auch die schrundige Oberfläche vermittelt nichts von den taktilen Qualitäten des menschlichen Körpers; sie dient einzig der Verstärkung von Lichtreflexen (Abb. 12). In stark verkürzter Form läßt sich eine Abfolge unterschiedlicher Ansichten auch beim *Abend* beobachten. Die unnatürliche Handhaltung — die Rechte zeigt mit der Fläche nach vorne, die Linke nach hinten —, die Frontal- und Rückansicht dominiert und seltsam mit der Neigung des Kopfes kontrastiert, verschwindet in den beiden vorderen Schrägansichten. Aus diesem Blickwinkel ist jeweils nur ein Arm zu sehen, so dass sich hier Kopfneigung und Handhaltung zu einer gemeinsamen Bewegung zusammenschließen können.

Das Konzept der Figuren erinnert in mancher Hinsicht an Adolf von Hildebrands berühmte Programmschrift über *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*. Hildebrand ging von der These aus, dass nicht nur Reliefs, sondern auch freiplastische Werken vorzugsweise bildhaft wirkten. Demnach müsse jede bildhauerische Arbeit darauf abzielen, den dreidimensionalen Gegenstandes in eine Abfolge zweidimensionaler „Flächenbilder“ zu übersetzen. Nur so seien die räumliche Entwicklung und der daraus resultierende Formenreichtum einer Figur für den Betrachter positiv erfahrbar. Für Hildebrand lag in dieser Transformation der entscheidende Schritt von der „Natur“ zur „Form“: „Es handelt sich darum, dass die Figur für jede Ansicht die Vorstellung einer einheitlichen Raumschicht erweckt und somit einen Gesamttraum beschreibt von klarer Flächeneinheit. Dadurch wird der ganze materielle Formbestand zur sehbaren Form umgebildet und ist dadurch im Gegensatz zur realen Modellform, zum Naturabguß, eine reine Erscheinungsform geworden.“¹³ Hildebrands Definition der „Erscheinungsform“ in ihrer Abgrenzung zur „realen Modellform“ war Kolbe, wie die Werke früherer Schaffensphasen zeigen, geläufig; es scheint sogar, als habe der Künstler in den Plastiken in den Cäciliengärten die Forderung nach der Bildhaftigkeit skulpturaler Werke zum eigentlichen Thema erhoben und in höchst eigenwilliger Weise weiterentwickelt. Während nämlich Hildebrand „von jedem Standpunkte klare Gesamtbilder der Figur“ erhalten wollte,¹⁴ wartet insbesondere

¹³ Adolf (von) Hildebrand, *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, 7., vermehrte Auflage Straßburg 1910, S. 68.

¹⁴ Wenig später heißt es in der gleichen Schrift: „Machen wir es umgekehrt und gehen wir von der plastischen Form aus, so ergibt sich folgendes: Alles plastische Einzelform muß sich in einer größeren Form einigen, alle Einzelbewegung einen Teil einer größeren Gesamtbewegung ausmachen, so dass zuletzt der ganze Formenreichtum in einem einfachsten Flächengang eingeordnet vor uns steht. Je stärker diese Einigung in einer Fläche möglich geworden, desto einheitlicher wird die Form als Erscheinung sprechen. Wenn es nun für die Erscheinung wichtig ist, dass wir für verschiedene Standpunkte klare Gesamtbilder der Figur erhalten, so liegt es andererseits in der plastischen Beschaffenheit, dass der gesamte Flächengang stets fortschreitend die Figur nach allen Seiten umschließt und einigt. So wird denn bei Figuren, die zu einer klaren Erscheinung durchgebildet sind, der Gesamttraum, in dem sie gedacht sind, sich klar aussprechen und fühlbar werden. Denn die Flächen, in denen das Runde der Figur als Bild er-

der *Morgen* mit Ansichten auf, die nicht nur nicht miteinander kommunizieren, sondern einander sogar regelrecht ausschließen. Rückschlüsse auf das Ganze lassen seine „Flächenbilder“ nur in Ausnahmefällen zu. Stattdessen führen sie die Bandbreite möglicher Konstellationen innerhalb der Gesamtform vor Augen. Wie wir gesehen haben, vermögen nicht alle Ansichten zu überzeugen; gerade bei der linken Seitenansicht ist der Versuch, den menschlichen Körper im Sinne eines abstrakten Formgefüges zu interpretieren, gescheitert. Dennoch bleibt festzustellen, dass der *Morgen* ein Gebilde ist, das ausschließlich den Gesetzen seiner eigenen Gattung folgt und dessen Formgebung wesentlich aus der Auseinandersetzung mit zeitgenössischen Bildhauertheorien resultiert.

Es scheint allerdings, als habe der Künstler selbst ein gewisses Unbehagen über den Grad an Abstraktion gespürt, den er hier erreicht hatte. 1927 machte er das getönte Gipsmodell des *Morgens* zum Mittelpunkt seiner Werkschau auf der *Münchener Kunstausstellung* im Münchner Glaspalast (Abb. 13). Für die Idee, den Ausstellungssaal mit Dachziegelmauerwerk zu verkleiden, zeichnete der Architekt Wilhelm Kreis verantwortlich, für die Aufstellung der Plastiken Kolbe selbst.¹⁵ Die kleineren Formate standen auf gemauerten Sockeln, die entweder unmittelbar vor der Wand aufgestellt oder so untereinander verbunden waren, dass sie eine eigene architektonische Struktur innerhalb des Raumes ausbildeten. Nur dem *Morgen* blieb ein Einzelsockel unter dem zentralen Oberlicht vorbehalten. Den Fotos nach zu schließen verwandelten



Abb. 13: Georg Kolbe, *Morgen*, Gipsmodell, auf der Münchener Kunstausstellung im Glaspalast, München, 1927

scheint und untergebracht sind, bilden eben einen ideellen Raum, dessen Grundriß eine klar-seitige Form, ein Rechteck von größerer oder geringerer Tiefe dar.“ Ebenda, S. 70 f.

¹⁵ Vgl. Berger 1990 (wie Anm. 9), S. 92 f.

Standort und Beleuchtung die ohnehin helle Gips-Figur in eine Lichtgestalt, die sich wirkungsvoll von den verschatteten Wandzonen ringsum abhob. Mit der Lichtregie erhielt die Frauengestalt eine neue — inhaltliche — Begründung: Sie wirkt in diesem Ambiente, als reagiere sie mit der Bewegung der Arme auf den grellen Schein von oben — wobei unentschieden bleibt, ob sie sich der Quelle dieses Lichts entgegenreckt oder sich vor ihm zurückzieht.

Die Ausstellung in München war für den *Morgen* der erste Schritt zu Weltkarriere. Der zweite, die Aufstellung in Barcelona, war wohl einer Mischung aus Zufall und Kalkül geschuldet. Wie wir aus einer Reihe von Entwurfszeichnungen für den Pavillon wissen, hatte Mies van der Rohe von Anfang an mit dem Gedanken an Plastiken gespielt.¹⁶ Auch im vorläufigen Grundriss sind drei Sockel eingezeichnet — alle drei rechteckig und auf die Hauptblickachsen von der Straße, dem Garten und dem Innenraum ausgerichtet. Es ist freilich anzunehmen, dass der Architekt in diesem Stadium des Entwurfsprozesses noch keine konkreten Bildwerke, sondern bestenfalls einen bestimmten Typus vor Augen hatte, wobei die rechteckigen Sockel eher liegende als stehende Figuren erwarten lassen.

Die Legende will, dass der Architekt zunächst plante, Plastiken des 1919 verstorbenen Bildhauers Wilhelm Lehmbruck aufzustellen und sich erst, nachdem dieser Wunsch nicht zu erfüllen war, in Kolbes Atelier nach geeignetem Ersatz umgesehen hat.¹⁷ Ohne Zweifel kamen Lehmbrucks überlängte Frauengestalten Mies' Vorstellungen von einem Zusammenspiel von Bild- und Bauwerk entgegen; in seinen Entwurfszeichnungen tauchen sie immer wieder als Kürzel für 'Kunstwerk' auf. Auch in den realisierten Projekten hat der Architekt mehrfach Lehmbruck-Torsi eingesetzt — so im *Glasraum* auf der Stuttgarter Werkbund-Ausstellung 1927 oder in dem 1930 vollendeten *Haus Lange* in Krefeld. Dennoch gibt es gewichtige Argumente gegen diese Legende. Schließlich sollte der Barcelona-Pavillon der Selbstdarstellung Deutschlands als moderner, der Zukunft zugewandter Staat dienen. Für diese Aufgabe wäre es kaum opportun erschienen, auf Plastiken eines bereits verstorbenen Künstlers zurückzugreifen, dessen Werk im Wesentlichen vor dem Ersten Weltkrieg (also noch im Kaiserreich) entstanden war. Kolbe hingegen befand sich 1929 auf dem Höhepunkt seiner Karriere: Er hatte mehrfach bei ambitionierten Ausstellungsprojekten mitgewirkt und dabei erfolgreich mit Architekten zusammengearbeitet. Vor allem aber war Kolbe als Künstler konsensfähig, und zwar in einem ganz anderen Maße als dies Lehmbruck jemals war. Zu Beginn der zwanziger Jahre noch heftig umstritten, konnte er nach 1925 sowohl in konservativen Kreisen wie auch bei Vertretern der gemäßigten Moderne auf breite Zustimmung rechnen. Anlässlich seines fünfzigsten Geburtstags 1927 kürte ihn Carl Georg Heise in der Zeitschrift *Art in America* sogar zum bedeutendsten deutschen Bildhauer der Gegenwart. Während es auf die Frage: „Who is the greatest German painter?“ hundert unterschiedliche Ant-

¹⁶ Zur Genese des Barcelona-Pavillon Wolf Tegethoff, *Mies van der Rohe. Die Villen und Landhausprojekte*, Essen 1981, S. 69–89; vgl. ferner Ignasi de Solà-Morales/Cristian Cirici/Fernando Ramos, *Mies van der Rohe, Barcelona Pavillon*, Barcelona 1993; Paul Sigel, *Exponiert. Deutsche Pavillons auf Weltausstellungen*, Berlin 2000, S. 101–127; Josep Quetglas, *Der gläserne Schrecken. Mies van der Rohes Pavillon in Barcelona*, Basel/Boston/Berlin 2001.

¹⁷ Vgl. Franz Schulze, *Mies van der Rohe, A Critical Biography*, Chicago 1985, S. 80 f.

worten gäbe, könne, so Heise, die Frage „Who is the greatest German sculptor?“ nur in einer Weise beantwortet werden: „Georg Kolbe!“¹⁸

Es gab also eine Reihe guter Gründe, bei einem repräsentativen Projekt dieser Art an Kolbe zu denken, wobei die Entscheidung sowohl von Architekten- wie von Auftraggeberseite forciert worden sein kann (Abb. 14). Erstaunlicher erscheint, dass Mies ausgerechnet den *Morgen* gewählt hat. Was auch immer der Grund gewesen sein mag: Das Resultat war frappierend. An seinem neuen Standort nämlich entwickelte der Frauenakt eine vollkommen andere Wirkung als in den Cäciliegärten. Mies stellte ihn so vor die Umfassungsmauer, dass dem Betrachter die problematische Seiten-, wie auch die Rückansicht erspart bleibt; als Raumplastik, deren Formgefüge und Umriss je nach Standort wechseln, ist sie damit nicht mehr lesbar. Auch einer nahsichtigen Betrachtung wird der *Morgen* entzogen; von der sicheren Distanz am Beckenrand sind Details wie die schrundige Oberfläche oder die Verschmelzung von Füßen und Sockel nur schwer zu erkennen. Dadurch, dass sich der Sockel kaum über den Wasserspiegel erhebt, scheint auch die Instabilität des Standmotivs gemildert — die Figur wirkt nun, als würde sie über der dunklen Wasseroberfläche schweben. In der Lichtregie schließlich griff Mies das Modell auf, das Kolbe bereits in München erprobt hatte. Das Tageslicht fällt durch einen schmalen Streifen zwischen dem vorkragenden Dach des Pavillons und den Mauern des Hofes auf die Figur; sie wird auch diesmal von oben beleuchtet.

Die veränderte Aufstellung führt zu einer veränderten Wahrnehmung: Sollte der *Morgen* in den Cäciliegärten vor allem als Kunstprodukt rezipiert werden, als autonomes Bildwerk, das trotz anthropomorpher Formen nur bedingt abbildenden Charakter hat, so ist er im Barcelona-Pavillon als Naturprodukt inszeniert, dessen Naturhaftigkeit durch die rigide Geometrie des Pavillons zusätzlich hervorgehoben wird (Abb. 15). Die Intimität des Hofes trägt dazu das Ihre bei, der Figur Leben einzuhauchen. Man ist versucht, an eine Frau zu denken, die sich unbeobachtet glaubt, während sie sich in der kühlen Morgenluft räkelte oder im Begriff steht, ein erfrischendes Bad zu nehmen. Die Beschreibung der Handlung „als ob“ ist hier bewusst gewählt; schließlich hat sich an der Plastik selbst nichts geändert, sind Oberflächenstruktur, Bewegungsmotiv und Maßstab gleich geblieben. Dennoch wird der *Morgen* bis heute gerne unter illustrativen Gesichtspunkten behandelt. Das zeigt sich schon beim Titel, der mal mit „Dämmerung“,¹⁹ mal mit „Frühlicht“²⁰ oder auch mit „Sonnenaufgang“²¹ angegeben wird. All diese Bezeichnungen suggerieren einen ursächlichen Zusammenhang zwischen der Gestik und der Lichtführung, als bedecke die Frauengestalt tatsächlich ihr Gesicht, um sich vor der Helligkeit des Tages zu schützen, ein Zusammenhang, der in den Cäciliegärten offensichtlich keine Rolle gespielt hat. Diese Tendenz setzt sich in den Beschreibungen des Bauwerks fort. Justus Bier, von dem eine der wenigen zeitgenössischen Besprechungen des Barcelona-Pavillons

18 Carl Georg Heise, Georg Kolbe, in: *Art in America*. April 1927, S. 136–138; 136.

19 So auf der homepage des Pavillons: <http://www.miesben.com/en/pavillion.html>.

20 Quetglas 2001 (wie Anm. 16), S. 160.

21 Virtueller Rundgang durch den Barcelonapavillon: <http://www.bluffton.edu/~sullivanm/spain/barcelona/mies.html>.

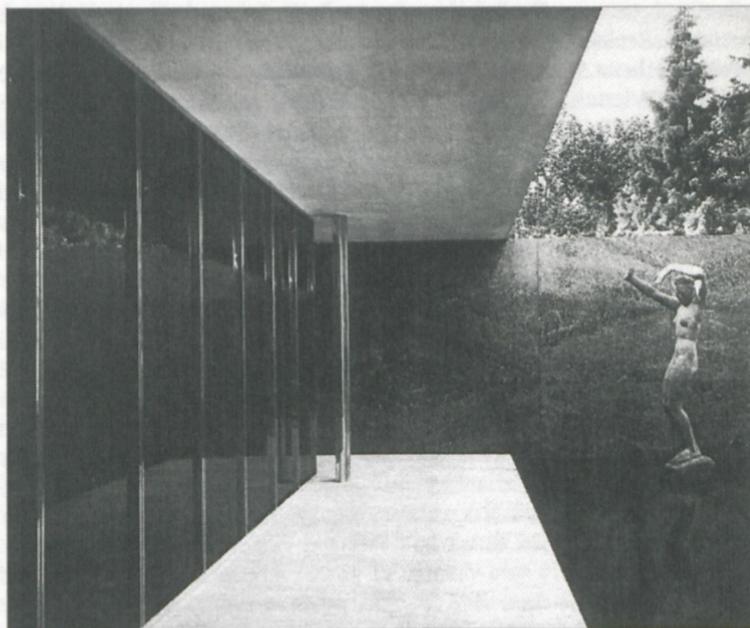


Abb. 14:
Georg Kolbe, *Morgen*, Deutscher Pavillon, Barcelona

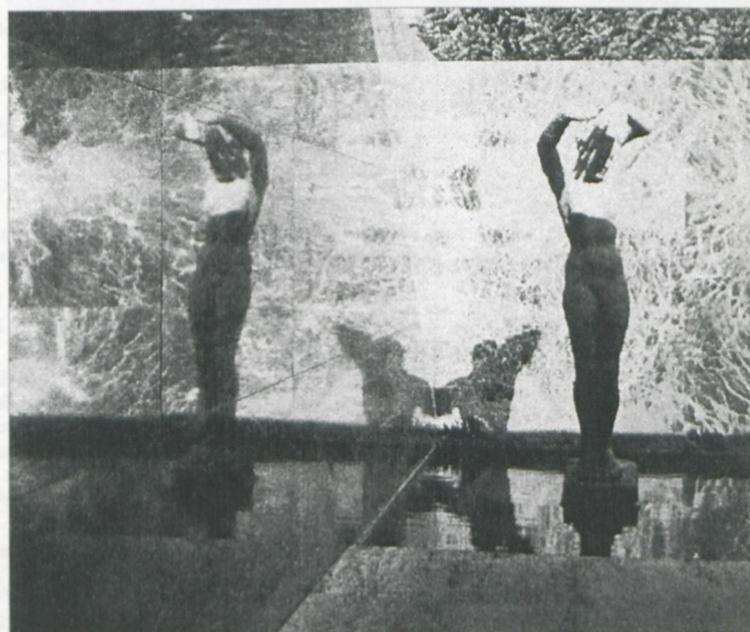


Abb. 15:
Georg Kolbe, *Morgen*, Deutscher Pavillon, Barcelona

stammt, sprach noch vorsichtig von der Schönheit der „Geste mit der nach außen gewandten Rechten, die der Fülle des Lichts, die in den unbedeckten Hof dringt, zu wehren scheint.“²² Für Josep Quetglas hingegen ist die Bewegung eindeutig erzählerisch motiviert: „Die Frau versucht mit ihren Armen das Licht abzuwehren, sie bedeckt ihr Gesicht, um es mit einem zaghaften Schatten zu schützen.“²³ Andernorts läßt sich beobachten, wie die Ausdrucks-Qualitäten der Architektur auf die Plastik übertragen werden. Bereits 1929 hoben die Kritiken zum Pavillon die feierliche Stimmung hervor, die durch die inszenierte Leere und den Einsatz kostbarer Materialien erzeugt werde.²⁴ Liest man die Abfolge der Räume von der offenen Struktur des „äußeren“ Hofes über den verglasten Innenraum zum umfriedeten Innenhof im Sinne einer Hierarchisierung, dann wird letzterer zum Herzstück dieses ‘profanen Sakralbaus’. Tatsächlich erscheint der Hof mit dem Wasserbecken nicht wenigen Autoren als eine Art Kultraum, als Allerheiligstes eines Tempels.²⁵ Und weil ein „Allerheiligstes“ auch ein entsprechendes Bildwerk erwarten läßt, erhält (und verleiht — das Ganze ist als Wechselspiel zu denken) die Figur ebenfalls metaphysische Dimensionen. Sie mutiert in der Literatur zur „stillen Jungfrau“,²⁶ aber auch zu einer modernistischen Variante eines „Kultbilds“²⁷ oder zur Allegorie der Neugeburt des Deutschen Reichs aus den Trümmern kaiserzeitlicher Despotie.²⁸

²² Justus Bier, Mies van der Rohe Reichspavillon in Barcelona, in: *Die Form* 4, 1929, S. 423–430; 423f.

²³ Quetglas (wie Anm. 16), S. 161.

²⁴ Zur Rezeption vgl. János Bonta, *Mies van der Rohe — Barcelona 1929. An Anatomy of architectural Interpretation*, Barcelona 1975.

²⁵ Wolf Tegethoff etwa hat Parallelen zum Heiligen Gral gezogen: Wolf Tegethoff, *From Obscurity to Maturity. Mies van der Rohe's Breakthrough to Modernism*, in: Franz Schulze (Hg.), *Mies van der Rohe. Critical Essays*, Cambridge/Mass. 1989, S. 28–94; 85 f.

²⁶ Vgl etwa den Bericht in Ramond McGraths Publikation über *Twentieth Century Houses* (London 1934): „Dieses Gartenhaus war klar und offen — anders als die anderen Ausstellungsbauten. Seine Räume und der Innenhof waren unbewohnt. Es zu sehen war, als ob man einem wunderschönen Fremdling von Angesicht zu Angesicht gegenübertrat. Dieses Bauwerk mit seinem Glas und Wasser, seinen hellen Säulen und der stillen Jungfrau in Stein war mehr ein Ort für Gedankenspiele als ein Ort des alltäglichen Lebens.“ Zit. nach: Barry Bergdoll, *Das Wesen des Raumes bei Mies van der Rohe*, in: Terence Riley/ Barry Bergdoll (Hg.), *Mies in Berlin. Ludwig Mies van der Rohe — Die Berliner Jahre 1907–1938*. Ausst. Kat. Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek, München 2001, S. 67–105; 91

²⁷ Im Katalog der Mies van der Rohe-Retrospektive 2001/2002 heißt es: „Im Rahmen der Zurschaustellung glatter, gleichwohl schmückender Flächen bot die überlebensgroße Plastik einer Frau (*Der Morgen* von Georg Kolbe) einen irgendwo zwischen Kultbild und modernistischer Ikone anzusiedelnden gegenständlichen Bezug. Ihre Arme aus der Mitte eines dunklen Wasserbeckens graziös erhoben, wandelt die Statue ihr klassisches Vorbild von der unantastbaren Gottheit zu einem betörenden Akt.“ Claire Zimmermann, *Deutscher Pavillon*, Weltausstellung, Barcelona 1928/29, in: Riley/Bergdoll 2001 (wie Anm. 26), S. 238–41; 236.

²⁸ In diesem Sinn hat Wolf Tegethoff die Figur interpretiert: „Levitated above the blackness of the water and shielding her eyes against the sun, the figure imparts a quality of innocence and birth. Is it conceivable that Mies intended the whole arrangement as a kind of allegory? The release associated with the Holy Grail; the purgatorial effect of war and defeat, in the wake of which the peaceable and democratic forces of the nation had come forth to replace a suppressive and violent system?“ Tegethoff 1989 (wie Anm. 25), S. 86.

Zu dieser Sicht auf die Architektur wie die Frauenfigur hat die Geschichte des Pavillons wesentlich beigetragen. Ihm war ein vergleichsweise kurzes Leben beschieden — von Mai 1929 bis Januar 1930. Alles, was nach der Demontage von ihm übrig blieb, waren neben den Rezensionen die Aufnahmen eines unbekannteren Fotografen für den *Berliner Bilderdienst*. Sie haben in der Folgezeit nicht nur die Rezeption dieses *einen* Bauwerks geprägt, sondern unsere Vorstellungen von der Architektur der Moderne überhaupt. Daran konnte auch die Tatsache, dass der Pavillon seit den achtziger Jahren wieder unmittelbar erlebbar geworden ist, wenig ändern. Zu tief haben sich die Bilder in das kulturelle Gedächtnis eingepreßt; zu überzeugend auch wirkt die Inszenierung der Innenräume mit den Mitteln der Schwarzweißfotografie.²⁹ Denn während im Nachbau vor allem die Farbigkeit der unterschiedlichen Materialien — der getönten Glasscheiben, des grünen Marmors und der goldfarbenen Onyxwand — ins Auge fällt, betonen die Fotos den Kontrast zwischen der rigiden Geometrie der Architektur und den Licht- und Spiegelreflexen, die die Oberflächen in ihrer Materialität aufzuweichen und so jede Trennung zwischen Innen- und Außenraum aufzuheben scheinen. In den meisten dieser Bilder spielt der *Morgen* eine herausragende Rolle. Das gilt für die berühmte Aufnahme des Innenhofs, die ihn in ein Raster von dunklen und hellen Flächen einbindet ebenso wie für die Wiedergabe des Repräsentationsraumes, wo der Blick in den Hof und damit auf die Aktplastik von dem Spiegelbild von Mobiliar und Onyxwand in einer Weise überlagert wird, die jede Trennung von Innen und Außen aufhebt. Das gilt aber auch für die Fotografie, die den Gang auf der Gartenseite des Gebäudes zeigt (Abb. 16). Hier stellt die präzise

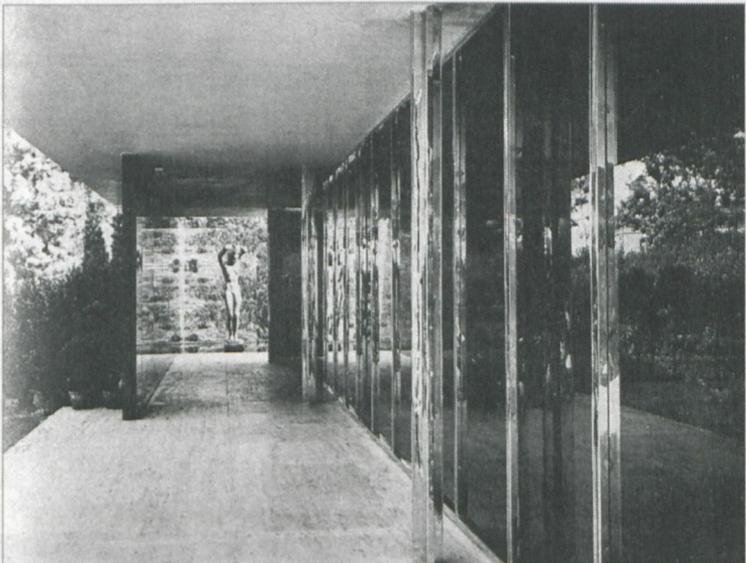


Abb. 16:

Georg Kolbe, *Morgen*, Deutscher Pavillon, Barcelona

²⁹ Zur Wirkmacht der Fotos vgl. Anne Schmedding, *Moderne ohne dritte Dimension*, in: *Arch+* S. 161, 36–45.

ausgeleuchtete Figur die einzige Form dar, die inmitten der flirrenden Lichter auf Bäumen, Fensterscheiben und Stützen konkret faßbar wird. Als Zielpunkt der zentralperspektivisch angelegten Komposition wirkt sie wie eine Fata Morgana, die in weiter Ferne auftaucht. Die Spiegel- und Schatteneffekte lassen sich gleichermaßen an den Glasfronten, den polierten Steinflächen und dem Wasserbecken erzielen; sie werden zur Projektionsfläche, die die eine Gestalt zu vervielfachen scheinen. Und selbst dort, wo nicht er, sondern ein anderes Baudetail inszeniert wird, ist der *Morgen* präsent; unvermittelt taucht er an Stellen auf, an denen man ihn kaum vermuten würde; sogar die polierte Onyxwand wirft seine Gestalt zurück, als sei sie der Maserung des Steines eingeschrieben. Seinen Status als autonomes Bildwerk hat der *Morgen* damit eingeübt. Er ist auf eine Weise mit dem Bauwerk verschmolzen, der alle früheren Verwendungen oder Interpretationen überlagert.

Über den Autor der Fotografien gibt es nur Mutmaßungen; möglicherweise handelte es sich um Sascha Stone, einen Berliner Fotografen, den Mies persönlich kannte.³⁰ In jedem Fall kam die Interpretation des Fotografen den Interessen (vielleicht auch den Intentionen) des Architekten entgegen. Dafür spricht zum einen jene undatierte perspektivische Innenansicht, mit deren Hilfe Mies van der Rohe Licht- und Schattenwirkung der Materialien Stein, Glas und Wasser im Barcelona-Pavillon untersucht hat. Auch hier findet sich die Verunklärung räumlicher Zuordnung durch Spiegeleffekte, scheinen sich Innen und Außen zu durchdringen. Fassbar wird dieser Effekt auch hier durch ein Bildwerk — diesmal die Figur einer Liegenden — deren Bild sich im Wasser wie im Glas der Fensterwand spiegelt. Dafür spricht aber auch, dass Mies sehr bewusst von den Fotografien Gebrauch gemacht hat. Ausgerechnet jene Aufnahme, die kaum Informationen über den Bau, dafür aber umso mehr 'Stimmung' liefert, der Blick zum Hof mit dem *Morgen* als Zielpunkt, machte Mies zum Herzstück seiner Werkschau 1947 im New Yorker Museum of Modern Art und sicherte ihr dadurch Kultstatus.³¹ Stark vergrößert und von nicht minder berühmten Aufnahmen der frühen Hochhaus-Projekte gerahmt, war sie gegenüber dem Haupteingang zum Ausstellungssaal platziert. Sie muss den eintretenden Besucher unmittelbar in seinen Bann geschlagen haben — nicht nur wegen des Tiefensogs, sondern auch wegen der Frauengestalt am Ende des langen Gangs, die in dieser prominenten Position wie eine Summe — vielleicht sollte man sagen: wie die Personifikation? — von Mies' architektonischem Schaffen gewirkt haben dürfte.

Und nicht nur Mies, auch Kolbe war mit der Lösung in Barcelona beziehungsweise dem, was die Fotografien davon übermittelten, hoch zufrieden. Der Bildhauer verstand die Aufstellung des *Morgens* als zukunftsweisendes Modell einer gleichberechtigten Zusammenarbeit der Gattungen, die sowohl dem Autonomieanspruch der Architektur wie dem der Plastik gerecht wird — zumal das Bildwerk nicht auf das Bauwerk abgestimmt, sondern unabhängig von ihm entwickelt worden war. Während die

³⁰ Wolf Tegethoff, *Der Deutsche Pavillon*, in: Alexander von Vegesack/ Matthias Kries (Hg.), *Mies van der Rohe. Möbel und Bauten in Stuttgart, Barcelona, Brno*. Ausst. Kat. Vitra Design Museum, Weil am Rhein 1998, S. 158–166; 165.

³¹ Mies selbst zeichnete für die Gestaltung der Ausstellung verantwortlich; zur Werkschau vgl. Terence Riley, *Mies van der Rohe und das Museum of Modern Art*, in: Riley/Bergdoll 2001 (wie Anm. 26), S. 11–23.

meisten Kollegen die moderne Architektur für den Niedergang der Bildhauerei verantwortlich machten, gab er 1932 selbstbewusst zu Protokoll: „Neues Bauen und Plastik vertragen [...] sich vortrefflich. Mies van der Rohe fügte wiederholt eine meiner Skulpturen in die Räumlichkeit seiner unerhörtsachlichen Bauten ein. Resultat: beste Ergänzung — also gegenseitige Bereicherung.“³² Tatsächlich „fügte“ Mies nur ein weiteres Mal eine Kolbe-Plastik in eines seiner Projekte ein: 1931 stellte er vor seinem *Musterhaus* auf der *Deutschen Bauausstellung* in Berlin die um 1928 entstandene *Laufende* auf (Abb. 17). Obwohl der überlebensgroße Akt eine ähnliche inhaltliche und formale Unbestimmtheit aufweist wie der *Morgen*, ließ sich in dem Wohnhaus-Ambiente, ohne kostbare Materialien und Hierarchisierung der Räume (und, so muss man vielleicht hinzufügen: ohne das inszenatorische Geschick des Fotografen) nicht annähernd die Wirkung des Barcelona-Pavillons erzielen. Die *Laufende* mutiert weder zur Göttin noch zur stillen Jungfrau, sondern bleibt, was sie ist: eine überdimensionierte Gartenplastik, die die kleine Hofanlage zu sprengen droht.

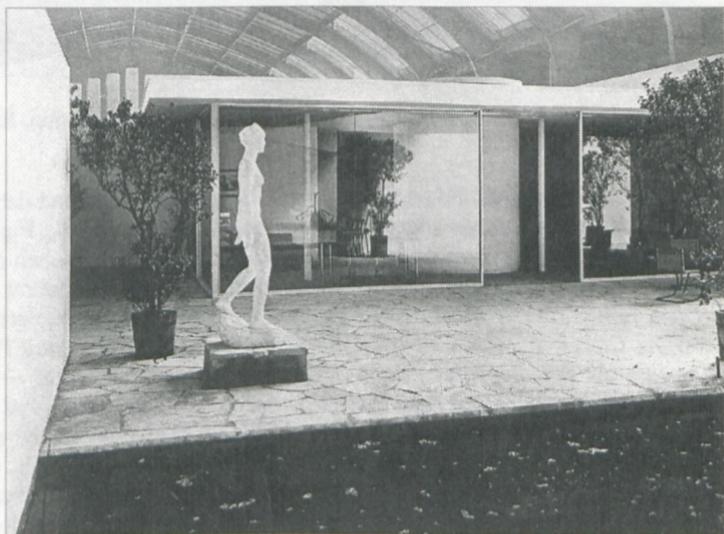


Abb. 17:

Georg Kolbe, *Laufende* vor Mies van der Rohes *Musterhaus* auf der Deutschen Bauausstellung, Berlin 1931.

Kehren wir noch einmal kurz nach Barcelona zurück. Die Aura des Geheimnisvollen, die den *Morgen* seit der Foto-Serie von 1929 umgibt, lebt auch nach der Rekonstruktion des Pavillons weiter — im Medium der Fotografie. So hat Kay Fingerle in ihren Aufnahmen für die große Mies van der Rohe-Retrospektive 2001 die Spiegelef-

³² Georg Kolbe, Neues Bauen gegen Plastik, in: *Wasmuths Monatshefte Baukunst und Städtebau* 16, 1932, S. 381; wieder abgedruckt in: Kolbe 1949 (wie Anm. 10), 29; zur Deutschen Bauausstellung vgl. Wallis Miller, Mies van der Rohe und die Ausstellung, in: Riley/Bergdoll 2001 (wie Anm. 26), S. 338–349.

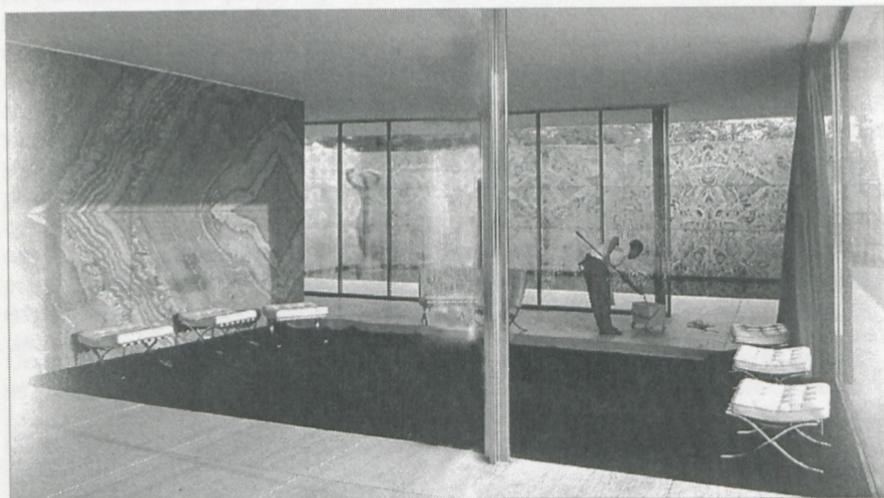


Abb. 18: Jeff Wall, *Morning Cleaning*, Mies van der Rohe Foundation, Barcelona 1999.

fekte der Schwarz-Weiß-Fotos in die Farbfotografie übersetzt und dabei den *Morgen* als Erscheinung aus einer anderen Welt inszeniert.³³ Ob wir die Figur selbst sehen oder ihr Spiegelbild, ist nicht zu entscheiden; ihr Standort zwischen der grün getönten Fensterscheibe und dem farbigen Stein bleibt ebenso unbestimmt wie der Standort der Fotografin. Ironisch gebrochen wird ihr Erscheinen dagegen in Jeff Walls *Morning Cleaning*, Mies van der Rohe Foundation, Barcelona von 1999 (Abb. 18). Was sich als Schnappschuss eines alltäglichen Rituals ausnimmt — die Reinigung einer Architekturikone vor dem Eintreffen der Touristenscharen — ist tatsächlich wie immer bei Jeff Wall kunstvoll komponiert.³⁴ Auf dem Foto ist die rigide Ordnung des Pavillons vorübergehend aus den Fugen geraten: der Teppich, dessen Geviert den Möbeln normalerweise den Ort zuweist, ist umgeschlagen, die berühmten Stühle sind aus der festgelegten Position gerückt. Verändert hat sich auch das Verhältnis zwischen Innen- und Außenraum. Obwohl die Glasfront zum Hof teilweise geöffnet ist, bleiben die beiden Bereiche strikt voneinander getrennt. Auf den Fenstern liegt ein dicker Seifenfilm. Er macht nicht nur die Spiegeleffekte zunichte, sondern behindert auch den Blick nach draußen. Auch die Aktplastik ist unter der Seifenschicht eher zu errahnen als zu erkennen. Es ist anzunehmen, dass Walls Arrangement in Kontrast zu den Aufnahmen der zwanziger Jahre gelesen werden soll: hier der be-

³³ Ebd., S. 241, Abb. 156.

³⁴ Vgl. Ralf Lauter, Jeff Wall, *Figures & Places*, in: *Jeff Wall, Figures & Places. Ausgewählte Werke von 1978 bis 2000*. Ausst. Kat. Museum für Moderne Kunst, Frankfurt, München 2001, S. 13–94; 55 f.; Jean-Francois Chevrier, *The Spectres of the Everyday*, in: Thierry de Duve u. a., *Jeff Wall*, überarbeitete Neuausgabe London 2002, S. 162–189.

lebte Raum, dort die unbelebte Kulisse, hier die Unordnung des Alltags, dort die feierliche Ordnung des Repräsentativen, hier das verschmierte Glas, dort der reflektierende Spiegel. Doch auch in dieser Interpretation wird die Rolle von Kolbes *Morgen* für den Barcelona-Pavillon deutlich — freilich unter negativen Vorzeichen: Wo die Ordnung ihre Macht verloren hat, wo die starre Regel der Geometrie der Unregelmäßigkeit des Lebens gewichen ist, da hat die geheimnisvolle Gestalt ihre Funktion als Modellfigur verloren.

Was heißt das nun für die eingangs gestellte Frage nach dem Ortbezug einer eigentlich ortsunabhängig gedachten, „funktional nomadischen“ Plastik? Kolbes *Morgen* bleibt, wie wir gesehen haben, keineswegs unbehelligt vom räumlichen und diskursiven Kontext; mit der Ortsveränderung ändern sich nicht nur die Möglichkeiten der ästhetischen Wahrnehmung, sondern auch die Möglichkeiten der Bedeutungszuweisung wie der (zeitlichen) Rezeption. Das mag uns daran erinnern, dass es für „Skulptur“ per se keinen „idealistischen“, von der Realität abgekoppelten Raum geben kann; ist es doch Kennzeichen der Gattung, dass sie stets in den Raum des Betrachters eingreift — sei es durch Interaktion, sei es durch Verweigerung.