

Anke Fröhlich-Schauseil

Gottfried Kohl

A bronze sculpture of a bull, likely by Gottfried Kohl, standing on a stone base. The bull is depicted in a realistic style with detailed musculature and a weathered patina. It has large, curved horns and is looking slightly to the left. The background shows a green lawn and trees, suggesting an outdoor park setting.

Der
Bildhauer
und
sein
Werk

A close-up photograph of a tree trunk. The bark is dark brown and textured. A large, irregular knot hole is visible, showing the lighter-colored wood underneath. A small, dark insect is emerging from the knot hole. The text "Gottfried Kohl" is overlaid in large white letters at the top.

Gottfried
Kohl

B

W



d

(1921–2012)

Der
Bildhauer
und
sein
Verk

Inhalt

- 6 Grußwort
des Oberbürgermeisters der
Universitäts- und Silberstadt® Freiberg
Sven Krüger
- 7 Vorwort
der Direktorin des Stadt- und
Bergbaumuseums Freiberg
Andrea Riedel
- 8 Zu diesem Buch
Katja Margarethe Mieth,
Direktorin der Sächsischen Landesstelle
für Museumswesen

Exkurs

- 10 An meinen Vater denken oder:
Die Erinnerung und das Wissen
Eva Maria Kohl

20 Einleitung

- 22 Zum Forschungsstand
26 Die Basis – Kohls Herkunft aus
der Stadt Freiberg im Erzgebirge
28 Freiburger Zeitgenossen
30 Altmeister und Kollegen

Perspektiven

- 32 Gottfried Kohl – die frühen Jahre
Alexander Stoll
40 Die Künstlergruppe DIE KAUE –
Arbeit an der Form
Jeannette Brabenetz
46 Gottfried Kohl – Werke im
öffentlichen Raum
Ina Gayk

56 Gottfried Kohls plastisches Werk

- 58 Gottfried Kohls Arbeiten
im sich wandelnden Klima
der DDR-Kulturpolitik
62 Das plastische Frühwerk
66 1950er und 1960er Jahre –
Formfindung
70 1970er und 1980er Jahre –
künstlerischer Erfolg
74 Porträtaufträge
76 Relieffrieze
80 Tierplastiken
82 Aktdarstellungen
84 Die Mühen der Ebenen
85 Ab 1990 – neue Formerfindungen

Exkurs

- 86 Medaillen und Plaketten
86 Medaillenaufträge
87 Jahresgaben

90 Gottfried Kohls zeichnerisches Werk

- 92 Frühe Zeichenstudien
94 In der Sowjetunion 1942
95 Italien 1943/44 – Rom und Südtirol
98 Reiseblätter, Landschaftszeichnungen –
Italien 1957/58 und 1959/60
101 Zeichensommer auf Hiddensee 1962
102 Jugoslawien 1965 und 1983
103 Figuren- und Aktzeichnungen

106 Zur Freude der Betrachter

110 Bildtafeln

214 Anhang

- 216 Anmerkungen
221 Hinweise zum Gebrauch
des Buches
221 Verzeichnis der Bildtafeln
224 Verzeichnis der Werke im
öffentlichen Raum
228 Lebenschronik
229 Einzelausstellungen
229 Gruppenausstellungen und
Ausstellungsbeteiligungen
231 Quellen
231 Literatur
235 Personen
239 Bildnachweis
240 Dank
240 Impressum

An. meinen Vater denken oder:

Eva Maria Kohl

Woran erinnere ich mich, wenn ich an meinen Vater denke?

Wenn ich die Fotos im Familienalbum betrachte, sehe ich einen schlanken jungen Mann auf einem Motorrad, ein kleines Mädchen auf dem Benzintank vor sich, im Hintergrund das Piratenhaus in Wieck auf dem Darß (Ostsee) [Abb. 1]. Auf einem anderen Foto sitzt das Mädchen mit seiner kleinen Schwester auf einem Schaukelpferd im Garten in Dresden, dasselbe Schaukelpferd ist auch auf einem Ausstellungsbild einer Messe im Leipziger Grassi zu sehen [Abb. 30]. Das Mädchen mit der Puppe, eine Kinderfigur, die in Dresden rechts neben dem Gartenweg stand und irgendwann, weil sie nur ein Gipsmodell war, wetterbedingt verrottete und zerfiel, findet sich auch auf einer Bildtafel, die erhalten geblieben ist [Abb. 87]. Die Plastik soll vor einer Freiburger Poliklinik gestanden haben und scheint nach der Wende verloren gegangen zu sein.

Hier beginnen sich die Vaterbilder zu verdoppeln, die Erinnerungen betreffen eben nicht nur den Familienvater, der eines Tages die Familie verließ, sie zeigen den Mann, der als Bildhauer an einem Werk arbeitete, und den ich, die erstgeborene Tochter, jahrzehntelang in Freiberg besuchte.

Die Erinnerung zeigt mir das Bild des Ateliers, in das wir bei jedem meiner Besuche zuerst gingen, kaum dass ich den Mantel ausgezogen hatte. Das Atelier war sein liebster, sein eigentlicher Ort. Dort wollte er mir zeigen, woran er gerade arbeitete. Wenn ich es recht überlege, ist es dieser rasche, unbedingte erste Gang ins Atelier, der mir einen Begriff von Arbeit vermittelt hat.

Seine Arbeit war künstlerische Arbeit. Er brauchte keine Ferien von dieser Arbeit, sie bestätigte ihn, durch sie und in ihr kam er zu sich selbst.

Dieser positive Begriff von Arbeit hat mich geprägt, auch wenn mein Medium das Wort und nicht das Bild ist. Das Ringen um die Form ist in beiden Ausdrucksweisen zentral.



Abb. 1 Gottfried Kohl mit seiner Tochter Eva Maria auf einem Motorrad, im Hintergrund das Piratenhaus in Wieck auf dem Darß (Ostsee), um 1951

Die Erinne- rung und das Wissen



Abb. 2 Gottfried Kohl als Schulkind, um 1927

Abb. 3 Elsa Kohl mit ihrem Sohn Gottfried, um 1921



Abb. 4 Karl und Gottfried Kohl vor der Tür der Holzbildhauerwerkstatt, um 1938

In den letzten Lebensjahren wirkte er zunehmend bedrückt, weil er nicht wusste, wohin seine Figuren, seine schönen Mädchen, seine Tiere, die vielen Porträts, gehen würden, wenn er nicht mehr bei ihnen wäre. Noch standen sie unter seinem Schutz, waren seine wichtigsten Gefährten. Jeden Tag, auch noch mühsam im Rollstuhl sich bewegend, ging er zu ihnen. Die Plastiken, die im öffentlichen Raum standen, waren versorgt, das war ihm bewusst, aber die anderen? Das Ganze? Was ich damals noch nicht wusste, war, dass auch Hunderte von Zeichnungen zu diesem Nachlass gehörten. Über sie sprach er kaum, sie waren für ihn vielleicht nur Markierungen auf einem Weg, den er ging. Dass man das auch anders sehen kann, entdeckte ich erst heute, wenn ich die Blätter betrachte. Viele von ihnen sind nicht nur Mittler, sie haben ein eigenes Leben.

Wir standen also in seinem Atelier, das auf dem Grundstück seines Hauses lag, ein schöner Bau mit viel Licht, das durch die hohen Atelierfenster hereinkam. Ich fotografierte, wie immer, sah mich um und hörte ihm zu.

Heute weiß ich, dass das Atelier sein Freund, der Dresdener Architekt Rolf Göpfert [Abb. 44], entworfen hat. Er hatte ihn auch Anfang der fünfziger Jahre nach Berlin zur Gruppe um den Architekten Hermann Henselmann geholt, die an der Weberwiese und der damaligen Stinallee das Aufbauwerk Ost vorantrieb. Mein Vater war für den ornamentalen Schmuck an den Häuserwänden und für manche Reliefs und Aufbauten zuständig [S. 127].

Ich erinnere mich, dass wir irgendwann in den späten achtziger Jahren zusammen an diese Plätze in Ostberlin gingen und er mir einiges zeigte und wohl auch erzählte. Dieser Ausflug ist in meinen Erinnerungsbildern jedoch nur verschwommen aufrufbar. Mein heutiges Wissen stammt aus den Materialien und Fotos, die ich bei der Auflösung des Ateliers und Haushalts gesichtet und dann bewahrt habe, und es stammt aus den Tonbandaufzeichnungen, die ich jetzt, 25 Jahre später, wieder anhöre. Zusammen mit meiner Schwester Barbara war ich mit ihm 1996 an den Gardasee in Italien gefahren, dahin, wo er im Krieg gewesen war, dort hatte er mir mehrere Stunden auf Tonband gesprochen; ich hatte es damals für nicht besonders aussagekräftig gehalten und die Kassetten in eine Schublade gesteckt. Mit dem Abstand von 25 Jahren ändert sich das vollkommen. So werden die Erinnerungen und das Wissen zwei Pole der Annäherung an meinen Vater, den Bildhauer Gottfried Kohl, die in diesem Text aufeinandertreffen werden.

In den Tonbandgesprächen frage ich ihn nach seinen Eltern. Er entwirft mir das Bild seines Vaters als eines äußerst gewissenhaften Handwerkers, der, zunächst in seiner Freiburger Werkstatt am Petriplatz und später in der Kesselgasse [Abb. 4], Schalen, Teller, Holzschnitzarbeiten anfertigte und verkaufte. Die Mutter [Abb. 3], ebenfalls als sparsam und gewissenhaft beschrieben, die ihren Sohn über alles liebte, zeichnete Stickmuster und Pflanzen, einige ihrer Handarbeiten sind erhalten. Die Großeltern mütterlicher- und väterlicherseits waren Bergleute, wovon mein Vater mit Respekt sprach und in verschiedenen Zusammenhängen betonte, da komme er auch her, aus der ergebirgischen Tradition des Bergbaus, das seien seine Wurzeln, das sei sein Zuhause. Bei der Frage danach, warum er unbedingt Holzbildhauer werden wollen, obwohl seine Mutter eine gymnasiale Bildung und einen akademischen Beruf für ihn favorisierte, erzählte er mir von der Drechselbank seines Vaters am Petriplatz, unter der er als kleiner Junge gehockt, seinem Vater beim Schnitzen zugesehen und den Geruch der Holzspäne geatmet habe. Das wollte er auch können, nichts anderes, und setzte eine Ausbildung zum Holzbildhauer gegen den Widerstand seiner Mutter durch. Er ging bei seinem Vater in die Lehre, später bei einem Dresdener Meister. Sein Zeichentalent entwickelte er bei seinem von ihm sehr bewunderten Zeichenlehrer Helmut Rudolph und in Abendkursen an der Dresdener Kunsthochschule, später gelang ihm eine Ausbildung als Meisterschüler bei Cirillo Dell'Antonio an der Holzschnitzschule in Bad Warmbrunn [Abb. 36].

Die Basis – Kohls Herkunft aus der Stadt Freiberg im Erzgebirge

Auf der Suche nach prägenden Kindheitseindrücken ist zuallererst Kohls Heimatstadt Freiberg mit ihrem reichen Bauschmuck zu nennen. Von Romanik über Gotik und Renaissance bis hin zu Gründerzeit und Jugendstil hatte er hier alle Architekturepochen vor Augen. Dass schmückende Bauelemente zu einem Haus dazugehören, und zwar nicht nur gestaltete Gesimse, Laibungen, Gebälk usw., sondern auch vegetabiler Schmuck sowie Köpfe und ganze Figuren, lernte er hier. Selbst lebensgroße, in Stein gehauene Bergmannsfiguren fand er in den Straßen der Stadt, beispielsweise am Eingang der Ermischstraße an einer Hausecke oder vor dem Rathaus aus dem Jahr 1913. Sie mochten zu seinem Wunsch beigetragen haben, »einmal einen richtigen Bergmann [zu] schaffen«²¹ [S. 115]. Als Kohl von 1952 bis 1956 in der Berliner Stalinallee mitarbeitete, flossen diese frühen Freiburger Seheindrücke in seine Vorstellungen von Bauschmuck ein; dort war es anstelle des Bergmannes ein Bauarbeiter [Abb. 59–61].

Für Kohl als kunstgewerblichem Gestalter, der Schaukelpferde, Lampen, Dosen, Teller, Reliefs und schließlich auch Porträtköpfe und Figuren aus Holz entwarf und produzierte, war dagegen die Verankerung in der Schnitztradition des Erzgebirges prägend. In diesem Teil Sachsens wurde schon immer geschnitzt, es gab einen großen Waldreichtum und einen ganzen Gewerbebezweig mit der erzgebirgischen Krippen-, Pyramiden-, Leuchter- und Spielzeugschnitzerei, mit geschnitzten Schatteln, Möbeln usw.

Vor allem aber wurde er als Sohn eines Holzbildhauermeisters geboren, dessen Werkstatt in der Freiburger Kesselgasse 7 er bis in die 1960er Jahre hinein weiterführte.²² Auch wenn überliefert ist, dass der Vater eine künstlerische Ausbildung seines Sohnes nicht förderte und dieser seine ersten Schritte ohne väterliche Unterstützung gehen musste, erwiesen sich doch die frühe handwerkliche Arbeit, das Herangehen an dreidimensionale Gegenstände und das Eindenken in den Werkstoff Holz als Grundlagen für seine spätere künstlerische Tätigkeit.

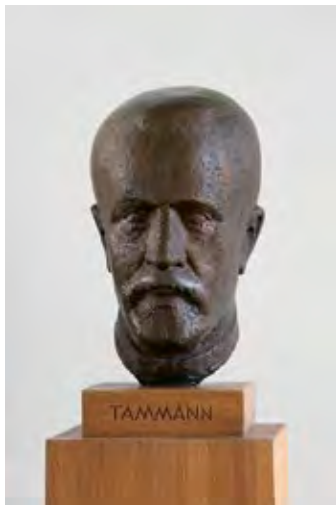


Abb. 15 Gottfried Kohl, Porträtkopf des Chemikers Gustav Tammann, o. J., Bronze, 40 × 20 × 30 cm, TU Bergakademie Freiberg, WV 131



Abb. 16 Gottfried Kohl, Porträtkopf Prof. Erich Rammler, 1976, Bronze, 30 × 22 × 27 cm, TU Bergakademie Freiberg, WV 130



Abb. 17 Gottfried Kohl,
»Porträt Held der SU Gardeoberst
D. Koschmjak«, 1975, Bronze,
44,5 × 26,8 × 30 cm, Stadt Freiberg,
WV 129



Abb. 18 Gottfried Kohl, Relief- und Schriftplatten mit Bergwerksszenen sowie Wissenschaftlerporträts, unter anderem von Karl Kegel und C. H. Adolf Ledebur, für das Ensemble »Bergwerk«, 1978, Bronze, 124 cm Höhe, unterschiedlich breit, TU Bergakademie Freiberg, WV 140



Abb. 19 Gottfried Kohl, »Geschichte der Luftfahrt«, fünfteilige Reliefserie, Gips, bronzefarben, jeweils 55 × 80 cm, TU Bergakademie Freiberg, WV 132

Dass Freibergs Identität schließlich bis in die Gegenwart eng mit dem Bergbau, der Bergbaugeschichte und der wissenschaftlichen und industriellen Weiterentwicklung verflochten ist, zeigt sich beispielsweise in Kohls Werken für die Technische Universität (TU) Bergakademie Freiberg. Neben Büsten der Chemiker Gustav Tammann [Abb. 15] und Erich Rammner [S. 122, Abb. 16] oder einem Fries zur Geschichte der Luftfahrt [Abb. 19] konzipierte er dort im Jahr 1978 einen überdimensionalen Türstock. Er gleicht jenen, die unter Tage Wände und Gänge abstützen, kombiniert mit aus Alu gegossenen Reliefplatten, die bedeutende Wissenschaftler der Freiburger Akademiegeschichte darstellen: Christlieb Ehregott Gellert und Abraham Gottlob Werner im 18. Jahrhundert, Adolf Ledebur und Clemens Winkler im 19. sowie Karl Kegel im 20. Jahrhundert [Abb. 18]. Einer vergleichbaren Idee folgte zum Beispiel Gerhard Geyer mit seinen Reliefs zu »Vier Wissenschaftler aus vier Jahrhunderten« in Halle.²³ Kohls Konzept, eine begehbare Installation mit Bildnissen und Schrift zu kombinieren, war als großplastische Gestaltung ambitioniert, wie schon Joachim Voigtmann auffiel;²⁴ die rein illustrative Ausführung der Porträtreliefs bleibt hingegen hinter diesem Anspruch zurück.

Freiberger Zeitgenossen

In seiner frühen Jugend war es der Kunsterzieher am Gymnasium Albertinum Helmut Rudolph der das Talent des jungen Handwerkersohns förderte. Später gehörte Rudolph zu den Mitbegründern der Künstlergruppe »Kaue« und wurde unter anderem Kohls Reisegenosse nach Italien. Nach 1945 waren es Kollegen wie die Maler und Grafiker Erich Seidel, Werner Küttner und Horst Morgenstern [Abb. 43], der Architekt Rolf Göpfert [Abb. 44], der Dresdener Bildhauer Wilhelm Landgraf, die Kulturbundleiterin Johanna Römer und vor allem auch der Kunsthistoriker Heino Maedebach, denen Kohl seine künstlerische Förderung verdankte. Maedebach, der erste Museumsdirektor des Stadt- und Bergbaumuseums Freiberg nach dem Krieg, bot den erzgebirgischen Künstlern, teilweise zusammen mit dem Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands, schon ab 1947 Ausstellungsmöglichkeiten in den Räumen seines Museums. Er begleitete ihr Schaffen mit wachem Interesse. Dies bezeugt ein Brief an Kohl, in dem es heißt: »Ich besuchte kürzlich die Porträtausstellung in der Kunsthandlung Fichte in Chemnitz. Ich kann Ihnen meine volle Anerkennung über Ihre dort gezeigten Arbeiten aussprechen. Ich habe nur bedauert, dass Sie diese guten Arbeiten, die einen weiteren Fortschritt erkennen lassen, nicht auch in Freiberg zeigen. Dafür hoffentlich auf der 3. Ausstellung erzgebirgischer Künstler 1948.«²⁵ Tatsächlich war der junge Bildhauer bei dieser Ausstellung erzgebirgischer Künstler mit fünf Holzskulpturen vertreten, davon vier Porträtbüsten.²⁶

Darüber hinaus stellte Maedebach im Stadt- und Bergbaumuseum auch Künstler aus Dresden aus, die wegen der Kriegszerstörungen zunächst keine Möglichkeiten in der eigenen Stadt fanden, darunter Otto Griebel, Josef Hegenbarth, Wilhelm Lachnit und Wilhelm Rudolph. Damit konnten deren Werke und unterschiedliche künstlerische Handschriften in Freiberg aus erster Hand studiert werden, wie Ulrich Thiel ausführt.²⁷ Den Künstlern vor Ort vermittelten diese Ausstellungen in der Vielfalt der künstlerischen Formensprachen motivisch und ästhetisch eindrückliche Impulse. Aus der Not geboren, wurden derartige Ausstellungen Dresdener Künstler mit einer gewissen Systematik auch in anderen mittelsächsischen Städten wie Wurzen oder Mittweida veranstaltet, wie Curt Liebmann festhielt. Außer mit der radikalen Zerstörung der Großstädte, vor allem Dresdens, begründete er das mit einem gesellschaftlichen Strukturwandel: »Nicht wenige Künstler haben durch den Bombenkrieg ihre Wirkungsstätte verloren und arbeiten auf dem Lande. Umsiedler kommen hinzu. Eine Umschichtung der Berufe, eine Verschmelzung der verschiedensten Lebenskreise findet statt. Ein neues Leben der Arbeit, ein neuer Lebenswille pulst allenthalben und nicht zuletzt in den kleineren Städten.«²⁸

Weiter forderte derselbe Autor als »Ziel der gegenwärtigen Kunst« die »Menschenbildung, die Harmonisierung des zerstörten Menschenbildes auf Grundlage einer wiedergewonnenen Wirklichkeit«²⁹ – eine Zielsetzung, die auch Heino Maedebach in Freiberg verfolgte, der zur ersten Ausstellung in seinem Haus 1947 einleitend schrieb: »Nicht Expressionismus oder Surrealismus, Naturalismus oder Impressionismus ist die Frage unserer jungen Kunst, sondern die, wie und wieweit Wesen und Erleben des Menschen zum Bild werden können.«³⁰ Mit dieser Haltung sowie mit seiner kenntnisreichen Sammeltätigkeit war es Maedebach, der das Museum zunächst ausdrücklich auch als eine Kunststätte etablierte. Kohl porträtierte den verdienstvollen Museumsleiter in einer Holzbüste, die aber den Lauf der Zeit nicht überdauert zu haben scheint.³¹

Auch die Städte Mittweida in ihrer »Ersten Westsächsischen Kunstausstellung« in der Handelsschule am Park, Wurzen mit der Kunstausstellung im Stadthaus und Chemnitz mit der »Mittelsächsischen Kunstausstellung« im Schloßbergmuseum zeigten allein im Jahr 1948 zahlreiche im Erzgebirge tätige Künstler, unter denen jeweils auch Kohl vertreten war;³² so in Mittweida mit seinem »Selbstporträt«.³³ Diese regen Aktivitäten in allen größeren und mittleren Städten zeugen von einem großen Aufbruch nach dem Kriegsende 1945. Ermutigung zur Kunst, der Wille zur Heilung, zu Schönheit, zu einem neuen Stil und auch zu einem Stilpluralismus finden darin ihren Ausdruck. Dieses Interesse an der Kunst verband sich in Kohls Fall mit seinem persönlichen Neuanfang.

So gehörten Kunsthändler wie der Chemnitzer Richard Fichte zu den Förderern junger Kunst nach dem Krieg. Neben einer Porträtausstellung im Jahr 1947³⁴ stellte dieser im darauffolgenden Jahr Bildhauerzeichnungen aus. Dazu schickte er voraus, er schätze sich glücklich, dass es ihm gelungen sei, »fast alle großen und weltbekannten deutschen Bildhauer für die Ausstellung zu gewinnen und daß auch die jugendlichen Nachwuchskünstler nicht fehlen«.³⁵ Unter den Gezeigten waren mit Georg Kolbe, Richard Scheibe, Gerhard Marcks, Reinhold Langner, Wilhelm Lehmbruck, Bernhard Heiliger, Hans van Bree und Renée Sintenis oder Fritz von Graevenitz auch heute noch bekannte Künstler. Mit dieser Ausstellung habe er »erstmalig nach dem Zusammenbruch alle maßgeblichen deutschen Meister der Gegenwart vereint zeigen«³⁶ wollen, so Fichte. Dass unter den 23 namhaften Bildhauern auch Kohl mit vier Zeichnungen vertreten war, drückt jene Hoffnungen aus, die er selbst und seine Umgebung in seine Begabung setzten.

Die Künstlergruppe DIE KAUE – Arbeit an der Form

Jeannette Brabenetz

Im November 1948 schlossen sich in Freiberg fünf Künstler zu einer Gemeinschaft unter dem Namen »Die Kaue« zusammen. Zu den Mitgliedern der ersten Stunde gehörten der Bildhauer Gottfried Kohl, die Maler Werner Küttner und Helmut Rudolph, der Gebrauchs- und Werbegrafiker Horst Morgenstern [Abb. 43]⁷⁴ und der Architekt Rolf Göpfert [Abb. 44]. Repräsentiert waren damit die klassischen Bereiche der bildenden Kunst – Malerei, Bildhauerei und Grafik –, die durch Göpfert noch um die Architektur erweitert wurden. Rolf Göpfert war es auch, der die Worte am Eingang zur ersten »Kaue« formulierte und damit deren programmatische Ausrichtung festhielt: »Eine kleine steile Hütte, vom Werkzeugen der Kunst überwacht gleich einem guten Stern: dies ist das Sinnbild und Zeichen des Freiburger Künstlerkreises, der zum ersten Mal gemeinsam Rechenschaft gibt von Weg und Werk. Dem Fremden mag diese Hütte neu und fragwürdig sein, dem aber, dem die »getreue Bergstadt« vertraut ist, ist sie auch ein vertrauter Begriff: Da, wo die heimatliche Erde um Freiberg vom Erze fündig wurde, richtete der Bergmann das kleine Dach der »Kaue« auf, um unter seiner Hut den Schacht hinabzuteufen in den trächtigen Grund. [...] Wir errichten auf der Heimat-erde die schlichte Hütte einer Künstlergemeinschaft. Wir beziehen den gemeinsamen Standort, um in die Tiefe zu schürfen, in die Tiefe von Raum und Mensch und Zeit, denen wir zugesellt sind; in unseren geschichtlichen Raum, in unsere menschliche Gesellschaft, in die bedrängende Problemfülle unserer bedrängten Zeit. Wir wollen selbst Haspel und Eimer sein, die verborgenen Schätze aus der Tiefe ans Licht zu heben und sichtbar zu machen, wir wollen Gewissen und Sinne schärfen, das taube Gestein vom gediegenen Erz zu sondern [...] Wir sprengen die spröde Kruste der Dinge, um zur Tiefenschau der Dinge hinter den Dingen zu gelangen. Damit sei die Parabel der »Kaue« gekennzeichnet und was anfänglich vielleicht Rätsel war, erhellt nun seinen verborgenen Sinn.«⁷⁵

Mit dieser Ansprache und außerkünstlerischen Anbindung an die seit dem 12. Jahrhundert währende Freiburger Bergbautradition wird deutlich, dass sich die »Kaue« an ein regionales Publikum wandte. Die Zielstellung und Programmatik der »Kaue« gleicht dabei der anderer Künstlergruppen-Gründungen in der DDR, die den Aufbruch und die Kontinuität der Kunst nach dem Zweiten Weltkrieg zu symbolisieren suchten und damit ihren Beitrag zu einer demokratischen Erneuerung der Gesellschaft in ihrer Region leisten wollten. Nach dem Krieg und angesichts landesweit zerstörter Kulturlandschaften nahm eine Reihe von Künstlerinnen und Künstlern – insbesondere in den kulturellen Zentren – die gesellschaftliche Notwendigkeit wahr, sich in Bündnissen unter symbolträchtigen, zum Teil agitatorischen Namensgebungen zusammenzuschließen, gesellschaftliche Aufgaben und Fragestellungen in der Kunst zu behandeln und damit einen künstlerischen Neuanfang zu wagen: In Berlin gründete sich im Spätherbst 1945 der »Arbeitskreis sozialistischer Künstler«. In Dresden schloss man sich zwischen 1945 und 1947 zum »ruf« zusammen, aus dem 1947 die Vereinigung »Das Ufer« hervorging. In Halle (Saale) gründete sich »Die Fähre«, in Leipzig das »Künstlerkollektiv 48« und in Bautzen der »Arbeitskreis sorbischer Künstler«.⁷⁶

Durch das Kunstschaffen wie durch die Ausstellungstätigkeit der »Kaue« sollte die »Erziehung zur Kunst« und die »Erziehung durch die Kunst als der Läuterung zum wahrhaften Menschentum«⁷⁷ gelingen. Somit nimmt es nicht wunder, dass die erste Ausstellung am 28. November 1948 im alten Freiburger Natur- und Heimatkundlichen Museum eröffnete: »Es war keine großartige und prunkvolle Schau [...]. Bemerkenswert dabei ist die völlig unvoreingenommene Offenheit dieser Künstlerschaft, die talentierten Anfängern, wie zum Beispiel einer jungen Bäuerin, einem 21jährigen Neulehrer und einem ehemaligen Dekorationsmaler, durchaus das Recht der Bewährung in ihren Reihen



Abb. 42 Katalogtitelseite, Freiburger Künstlerkreis »Die Kaue« (Hrsg.), Die Kaue. 2. Ausstellung des Freiburger Künstlerkollektivs. Malerei – Graphik – Plastik, Stadt- und Bergbaumuseum Freiberg, Mai bis Juni 1951, Freiberg 1951



Abb. 43 Gottfried Kohl, »Bildnis des Malers M.« (Porträtbüste Horst Morgens- stern), 1947, Eichenholz, Maße und Verbleib unbekannt, WV 25



Abb. 44 Gottfried Kohl, Porträtbüste Rolf Göpfert, 1949, Rüsterholz, Maße und Verbleib unbekannt, WV 35



Abb. 45 Katalogtitelseite, Freiburger Künstlerkreis »Die Kaue« (Hrsg.), Die Kaue. 4. Ausstellung des Freiburger Künstlerkreises im VBKD, Freiberg 1958



Abb. 46 Gottfried Kohl, »Hockende«, seitlich, 1946, Terrakotta, Maße und Verbleib unbekannt, WV 9



Abb. 48 Gottfried Kohl, »Stolzer Vater«, 1967, Bronze, 225 × 78 × 65 cm, Freiberg, Albert-Einstein-Straße, WV 80



Abb. 47 Gottfried Kohl, »Hockende«, von vorn, 1946, Terrakotta, Maße und Verbleib unbekannt, WV 9

zuerkennt.«⁷⁸ Neben den Gründungsmitgliedern stellten mit Max Christoph, Georg Kühn, Gisela Mulert, Herta Neubert, Kurt Preissler und Ingo Rosenhahn sechs weitere Künstlerinnen und Künstler aus, die – so wurde es dezidiert hervorgehoben – teilweise keine künstlerisch-akademische Ausbildung genossen hatten, da auch sogenannte Laienkünstler in der »Kae« eine regionale Ausstellungsplattform erhalten sollten. Als eines der »besten ausgestellten Gemälde« wurde gar das Triptychon »Neue Heimat – Neues Leben« des Dekorationsmalers Max Christoph gelobt, der ganz »ohne jegliche akademische Vorbildung aus dem Handwerk«⁷⁹ kam.

Die Künstlergemeinschaft repräsentierte mit den zwischen 1891 und 1927 Geborenen zwei Generationen regionalen Kunstschaffens, das sich spürbar an der Kunststadt Dresden orientierte. Häufig hatten die Künstlerinnen und Künstler der »Kae« ihre Anfänge an der dortigen Kunstgewerbeschule oder an der Akademie genommen. Die Anbindung wie auch Orientierung an Dresdener Mal- wie Bildhauertraditionen lässt sich darüber hinaus an der Zusammensetzung der Jury zur ersten Ausstellung der »Kae« ablesen, der die Dresdener Maler Rudolf Bergander, Richard Birnstengel, Max Erich Nicola und der Bildhauer Otto Winkler angehörten.

Der beabsichtigte Neubeginn auf dem Feld der Kunst zeichnete sich leise und hoffnungsvoll in einigen Werken zur ersten Ausstellung der »Kae« ab – verstummte danach aber wieder. Gottfried Kohl zeigte auf dieser Ausstellung elf Arbeiten; eindruckliche Kohlezeichnungen, die Zeugnis von seiner Italienreise und seinen dortigen Begegnungen ablegten, aber auch fünf Holzplastiken, die einen heute kaum noch sichtbaren Schwerpunkt in seinem Werk setzten. Einen bemerkenswerten Schritt in seiner künstlerischen Entwicklung ging Kohl mit dem Gipsrelief »Arbeit« [S. 129]. Zusammen mit seinem »Achtundvierziger«-Denkmal [S. 130/131] markiert diese Arbeit einen formalen Aufbruch in Kohls Werk, der von der nachfolgenden Formalismusdebatte jedoch gebremst wurde. Auch die anderen an der ersten Ausstellung der »Kae« beteiligten Künstler und Künstlerinnen zeigen, dass sie in ihren Werken zwar nach eigenständigen künstlerischen Lösungen für die Aufgaben und Themen der Zeit suchten, sich mit der Wahl ihrer Sujets aber zumeist regional – in der ländlich geprägten Umgebung,

der Stadt oder im Bergbau – verorteten. Neben versöhnlich wirkenden Stillleben und poetisch-malerischen Landschaftsdarstellungen wählten sie Motive zu aktuellen Themen ihrer Zeit, die von körperlich schwerer Erntearbeit beim Kartoffellesen, vom Aufräumen der Trümmer beim gleichzeitigen Wandel des Stadtbilds und der Umgebung durch den (Wieder-)Aufbau der Bergbauindustrie mit ihren neuen Hüttenbauten zeugen [Abb. 49, 50].

Diese – wenn auch gezügelte – Aufbruchstimmung wurde von der regionalen Presse gutgeheißen, da sie »keine leichte Oberflächenarbeit, spielerische Naturnachahmerei oder rätselhafte Formzertrümmerungsakrobatik« betreibe, sondern »die Beschauer zutiefst erfassen und vielfach anregen [wolle], sich mit den gewaltigen Aufgaben der Gegenwart auseinanderzusetzen«.⁸⁰ Ihre Orientierung an der Gegenwart ging jedoch im Verlauf der Ausstellungsgeschichte sukzessive verloren. Die Protagonisten der »Kae« stellten im Rhythmus von etwa zwei bis drei Jahren gemeinsam aus, erweiterten dabei mit dem Willen nach Erneuerung konstant ihren Künstlerkreis, während sie zugleich ihre Traditionen pflegten: 1951, 1954, 1958, 1960, 1962, 1970, 1974, 1979, 1993, 1997, 1998 und 2008 fanden die weiteren Ausstellungen der »Kae« in Freiberg statt. Zudem waren sie als regionale Künstlergruppe auf allen Bezirkskunstausstellungen in Karl-Marx-Stadt, Dresden und Halle (Saale) vertreten. Neben dem Arbeitskreis sorbischer Künstler hatte keine andere Künstlergruppe in der DDR über so eine lange Zeit Bestand, weshalb das Studium der Freiburger Ausstellungsaktivitäten interessante Einblicke und Einsichten in die kulturpolitischen wie kulturgeschichtlichen Entwicklungen gewährt. Der ersten Ausstellung boten noch die Worte eines internationalen Künstlers, des französischen Bildhauers Auguste Rodin, Orientierung für die künstlerische Praxis der »Kae«. Rodin gilt als Erneuerer des Kunst- und Skulpturenverständnisses, indem er die Plastik vom Sockel holte, den einfachen Menschen in sein Repertoire aufnahm und somit eine Begegnung des Kunstwerks mit dem Betrachter auf Augenhöhe ermöglichte. Die zweite Schau der »Kae« 1951 folgte den Leitworten des deutsch-jüdischen, antifaschistisch engagierten Schriftstellers und überzeugten Sozialisten Arnold Zweig.

Gottfried Kohls Arbeiten im sich wandelnden Klima der DDR-Kulturpolitik

Im Stadtraum von Freiberg und Chemnitz, aber auch weiteren Städten wie Flöha, Mulda, Marienberg, Pockau-Lengefeld oder Hohenstein-Ernstthal trifft man bis heute auf Gottfried Kohls Bronzeskulpturen. Nicht alle seine Schöpfungen haben die Zeiten überdauert. Doch selbst einige Repliken eingeschlossen sind es mit 63 Werken allein im öffentlichen Raum erstaunlich viele; wenn auch nicht immer am ursprünglichen Standort. Andere, die er als Brunnen konzipiert hatte, werden nicht mehr vom Wasser umspielt, sondern sind nun von Beeten oder Rasenflächen umgeben, wie auf der sogenannten Vogelwiese in Brand-Erbisdorf [S. 188]. Tierplastiken wie der »Esel mit Körben« [S. 186/187], der »Bär« [S. 184] oder der »Keiler« [S. 182/183] laden ausdrücklich zum Spielen und Klettern ein [Abb. 112]; sie zählen zu seinen besten Leistungen und sind bis heute populär. Figuren und Gruppen wie die »Flötenspielerin« [S. 190, Abb. 90], »Kind mit Puppe« [S. 170, 171] oder »Stolzer Vater mit Kind« [S. 202, Abb. 48, 91] zeugen motivisch wie in ihrer Ästhetik von einer – noch nicht allzu lange zurückliegenden – Vergangenheit. Mit kindlichem Spiel, der Familie, Sportlerinnen oder mit Tierplastiken betrafen Kohls Aufträge für den öffentlichen Raum unverfängliche Sujets, die dort der »ästhetischen Aufwertung unserer Umwelt zur Entspannung und zum Genuß«, wie es in einem zeitgenössischen Katalog heißt,¹⁰⁸ dem Wohlbefinden der Passanten, ihrer Freude, Geschmacksbildung und Anregung dienen sollten.

Diese Anforderungen an plastische Werke im öffentlichen Raum wurden im Zusammenhang mit dem Wiederaufbau der Städte und der damit einhergehenden »komplexen Umweltgestaltung« intensiv diskutiert und konkret formuliert; ja, sie lagen den Auftragserteilungen zugrunde, wie Simone Simpson für Dresden darlegte.¹⁰⁹ In neu errichteten, noch nüchternen Neubaugebieten wie dem ab 1956 entstandenen Wohngebiet Wasserberg im Südwesten von Freiberg oder dem Flemminggebiet in Chemnitz mit ihren gleichförmigen Plattenbauten war dies ein ehrenwertes Anliegen sowohl des Künstlers als auch der örtlichen Kulturpolitik, die zahlreiche derartige Ankäufe möglich machte. Beispielsweise wurden in der Bezirkskunstausstellung in Karl-Marx-Stadt 1972 ausdrücklich die besten Leistungen in den Bereichen »Arbeitsumwelt«, »Freizeitumwelt«, »Wohnumwelt« und »Umwelt für das Kind« zusammengetragen.¹¹⁰ Diese Themen bewegten auch Gottfried Kohl selbst ausdrücklich, wie Wortmeldungen von ihm in der Presse zeigen; so schrieb er im Januar 1979 unter anderem: »Der Wohnungsbau ist bis heute noch wesentlich Addition von Baukörpern, stark geprägt von Gleichförmigkeit. Bildnerische Elemente reduzieren sich auf Farbgestaltung der Bauten, auf Gestaltung der Eingänge und wenig mehr. [...] ein Lebensmilieu zu schaffen, das Funktionales und Ästhetisches glücklich vereint, ist ständige, schwierige und immer wieder neu zu lösende Aufgabe. [...] Wir Künstler brauchen den Kontakt mit den künftigen Nutzern [...]«; und schließlich: »Unsere Gesellschaft braucht [...] die Kunst.«¹¹¹

Mit Ausnahme des 1978 errichteten Ensembles »Bergwerk« am Zugang zum Campus der TU Bergakademie Freiberg zwischen Bibliothek und Mensa [Abb. 88] und seines »Kristallbrunnens« von 1984 [Abb. 53] beschränkte sich Kohl bei seinen Werken für den Stadtraum auf figürliche Arbeiten. Als er seine Werke von September 1983 bis Januar 1984 in Aachen und Köln ausstellte, merkte der Katalogautor Wolfgang Becker an: »[...] figurative Lösungen erzielen den Applaus der Betrachter, der Spaziergänger, der sonntäglichen Bürger: sie sehen in ihnen ihre Schönheitswünsche verwirk-

licht.«¹¹² Doch beobachtete er auch, dass ihre Wirkung von der Umgebung abhängt, in der die Werke wahrgenommen würden: »Vor der Armut zeitgenössischer Architektur behauptet sich Skulptur mit Leichtigkeit als Projektion des Menschlichen schlechthin.«¹¹³

Auf diese Weise verliehen Kohls Arbeiten wie die Werke anderer regional wirkender Künstler »ihren« Quartieren eine gewisse Individualität. So waren es unter anderen im Norden der DDR Jo Jastram oder Walther Preik, in Magdeburg Dieter Borchardt, in Schwedt Axel Schulz, in Frankfurt/Oder Erika Stürmer-Alex, in Eisenhüttenstadt Herbert Burschik, in Hoyerswerda Jürgen von Woyski, in Zwickau Berthold Dietz, in Chemnitz Hanns Diettrich oder in Dresden zum Beispiel Wilhelm Landgraf, die mit ihren Werken das Gesicht »ihrer« Städte prägten.

Dass Kohls Intentionen einmal breiter gefächert gewesen waren, zeigt sein Schaffen der späten 1940er sowie vor allem der 1950er Jahre, als er nicht nur in Berlin, sondern auch in Freiberg für das Städtische Theater [Abb. 69, 70] wie für die Berufsschule Sgraffiti mit figürlichen Szenen, Wappen oder ornamentalen Bauschmuck entworfen hatte [Abb. 71–73]. Vor allem aber hatte er mit seinem »Achtundvierziger«-Denkmal für den Freiburger Schlossplatz, damals Otto-Nuschke-Platz [S. 130/131], mit einer abstrahierten und gestrafften Darstellungsweise seiner Figuren in einer dynamischen Reihung gemeinsam mit Rolf Göpfert auch formal einen zeitgemäßen Weg beschritten, auf den er in den folgenden Jahren nicht mehr zurückkam.

Dieser Verzicht auf Experimente liegt in einer stärkeren Einflussnahme auf das Schaffen der bildenden Künstler begründet, denn das politische Klima hatte sich gewandelt: In den ersten Jahren nach 1945 ging es zunächst um einen Neuanfang im humanistischen Sinne und eine damit einhergehende Erneuerung der Künste, wobei alle, die guten Willens waren, unabhängig von ihrer sozialen Herkunft oder der von ihnen vertretenen Kunstrichtung, außer der nationalsozialistischen, einbezogen wurden. Deshalb forderte der Freiburger Museumsdirektor Heino Maedebach in der Einleitung des Katalogs der »Zweiten Ausstellung Erzgebirgischer Künstler« 1947 mit Rückblick auf die ideologisch instrumentalisierte Kunst der Nazizeit vor allem schöpferische Freiheit: »Nach jahrelanger Bevormundung atmet die Kunst unserer Tage wieder schöpferische Freiheit. Nur so wird jene Verinnerlichung und Vermenschlichung möglich sein, die das Ziel all unserer Bemühungen um Deutschlands Neuaufbau ist.«¹¹⁴

Doch änderten sich die Zeiten. Ab 1949 wurde in der DDR die sogenannte Formalismusdebatte geführt, die auf die Künstler niederging »als ein Bombardement aus Besserwisserei, Missverständnissen und Verboten. Folgen der Devotheit gegenüber der sowjetischen Kunst der Stalinzeit und des schlechten Geschmacks der Funktionäre«, wie es in Jutta Voigts Buch über »Die Boheme des Ostens« heißt.¹¹⁵ Als beispielhaft dafür seien jene kulturpolitischen Forderungen angeführt, die im Katalog zur »Mittelsächsischen Kunstausstellung« im Schlossbergmuseum Chemnitz im Jahr 1950 – neben dem Text hinweglaufend wie Schriftbanner – den Lesern vor Augen gehalten wurden: »Die Kunst ist nichts ohne das Volk.«¹¹⁶ »Der Todfeind jeder nationalen Kultur ist der Kosmopolitismus.«¹¹⁷ »Die Kunst hat dem Leben zu dienen.«¹¹⁸ »Das Volk verlangt von seinen Künstlern Parteinahme.«¹¹⁹ Damit vertraten die Herausgeber eine Haltung zur Kunst als eines nützlichen Werkzeugs, das im Dienst der politischen Erneuerung, nicht aber für sich selbst stand. Ähnlich einschüchternd lautete



Abb. 69 Gottfried Kohl, »Tanzszene«, Balletttanzpaar, 1951, Sgraffito in Granit, 200 × 65 cm, Stadttheater Freiberg, Borngasse 1, WV 43



Abb. 70 Gottfried Kohl, »Tanzszene«, Volkstanzpaar, um 1951, Sgraffito in Granit, 200 × 65 cm, Stadttheater, Freiberg, Borngasse 1, WV 44



Abb. 72 Gottfried Kohl, »Stadtwappen«, Relief, um 1950, Sandstein, ca. 75 × 55 cm, Freiberg, ehemalige Berufsschule, heute Berufliches Schulzentrum Freiberg, Schulteil Bergstiftsgasse 1, WV 39 b



Abb. 71 Gottfried Kohl, »Innungszeichen des Handwerks«, um 1950, Sandstein, 73 × 400 cm, Freiberg, ehemalige Berufsschule, heute Berufliches Schulzentrum Freiberg, Schulteil Bergstiftsgasse 1, WV 39 a



Abb. 73 Gottfried Kohl, »Arbeit«, Türleibung, 1950, Relief und Sgraffito, Sandstein, 315 × 100 cm Umfang eines Viertelkreises, Freiberg, ehemalige Berufsschule, heute Berufliches Schulzentrum Freiberg, Schulteil Bergstiftsgasse 1, WV 39

es noch acht Jahre später, als vom Künstler »strengste Parteilichkeit im Klassenkampf, Bekennen zum sozialistischen Realismus, Wahrheitstreue und Volksverbundenheit« verlangt wurden.¹²⁰ »Sozialistischer Realismus« und »Volksverbundenheit« wurden dabei auf der formalen Ebene eng mit angeblich leicht verständlicher figurativer Plastik und Malerei verknüpft; in der westlichen Moderne aufkommende Bestrebungen nach Abstraktion, nonfigurative oder ungegenständliche Gestaltungen wurden hingegen als »bürgerlich-dekadent« abgelehnt.

Angesichts dieser Forderungen ist der äußere Grund für Kohls Zurückhaltung klar: Er wollte nicht solcher »Vergehen« wie der Volksferne, des Kosmopolitismus, der Lebensfremdheit oder des sich selbst genügenden *l'art pour l'art* bezichtigt werden, die einer »formalistischen« Kunst unterstellt wurden, und begnügte sich deshalb von vornherein mit kulturpolitisch unanstößigen Sujets und Gestaltungsweisen. Der Preis dafür, sich an Ausstellungen wie jener in Chemnitz 1950 beteiligen zu dürfen, war eine Anpassung des künstlerischen Schaffens an die politischen Forderungen. In Kohls Fall mochten sie auf eine innere Gestimmtheit getroffen sein, die sich für ihn als wenig konfliktreich auswirkte, denn er wollte aus eigenen Intentionen heraus volksnah arbeiten und von einem breiten Publikum verstanden werden.

Was Kohl ohne die Einflussnahme von außen geschaffen und worin dies sich von seiner tatsächlichen Produktion unterschieden hätte, bleibt damit müßige Spekulation. Das betrifft auch Künstlerkollegen; so fasste Karl Brix 1984 in einer Retrospektive zur Kunst im Bezirk Karl-Marx-Stadt zusammen, dass für sie »eine schlichte Gegenständlichkeit charakteristisch ist, die einer Diskussion um Probleme von Formalismus und Realismus, wie sie besonders zu Beginn der fünfziger Jahre notwendig wird, weit weniger Spielraum läßt als in Berlin oder Dresden«.¹²¹

Im Hinblick auf dieses appellierende, mahnende, fordernde politische Klima, das alle Lebensbereiche auf eine heute kaum vorstellbare Weise bestimmte, stellt sich die Frage, wie Kohl während seiner Tätigkeit an der Berliner Stalinallee den dortigen Volksaufstand am 13. Juni 1953 wahrnahm. Bedauerlicherweise hat er dazu weder schriftliche noch mündliche Informationen hinterlassen.¹²²

Nicht nur in Berlin und Dresden, sondern auch in Freiberg wirkte sich das gewandelte kulturpolitische Klima aus. So ließ – anders als sein Amtsvorgänger Heino Maedebach – der Museumsdirektor Eberhardt Neubert im Jahr 1958 im Vorwort zur ersten Personalausstellung Gottfried Kohls bei sonstigem Wohlwollen einen mahnenden Unterton mitschwingen, als er schrieb: »Fragwürdig ist die Plastik in unserer Gegenwart wieder geworden. Fragwürdig gerade deshalb, weil sie sich soeben in einem Naturalismus fast erschöpft hat. [...] Das anfängliche Schaffen Gottfried Kohls ist ein herkunftsgegebenes Bemühen um ein Wiederfinden von Naturformen im gewachsenen Material Holz. Eine entgegenständlichende Abstraktion tritt dabei nicht ein. Allerdings läuft im gegenwärtigen Schaffen mit dem Wunsche, das Material deutlich sprechen zu lassen, eine Abstraktion des motivgebenden Naturvorbildes einher. Ganz ähnliche Tendenzen werden auch auf den als gewachsen empfundenen Stein übertragen.«¹²³

Über innere Gründe für Kohls Selbstbeschränkung auf das rein Figürliche lässt sich nur spekulieren. Beim Blick auf sein Gesamtwerk ist eine ausdrückliche Affinität zur Darstellung menschlicher Figuren, eine sinnliche Freude an Körperformen von Menschen wie von Tieren bestimmend. Doch auch der Wunsch nach Übereinstimmung mit seiner Umgebung, nach Kontakt zu seinem Publikum und nach dessen Anerkennung mag darin mitschwingen, ebenso wie die Notwendigkeit zum Broterwerb. Jedenfalls erhielt er seit seiner Rückkehr aus Berlin nach Freiberg im Jahr 1956 regelmäßig Aufträge für Plastiken, Reliefs und Büsten aus der Stadt, dem mittleren Erzgebirge und darüber hinaus, und zwar über den gesellschaftlichen Umbruch von 1989 hinweg bis in seine letzten Lebensjahre.

Frühe Zeichenstudien

Wie die überlieferten Zeichnungen des jugendlichen Gottfried Kohl in Grafit, Kreide und Feder in schwarzer Tusche zeigen, bereitete er sich von früh an auf eine künstlerische Laufbahn vor. Durch die Lehre in der Holzschnitzwerkstatt seines Vaters Karl Kohl [Abb. 75] scheint ihm schon in jungen Jahren klar gewesen zu sein, dass seine Begabung auf dem Gebiet der Bildhauerei lag. So legte er den Schwerpunkt auf das Studium der menschlichen Anatomie, zeichnete nach seiner eigenen linken Hand, nach Totenmasken, nach einem originalen menschlichen Schädel und vor allem nach männlichen und weiblichen Modellen und Aktmodellen [Abb. 125]. Diese fand er unter seinen Freunden bzw. in der Abendschule der Dresdener Kunstgewerbeschule. Kohl könnte also »auch das unentgeltliche Abendaktzeichnen für freischaffende Künstler bzw. Mitglieder der Reichskammer der bildenden Künste besucht haben, das im Sommerhalbjahr 1933 vom Ministerium für Volksbildung eingeführt und mit einer Veranstaltung wöchentlich im Aktsaal der Kunstakademie ab 1936 von dem Kunstmaler Clemens Oskar Schanze und ab dem Winterhalbjahr 1938/39 in dessen Vertretung von Walter Sperling abgehalten wurde«, wie die Archivarin der Dresdener Kunsthochschule, Simone Fugger von dem Rech, schrieb.²⁰⁷ Ab 1940 fanden in der nun sogenannten Abendabteilung der Staatlichen Akademie für Kunstgewerbe Dresden die Abendstunden im Aktzeichnen bei dem Bildhauer Kurt Dämmig statt;²⁰⁸ doch wurde Kohl in jenem Jahr zur Wehrmacht eingezogen.

Die frühesten Blätter sind von der Hand des Sechzehnjährigen erhalten. In anspruchsvollem Format und vielfach mit ausführlicher Beschriftung versehen, zeigen sie, wie bewusst der Jugendliche sie als Zeugnisse einer künstlerischen Entwicklung verstand, die er zunächst nur als Plan ins



Abb. 125 Gottfried Kohl,
Hockender Frauenakt,
1937, Grafit, schwarze Kreide,
70 × 49 cm, Stadt- und
Bergbaumuseum Freiberg,
Inv.-Nr. 2020/183

Auge gefasst haben konnte. Dabei unterstützte ihn sein Kunsterzieher im Gymnasium Albertinum, der Maler und Grafiker Helmut Rudolph, der ein wichtiges Vorbild für ihn gewesen ist.²⁰⁹

Über das Studium der menschlichen Figur hinaus zeichnete Kohl auch nach mittelalterlichen Skulpturen und Epitaphien, die er den Sammlungen der Kunstgewerbeschule entnahm, aber vergleichbar auch im Freiburger Dom und in der Sammlung des Stadtmuseums vor Augen hatte. Schließlich entstanden einige Landschaften auf einer Reise nach Ostpreußen im Jahr 1938 gemeinsam mit seinem Freund Horst Morgenstern [Abb. 43], darunter zwei Ansichten des Danziger Hafens, von denen eine merkwürdigerweise 1934 datiert ist, sowie die eines deutschen Dorfes an der Wolga. Die Blätter, die in ihrem Duktus an Werke des Freiburger Lehrers Helmut Rudolph erinnern,²¹⁰ sind bis an die Ränder von dichterem Liniengefüge überzogen, das stellenweise noch unsicher und spannungsarm wirkt.

Als Kohl zur Wehrmacht einberufen wurde, bedeutete dies das Ende seiner künstlerischen Ausbildung; aus dem geplanten Studium an der Münchener Kunstakademie wurde nichts. Doch setzte er sein Selbststudium in den kommenden Jahren unter ungewohnten Bedingungen fort. Auch wenn die Ergebnisse zumeist einen etwas unpersönlichen Ausdruck tragen, mag Kohl mit dem Fortführen der Zeichenstudien für ein Kontinuum in seinem Leben gesorgt haben, mit dem er individuelle Begabung und künstlerische Ziele unter schwierigen äußeren Bedingungen weiterhin behauptete.

In der Sowjetunion 1942

Aus der Zeit der Stationierung in der Sowjetunion haben Porträts aus Weißrussland (Belarus) und der Ukraine die Zeiten überdauert. Aus dem Juli 1942 sind zumindest zwei Blätter mit Darstellungen unbewohnter, abgedeckter Ruinen von Blockhütten überliefert, die Kohl mit Feder zeichnete [Abb. 126]. Ihr Duktus wirkt sicher, straff und eher dokumentarisch als von persönlichem Empfinden durchdrungen.

Für seine Bildnisstudien wählte er hingegen Kohle, mit der er Licht und Schatten modulieren konnte. Unter anderem ist eine Zeichnung aus Orscha am Dnepr überliefert [Abb. 127]. Die Industriestadt wurde während des Zweiten Weltkrieges von der Wehrmacht eingenommen und war danach ein wichtiger Standort der Luftwaffe. Augenscheinlich war Kohl dort lange genug stationiert, um Zeit für derartige Porträtstudien zu finden. Im Stil dieser Zeichnung ist eine ganze Reihe überlebensgroßer Porträtstudien in Kohle entstanden, darunter eines »Weißruthenischen Bauern«, einer »Ukrainischen Bäuerin«, einer »Tatarenfrau« oder eines »Tatarenbürgermeisters«. Auch wenn die Titel verso von der Hand Hermine Kohls stammen, gehen sie sicher auf den Zeichner selbst zurück. Die Wortwahl suggeriert ein ethnologisch-distanziert anmutendes Interesse für die dortigen Bewohner, während die Blätter selbst vermitteln, dass der junge Zeichner, der bis dahin nicht viel außerhalb seiner Heimatregion gesehen hatte, von den dargestellten Menschen durchaus beeindruckt war, ihre Physiognomien genau studierte und sie bis hin zu Details wie Ohrperlen, Brosche, Mützen oder Schal sicher einfig.

Zumeist erscheinen die Dargestellten ernst. Aus heutiger Sicht hätte man gern gewusst, wie der junge Wehrmachtssoldat auf die Einwohner der besetzten Länder zuging und sie als Modelle gewann. Auf der Ausstellung »Soldat und Künstler« 1943 in Dresden im Galeriegebäude auf der Brühl'schen Terrasse²¹¹ sowie im Heimatmuseum Glauchau stellte Kohl einige seiner »Gestalten aus dem Osten« aus.²¹² Damit war er nicht allein, wie aus einer Besprechung der Dresdener Ausstellung hervorgeht; vielmehr führte die Rezensentin neben Kohls Bildnissen auch russische »Charakterköpfe« von Hans Kinder, Siegfried Schmidt und Rudolf Bergander an.²¹³

Abb. 126 Gottfried Kohl, Blockhütte im Dorf Ubnia, 1942, Feder in Schwarz, Maße unbekannt, Privatbesitz



Abb. 127 Gottfried Kohl, Porträt einer Russin aus Orscha, 1940, Kohle, 33,2 × 35,3 cm, Privatbesitz



Italien 1943/44 – Rom und Südtirol

1943 wurde Kohl nach Italien abkommandiert und vor Rom stationiert. In den fast zwei Jahren seines dortigen Aufenthaltes entstanden wiederum Porträts, zudem Ansichten römischer Ruinen und der Via Appia [S. 162, 164] sowie Aktstudien nach einem römischen Modell [Abb. 128], die den Charakter von Schülerarbeiten hinter sich gelassen haben. In Rom, das ab August 1943 als sogenannte Offene Stadt nicht verteidigt, daher nicht angegriffen oder bombardiert werden durfte, war er im Dreischicht-System tätig und konnte sich ansonsten in Zivil gekleidet frei in der Stadt bewegen. Als Soldat führte er damit ein privilegiertes Leben, in dem sogar Ausflüge und Reisen möglich waren.²¹⁴ Darüber hinaus fand er an der Villa Massimo Gelegenheit zum Aktzeichnen. Im Jahr 1944 beteiligte er sich von Rom aus an der achten »Großen Deutschen Kunstausstellung im Haus der Deutschen Kunst zu München«, wie aus Aufklebern auf vier Zeichnungsrückseiten hervorgeht.²¹⁵ Einige Blätter wie zum Beispiel das Profil eines »Malers Jasper« oder eines »Tiroler Bergbauern« stellte Kohl später erneut aus.²¹⁶

Auch in Rom selbst fand er die Möglichkeit zu einer Ausstellung, und im Faltblatttext wurden nicht nur die dort entstandenen Blätter beschrieben, sondern auch das darin wahrgenommene Potential für künftige Werke ausgedrückt, wenn es über ihn heißt: »Die wenigen freien Stunden benutzt er dazu, um seinem künstlerischen Trieb Ausdruck zu verleihen, und die so entstandenen Zeichnungen sind ein bemerkenswerter Beweis seiner künstlerischen Reife. In seinen groß angelegten Arbeiten empfindet man sofort die Hand des Bildhauers, der gewöhnt ist, der Materie feste Form zu verleihen. Aber außer der in einem jungen Künstler ungewöhnlichen Sicherheit der Formerfassung und des beruflichen Könnens erhebt der geistige Gehalt viele seiner Blätter zu wahren Kunstwerken und dies ist wohl der schönste Preis für die in so ungewöhnlichen Verhältnissen entstandenen Arbeiten.«²¹⁷

In den überlebensgroßen Bildnisstudien seiner römischen Zeit konzentrierte sich Kohl ganz auf das jeweilige Antlitz. Bruststücke, Halb- oder Ganzfigurenbildnisse sind nicht überliefert, sodass Attribute, Kleidung und Habitus als Ausdrucksträger entfielen. Er nutzte die Zeichenkohle mit ihren kurzen, breiten, tiefschwarzen Strichen und der Möglichkeit, durch das Verwischen der Pigmentpartikel verschieden graue Flächen zu erzeugen, dadurch ist sein Zeichenstil in dieser Phase weniger linien- als flächenbestimmt. Gelegentlich gab er auf diese Weise Schattenpartien an, um das Gesicht und manchmal noch den Halsansatz plastisch hervortreten zu lassen. In der Art, wie er die Flächen von Stirn, Schläfen, Jochbein, Wangen, Nase und Kinn wiedergab, erwies er sich inzwischen als erfahrener Porträtist, der die individuellen Züge der Dargestellten – junger Frauen und Männer, Zivilisten wie Soldaten – sicher erfasste. Darunter befanden sich Bildnisse italienischer Kollegen wie »Ein italienischer Maler« oder »Der italienische Karikaturist NALIN« sowie Porträtstudien, die in Venedig oder in Ravenna entstanden. Mit leer gelassenen bzw. radierten Stellen Papiers markierte er erhöhte Partien und erweckte damit den Eindruck von auf der Oberfläche spielendem Licht. Auf diese effektvolle Weise arbeitete er den Typus heraus, darunter von Fischern aus Malcesine und Torbole am Gardasee, von Südtiroler Wein- und Bergbauern, deren lange, wettergegerbten Gesichter ihn offensichtlich beeindruckten [Abb. 130]. Zusammen mit seiner Verlobten Hermine Kehr, die ihn in Tirol besuchte, plante er ein – unveröffentlicht gebliebenes – Buch mit derartigen Typenporträts, zu denen sie Geschichten verfasste.²¹⁸

Im selben Stil entstanden vier frontale Selbstbildnisse, in denen ihn ebenfalls vorrangig die Wiedergabe der Höhen und Tiefen, der Volumina seines Gesichts interessierte. Zwei dieser Selbstporträts weisen weichere Züge auf [Abb. 132, 133], während er in einem anderen sein Spiegelbild scharf fixiert [S. 116]: Das Licht kommt von beiden Seiten, sodass Stirn und Nasenrücken im Schatten liegen. Diese Blätter berühren noch heute durch ihre besondere Intensität, den Ernst, mit dem der junge Mann sich selbst wiedergab.



Abb. 128 Gottfried Kohl, Hockender Frauenakt, 1943, schwarze Kreide, 37,5 × 31,5 cm, Stadt- und Bergbaumuseum Freiberg, Inv.-Nr. 2020/169



Abb. 129 Gottfried Kohl, Profil eines Jungen nach links, um 1943, schwarze Kreide, 49,5 × 39,8 cm, Stadt- und Bergbaumuseum Freiberg, Inv.-Nr. 2020/234

Ein weiteres Selbstporträt steht für den nächsten Einschnitt in Gottfried Kohls persönlichen Lebensumständen [Abb. 131].²¹⁹ Kurzzeitig zur 4. Fallschirmjägerdivision der Wehrmacht versetzt, die in Italien stationiert war, erlitt er im April 1945 eine schwere Kopfverwundung und geriet in amerikanische Kriegsgefangenschaft. Von dort aus wurde er in das südfranzösische »Camp 172 Vernet« verlegt. Vermutlich dort entstand mit Feder und Tusche das Selbstbildnis mit längerem Haar, ausgeprägten Falten und seitwärts gerichtetem Blick. Die Härten des Daseins als Zwangsarbeiter fern der Heimat sind ins magere Gesicht geschrieben, das damit zu einem Spiegel seiner Situation wird. Hier nähert sich der Zeichner den Möglichkeiten der Porträtkunst an, sowohl was ihre selbsttherapeutische Dimension als auch ihren psychologischen Gehalt betrifft: Das Blatt lässt Empathie zu. Damit bildet es den Abschluss seiner großformatigen Bildniszeichnungen, an die er später bis auf eine Ausnahme [Abb. 135] nicht mehr anknüpfte, sondern die er durch seine geschnitzten und modellierten Porträtköpfe ablöste. Sie zeichnen sich durch energische, souveräne Beherrschung der Mittel aus, mit denen Kohl seine Gegenüber rasch und ihre physiognomischen Eigenheiten auf effektvolle Weise erfasste, ohne dabei eine stärkere psychologische Durchdringung anzustreben.



Abb. 130 Gottfried Kohl,
»Der Alte von der Kaserhütte«,
1943, Kohle, 44,5 × 25,2 cm,
Privatbesitz



Abb. 132 Gottfried Kohl, Selbstbildnis,
1940er Jahre,
schwarze Kreide,
49,5 × 39,8 cm,
Stadt- und Bergbaumuseum Freiberg,
Inv.-Nr. 2020/160



Abb. 131 Gottfried Kohl, vermutlich Selbstbildnis, 1945, Feder und Pinsel in Schwarz, schwarze Kreide, 33,5 × 25,2 cm, Privatbesitz



Abb. 133 Gottfried Kohl, Selbstbildnis, 1940er Jahre, schwarze Kreide, 48 × 33,5 cm, Stadt- und Bergbaumuseum Freiberg, Inv.-Nr. 2020/187





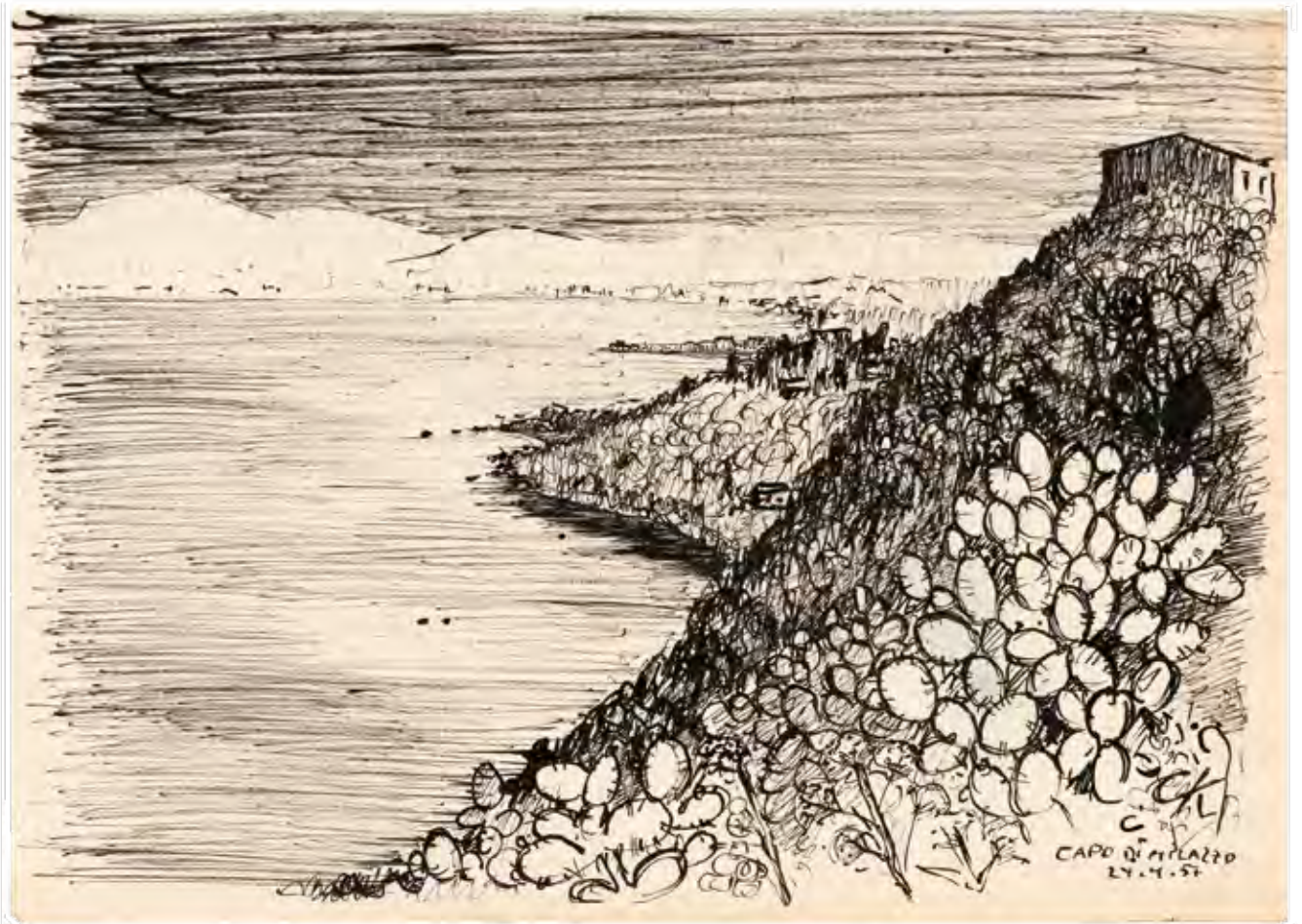




















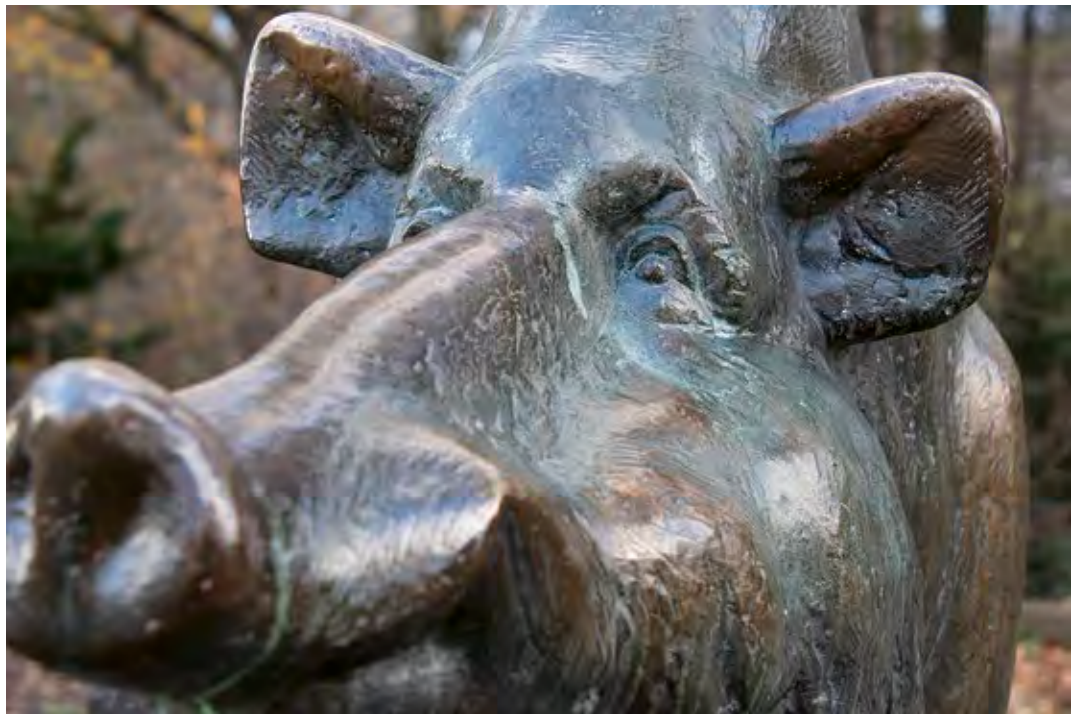












Der Freiburger Bildhauer Gottfried Kohl (1921–2012) schuf Plastiken und Brunnen für den öffentlichen Raum, Büsten und Statuetten, Medaillen und Plaketten sowie eine Vielzahl von Zeichnungen.

Kohls klare plastische Formensprache, die Kraft des Naiven früher Werke und die feine Anmut mancher Statuetten sprechen noch heute zum Betrachter, während andere Arbeiten stark vom Zeitgeist der DDR geprägt sind.

Formenlust, Erzählfreude und Humor ließen Kohls figürliche Ensembles im öffentlichen Raum zu lieb gewonnenen Kunstwerken werden, die ihn bis heute in seiner Heimatregion populär machen.