

Form versus Kontext?

Georg Kolbe im Nationalsozialismus. Kontinuitäten und Brüche in Leben, Werk und Rezeption.

Tagung am Georg Kolbe Museum
Berlin, 1.9.–3.9.2022

Programm: <https://artist.net/archive/37095>

Anfang 2020 gelangten über 100 Umzugskartons mit einigen Zeichnungen, Aquarellen und Skulpturen, insbesondere aber schriftlichem und fotografischem Material aus dem Nachlass Georg Kolbes in das Georg Kolbe Museum in Berlin. Sie stammen aus dem Besitz der im Vorjahr in Vancouver verstorbenen Enkelin des Künstlers, Maria von Tiesenhausen. Dieses Konvolut versprach neue Einblicke in die Karriere des Bildhauers, gerade auch, was sein Agieren im Nationalsozialismus betrifft. Nach einer ersten Sichtung wurden seitens des Museums Forscher:innen eingeladen, um neben den Museumsmitarbeiter:innen Untersuchungen des Materials vorzunehmen. Deren Ergebnisse wurden Anfang September 2022 auf einer Konferenz im Georg Kolbe Museum vorgestellt.

In seinem Abendvortrag „Martialische Skulptur der Kaiserzeit. Georg Kolbes Vor- und Umfeld“ eröffnete Bernhard Maaz ein Panorama der bildhauerischen Produktion in Deutschland um 1900, dem er das Motiv der Macht als roten Faden zugrunde legte. So gab es Sujets wie den Athleten, die Amazone und den Arbeiter auf der einen Seite, in denen die Darstellung von Kraft und Stärke oftmals zentral war; auf der anderen Seite manifestierte sich der Machtanspruch ebenso in Denkmälern. Von dieser Norm setzten sich die modernen Bildhauer, zu denen der junge Kolbe zählte, mit ihren grazilen Skulpturen ab. Obwohl er diese bildhauerischen Arbeiten vor dem zeithistorischen Hintergrund des Kaiserreiches analysierte, mahnte Maaz dann am Beispiel von Hermann Hosaeus,

einem NSDAP-Mitglied und ab 1933 Professor an der Technischen Hochschule Berlin, der auf Denkmäler spezialisiert war, an, dass Kunst nicht aus biografischen Details erklärt werden dürfe, auch wenn diese zur Kenntnis genommen werden müssten. Zugleich zeigte er aber anhand von Gustav Eberlein, der nach 1918 Skulpturen von Marx, Engels und Lasalle fertigte, typische Strategien und Kompromisse auf, mit denen Künstler auf politischen Wandel reagierten. Dieses Beharren auf überholten Positionen des Faches mit der Vorstellung einer autonomen, rein innerkünstlerisch begründeten Arbeit einerseits bei gleichzeitiger differenzierter Analyse andererseits tauchte an einigen Stellen während der Tagung auf und wird wohl auch weiterhin die Forschung zur Kunst im Nationalsozialismus begleiten, bei der sich diese Fragen mit besonderer Dringlichkeit stellen.

KOLBES WIRKEN IM NATIONALSOZIALISMUS

Einen Überblick über Kolbes Biografie im Nationalsozialismus anhand des neuen Materials gab Aya Soika. Trotz der Beteiligung an umstrittenen Ausstellungen und der Entfernung einiger Werke nach 1933, wie des Rathenau-Brunnens in Berlin, war Kolbe künstlerisch anschlussfähig und bot wenig Angriffsfläche für die NS-Kunstpolitik. Sein Agieren war vom Wunsch nach Aufträgen und Anerkennung geprägt, was sich etwa in seiner Kritik der Nichtberücksichtigung für Hindenburgs Totenmaske als „Schiebung“ zeigt (Abb. 1). Eine besondere Rolle spielte in diesem Zusammenhang die Franco-Büste aus dem Jahr 1938, die als Zuverlässigkeitsbeweis verstanden werden könne, zumal Kolbe Franco schätzte. Mit der Büste in Hitlers Besitz, dem durch Franco verliehenen Orden und seiner Teilnahme am Empfang anlässlich der Rückkehr der Legion Condor aus dem Spanischen Bürgerkrieg geriet Kolbe direkt in Kontakt mit der politischen Elite. Für die Zeit des Kriegsendes beobachtete Soika, dass sich Kolbe erneut auf die veränderten Gegebenheiten einstellte: Erkundig-

te er sich erst noch nach einem Suizid mit Tabletten, äußerte er sich schon bald positiv über die Rote Armee und gab seinem Gefühl der Befreiung Ausdruck. Laut Soika finden sich auch im neuen Nachlass kaum Hinweise auf Kolbes Weltanschauung, so dass sich in weiten Teilen eine Instrumentalisierung auch ohne Bekenntnis feststellen lasse.

Paula Schwerdtfeger vertiefte die Analyse Kolbes als festen Bestandteil des NS-Ausstellungsbetriebes, der auf den „Großen Deutschen Kunstausstellungen“ (GDK), der Biennale in Venedig, der Weltausstellung in Paris und in Überblicksausstellungen zur Plastik der Gegenwart präsent war. Insbesondere die GDK förderte die Kanonisierung und dokumentiert damit auch Kolbes Zurücktreten hinter Breker und Thorak. Die Präsentation der Werke *Amazone*, *Hüterin* (vgl. Abb. 4) und *Auserwählte* auf der GDK 1939, die in Untersicht vor einer Wand als hierarchische Dreiergruppe gezeigt wurden, kontrastierte Schwerdtfeger mit der freieren Präsentationsweise in der Glaspalast-Ausstellung von 1927 sowie der Einzelausstellung in der Preußischen Akademie der Künste 1942, auf denen Kolbes Werke aufeinander bezogen waren und das Publikum diese anders betrachten konnte. Der Kontext der Präsentation bestimme somit zu einem Gutteil die Wirkung der jeweiligen Arbeit und den Grad ihrer ideologischen Aufladung.

Der engen Verbindung Kolbes zu Frankfurt a. M. ging Ambra Frank nach. Diese beruhte vor allem auf den Freundschaften mit dem Städel-Direktor Georg Swarzenski sowie mit Alfred Wolters, dem Direktor der Städtischen Galerie. Auf Betreiben Swarzenskis erhielt Kolbe den Auftrag für das Heine-Denkmal, das 1933 vom Sockel gestürzt wurde (Abb. 2). Im Wettbewerb um das Beethoven-Denkmal wurde Kolbe aufgrund seiner Verbindung mit dem nach 1933 angefeindeten Museumsleiter in Frankfurt nicht berücksichtigt. Nach der Emigration Swarzenskis 1938 wurde Wolters Kolbes Fürsprecher in der Stadt, so dass die Frankfurter Stadtverwaltung ihm im selben Jahr den Auftrag zur Errichtung des Denkmals erteilte. John Heartfield hat diese Vorgänge — wie Soika in ihrem Vortrag erwähnte — in seiner Collage

„Brauner Künstlertraum“ zynisch kommentiert: „Der Berliner Bildhauer Georg Kolbe erhielt den ehrenhaften Auftrag, ein Denkmal des Generalissimus Franco zu schaffen. Gleichzeitig wurde er mit der Herstellung eines Beethovendenkmals für die Stadt Frankfurt am Main betraut. (Berliner Zeitungsmeldung) [...] Selbstgespräch im Traum: ‚Franco und Beethoven, wie schaff’ ich dies bloß? Am besten mach’ ich wohl einen Kentauren, halb Tier, halb Mensch‘“. Zur Aufstellung des ebenfalls im NS angekauften *Ring der Statuen* im Rothschildpark, die aufgrund des erzwungenen Verkaufs des Geländes durch den jüdischen Vorbesitzer und den NS-Kontext der Statuen problematisch erscheine, kam es erst postum 1951. Fünf der acht Figuren – *Junges Weib*, *Hüterin*, *Auserwählte*, *Amazone*, *Herabschreitender* – wurden schon auf der GDK gezeigt, es gab Erwerbungen durch Hitler und Bernhard Rust, Reichsminister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung von 1934 bis 1945. Mögliche Interpretationen im Hinblick auf eine Repräsentation der „Volksgemeinschaft“ und der Adaption des NS-Menschenbildes bleiben aber umstritten, wie die Diskussion zeigte. So lehnte Ursel Berger, ehemalige Direktorin des Georg Kolbe Museums, sogar jeden möglichen zeithistorischen und außerkünstlerischen Bezug von Titeln wie *Hüterin* und *Auserwählte* ab.

Der Sammlung von Zeitungsausschnitten im Kolbe-Archiv, die im Verlauf der Tagung immer wieder angesprochen wurde, widmete sich Magdalena Bushart und arbeitete dabei vor allem die Gleichförmigkeit der Kolbe-Rezeption heraus. Sie konstatierte den Einfluss der Monografie von Wilhelm Pinder *Georg Kolbe. Werke der letzten Jahre mit Betrachtungen über Kolbes Plastik* (Berlin 1937), in der Kolbe als Wegbereiter eines körperlichen Ideals dargestellt wurde und die im Kontext der gleichgeschalteten Kunstkritik Orientierung bieten konnte. Dank ihres Umfangs erlaubt die Archivsammlung zudem, Veränderungen im Bereich der Kunstkritik im NS nachzuvollziehen: So lassen sich nur bis 1942 bedeutende Kritiker unter den Autoren finden; an ihre Stelle traten unbekannte Namen oder gänzlich ungezeichnete Artikel. Auf das Forschungsdesiderat, das die Funktion von

Abb. 1 Ausschnitt aus dem Artikel von Peter Engelmann, Die Kunst und Adolf Hitler. Ein Besuch bei Josef Thorak, in: DAZ vom 17. August 1934 mit kritischen Anmerkungen von Kolbe (Foto: Archiv Georg Kolbe Museum, Berlin)

Presseauschnittsdiensten für Künstler betrifft, hatte zuvor bereits Soika hingewiesen.

Dorothea Schöne erweiterte die Perspektiven der Tagung um die Kolbe-Rezeption in den USA. Dort war der Künstler bereits vor dem Ersten Weltkrieg präsent und wurde in den 1920er-Jahren als bedeutendster deutscher Bildhauer der Gegenwart wahrgenommen. Die Rezeption wandelte sich zwischen 1933 und 1945 jedoch hin zur Ablehnung aufgrund seiner Anerkennung in Deutschland. Bedeutend sei dabei die Kontroverse um die Ausstellung *Twentieth Century German Art* in den

New Burlington Galleries 1938 in London gewesen, bei der Thomas Mann als Schirmherr suspendiert und durch Kolbe zur Unterstreichung der unpolitischen Haltung der Schau ersetzt wurde. Aus den Ausstellungen in US-Museen verschwand Kolbe, während private oder vom Kunsthandel organisierte Ausstellungen ihn weiterhin zeigten.

Die dort präsentierten Arbeiten stammten vor allem aus dem Umfeld Curt Valentins und aus dem Busch-Reisinger-Museum der Harvard University. Mit Kriegseintritt der USA reduzierten sich die Ausstellungsbeteiligungen Kolbes dann drastisch, er war jedoch 1942 in *Free German Art* im New Yorker Museum of Modern Art vertreten. Nach





Abb. 2 Das Heinrich-Heine-Denkmal in Frankfurt a. M. nach seinem Sturz durch NS-Anhänger in der Nacht vom 26. auf den 27. April 1933 (Foto: Archiv Georg Kolbe Museum, Berlin)

zu erhalten. Im Hinblick auf die einzelnen Kunsthandlungen in Kolbes Netzwerk stellen sich für Giebel Fragen zu Hierarchisierung und Status der Händler, die wiederum Einfluss auf den Umgang des Künstlers mit diesen, etwa bei der Preisbildung, hatten. Kolbe dürfte für die Zeit nach 1933 der Wert des privaten Kunstmarktes, der für ihn weitgehend seine Bedeutung beibehielt, bewusst gewesen sein. In der Wahrnehmung der Forschung trat dieser Markt bisher jedoch hinter dem offiziellen Kunstmarkt des NS-Regimes zurück. Kolbes Stellung auf dem Privatmarkt dürfte ihm sogar einen gewissen

Kriegsende kam es zu einer erneuten Umwertung Kolbes: Er wurde als Mitläufer eingestuft, als wichtiger Künstler rehabilitiert und erhielt Aufträge von den alliierten Besatzern.

KUNSTMARKTFORSCHUNG

Ein Feld, das entscheidend von den neu zugänglichen Quellen im Nachlass profitiert, ist die Kunstmarktforschung. Laut Jan Giebel seien nun deutlich mehr Puzzleteile bekannt, um ein vollständigeres Bild vom Verhältnis Kolbes zum Kunstmarkt

Grad an Distanz zum offiziellen NS-Kunstabetrieb erlaubt haben, zumal – wie Giebel zeigte – eine große Nachfrage nach seinen Werken aus den 1920er-Jahren bestand. Dies führe zu weiteren Fragen: Wer war der Kundenkreis, und gab es Veränderungen ab 1933? Was sagt die stabile Nachfrage über den für den Kunstmarkt relevanten Status Kolbes, über Kunstgeschmack und Kanon sowie im Hinblick auf die mögliche Stagnation einer Künstlerkarriere aus? Das Quellenmaterial gibt darüber hinaus auch Einblick in den Charakter

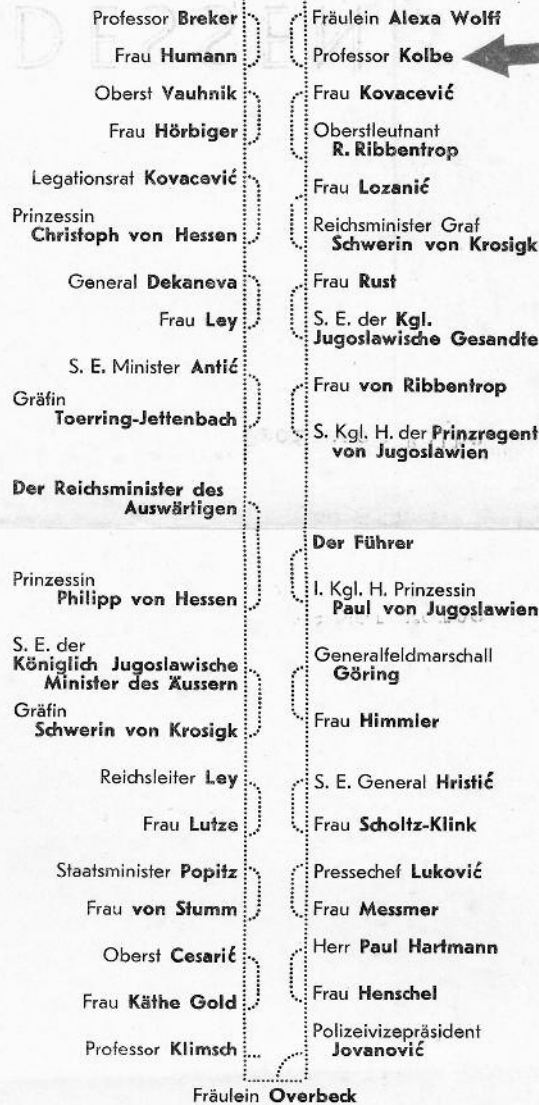
Abb. 3 Sitzplan der Haupttafel beim Empfang anlässlich des Staatsbesuchs des jugoslawischen Königspaares in Berlin am 3. Juni 1939 (Foto: Archiv Georg Kolbe Museum, Berlin)

des Künstlers mit seinen Eifersüchteleien, seiner Egozentrik und Arroganz.

Das Potenzial der Kunstmarktquellen im Nachlass Kolbe wurde von Gesa Vietzen in ihrer Untersuchung zu Alfred Flechtheim weiter ausgeschöpft. Bisher galt eine Leih-anfrage Ende 1933 als letzter bekannter Kontakt, doch nun liegt ein Briefwechsel vor, der Kolbes entscheidende Rolle in der Geschichte der Kunsthandlung 1933 und 1934 aufzeigt. Der Künstler war zu dieser Zeit ein Gläubiger des Unternehmens und mit der Bitte eines eingesetzten Wirtschaftsprüfers konfrontiert, auf seine Forderung zu verzichten, um so den Konkurs abzuwenden und

Flechtheim zu schützen. Es kam zu einem außergerichtlichen Vergleich, dessen Umsetzung von der Zustimmung Kolbes abhing, die dieser Ende März 1934 erteilte. Wie der Schriftverkehr zeigt, lief dieser Prozess nicht ohne Reibungen ab: Kolbe warf Flechtheim unmoralisches Verhalten vor, und auch das Verhältnis zu dessen Mitarbeiter Curt Valentin war zeitweise belastet, blieb jedoch

Ges. Frhr. von Dörnberg



letztlich bestehen. Das Material gewährt sowohl Einblicke in die wirtschaftlichen Vorgänge der Galerie Flechtheim bis zu ihrer Auflösung unter Zwang im Jahr 1936 als auch in das Verhältnis von Kolbe zu seinen Händlern.

Eine weitere Fallstudie legte Anja Tiedemann zur Vesting Order 3711 vor, die den Einzug von 387 Kunstwerken aus dem Besitz der Buchholz Gal-

lery in New York City als Feindvermögen am 29. Mai 1944 betrifft. Kolbe war involviert, da er im Dezember 1936 fünf Bronzen und zehn Zeichnungen als Kommissionsbestand für New York an Buchholz übergeben hatte. Die dortige Filiale wurde von Valentin geleitet, dessen Abhängigkeitsverhältnis von Kolbe aus der Korrespondenz hervorgeht. Aus Sorge um seine Werke in New York bat

Kolbe im Januar 1941 um ihre Rückgabe. Diese war jedoch nicht möglich, so dass er stattdessen den Erwerb der Werke durch Buchholz erreichte. Auf einer Auktion 1944 wurden acht Lose mit den Werken Kolbes angeboten, deren Käufer bekannt sind. Die überlieferten Korrespondenzen erlauben auch in diesem Fall ein besseres Verständnis des Verhältnisses zwischen Künstler und Kunsthändler.

FORM UND KONTEXT

Im Zentrum von Christian Fuhrmeisters Beitrag stand der Tischplan eines Abendessens anlässlich des Staatsbesuchs des jugoslawischen Königspaares in Berlin im Jahr 1939 (Abb. 3). Zu diesem Anlass waren einige Bildhauer, unter ihnen auch Kolbe, geladen und nach außerkünstlerischen Gesichtspunkten in Beziehung zu den anderen Gästen platziert worden. Der Fund dieser Quelle lenkte den Fokus auf Netzwerke und die Orte der Netzwerkbildung sowie die Rolle des politischen Raumes, in dem Kultur produziert werde. Kolbes Anwesenheit unterstreiche seine umfassende Integration in den NS-Staat und seinen Status als künstlerischer *blue chip* (umsatz-



Abb. 4 Georg Kolbe, Hüterin, 1938. Bronze (Foto: Archiv Georg Kolbe Museum, Berlin)

starke Aktie). Fuhrmeister postulierte im Hinblick auf Ursel Bergers Studie über Kolbe in der NS-Zeit „Formanalyse ohne Kontextforschung ist unterkomplex“ und forderte Grundlagenforschung in diese Richtung ein – auch wenn sie immer noch in Konflikt mit der Praxis des vor allem auf die Werke ausgerichteten Faches Kunstgeschichte stehe.

Zunächst ganz der formalen Analyse blieb Arie Hartog mit seinem Beitrag zur *Hüterin* als einem „Hauptwerk“ Kolbes aus den späten 1930er-Jahren verpflichtet (Abb. 4). Entgegen einer Lesart der Plastik als Repräsentation des gesunden Lebens betonte Hartog das formale Interesse Kolbes an dieser Figur: So habe sie aufgrund der Verlängerung des rechten Unterschenkels kein Stand- und Spielbein, was zu einer minimalisierten Bewegung führe und als Distanzierung Kolbes vom Pathos seiner Zeitgenossen gelesen werden könne. Den Bauch der Figur analysierte Hartog als Abfolge konvexer Formen – eine Erfindung Kolbes, so der Forscher –, um den Rhythmus der Figur zu definieren. Kolbe habe mit einer subtilen Achsenverschiebung zudem ein vorsichtiges Balancieren der Figur erreichen können. Insgesamt ließen sich an dieser Plastik eine Reihe ästhetischer Entscheidungen nachvollziehen, die dem Künstler erlaubten, den Typus der stehenden Frauenfigur durchzudeklinieren. Die *Hüterin* bliebe damit eine autonome Skulptur, die sich etwa von der erzählenden Plastik eines Breker abgrenzen ließe. Demgegenüber stehe laut Hartog dann aber doch die Einbindung in NS-Kontexte durch Ausstellungen und Reproduktionen: Dem Künstler müsse bewusst gewesen sein, dass sich das Werk nicht gegen ideologische Aufladung wehren könne. Durch die Beschickung von Ausstellungen und Erteilung von Reproduktionsrechten habe er zudem Einfluss auf die Kontexte gehabt, in denen es präsent war. So kam Hartog letztendlich zum Schluss, Form- und Kontextanalyse müssten Hand in Hand gehen, da sich so Komplexität und Ambivalenz wahrnehmen und unterschiedliche Wertmaßstäbe ablesen ließen.

Olaf Peters führte dies in seinem Vortrag zu Kolbes Werken mit Nietzsche-Bezug beispielhaft

aus. Nach einigen frühen Nietzsche-Referenzen setzte Ende der 1920er-Jahre eine intensive Beschäftigung Kolbes mit dem Philosophen ein, die mit einer um 1930 zu datierenden Veränderung in seinem Schaffen nach seiner Griechenlandreise und mit dem Ziel, einen neuen Menschen zu formen, korrespondierte. So entwarf er ab 1928 Lösungen für die Ausstattung der Nietzsche-Gedächtnishalle in Weimar, zwischen 1931 und 1944 folgten rund 40 Arbeiten wie das *Menschenpaar*, der *Aufsteigende Mann* und *Zarathustra*. Sie stellten sich nicht als kohärentes Phänomen dar, sondern stünden in ihrer jeweiligen Ausföhrung in einer komplexen Verschränkung mit ihren Kontexten. So wies die dritte *Zarathustra*-Fassung für die Nietzsche-Gedächtnishalle, die Hitler 1940 ohne Begründung ablehnte, Zeichen einer stilistischen Anpassung auf; die Fassung von 1943 zeige als Reaktion darauf hingegen eine Figur, der die Dynamik vorheriger Darstellungen abgehe. Während Berger die Hinwendung Kolbes zu Nietzsche vor allem aus dem Tod seiner Ehefrau heraus zu erklären versuchte, war Peters' mehrdimensionale Perspektive, die den jeweiligen zeithistorischen und biografischen Kontext mit der einzelnen formalen Lösung in Beziehung setzt, überzeugend. Umso überraschender, dass er zum Ende des Vortrags den Umstand, dass Kolbes Lösung für die Nietzsche-Gedächtnishalle nicht umgesetzt wurde und stattdessen Mussolini Werke Alter Kunst zur Ausstattung stiftete, als Scheitern der Nationalsozialisten aufgrund ihrer uneinheitlichen Kunstvorstellung deutete. Trotz der in der Sache differenzierten Analyse haben die festgefahrenen Mythen unseres Faches wie die Vorstellung einer hegemonialen künstlerischen Moderne vor 1933 und nach 1945 am Ende doch noch einiges Beharrungsvermögen.

AUSBLICK

Die Tagung zeigte, dass sich die Forschung zur Kunst im NS in den letzten Jahren pluralistisch entwickelt hat. So stellten sich unter anderem öffentliche Kunstmuseen wie das Museum im Kulturspeicher in Würzburg (2013), die Nationalgalerie in Berlin (2015) und die Städtische Galerie Ro-

senheim (2017) ihrer Geschichte im NS und den damit korrespondierenden Sammlungsbeständen in Ausstellungen, Publikationen und Begleitprogrammen; und auch wissenschaftliche Konferenzen wie „Männlichkeits- und Weiblichkeitsbilder in der Kunst im Nationalsozialismus/Kunst im Nationalsozialismus. Forschungsfragen, Forschungsperspektiven, Forschungsinfrastrukturen“ am Zentralinstitut für Kunstgeschichte im Oktober 2021 nehmen in ihrer Häufigkeit zu. Die defensive Haltung, die lange Zeit auch am Kolbe Museum Berlin vorherrschte, ist einer differenzierten Auseinandersetzung mit dem Hauptakteur der Sammlung gewichen. Zuvor war dies auch bei anderen privaten Institutionen wie der Nolde-Stiftung und der Stiftung Kunststätte Bossard schon zu beob-

achten und wird sich in Zukunft hoffentlich weiter fortsetzen. Die Offenheit, mit der das Berliner Museum externe Forscher:innen eingeladen hat, und die Vielstimmigkeit von Perspektiven, die auf der Tagung zu vernehmen war, setzen dabei Maßstäbe. Es bliebe zu wünschen, dass auf diesen Auftakt neben einem Tagungsband auch eine Ausstellung folgte, in der die Werke Kolbes samt ihren Kontexten für das Publikum erfahrbar würden.

JULIUS REDZINSKI, M.A.
 Liebenwalder Str. 43, 13347 Berlin
julius.redzinski@gmail.com

Die Wirklichkeit der Bilder Osteuropas

Katarzyna Murawska-Muthesius
Imaging and Mapping Eastern Europe. Sarmatia Europea to Post-Communist Bloc. London, Routledge 2021. 235 S., 80 s/w Abb., Karten. ISBN 978-1-138-49085-7. £ 84,00. eBook £ 25,89

Mit ihrem Buch *Imaging and Mapping Eastern Europe. Sarmatia Europea to Post-Communist Bloc* präsentiert Katarzyna Murawska-Muthesius eine nicht nur für die bildwissenschaftlichen Fachkreise einschlägige Studie über die visuelle Konstruktion von Osteuropa als eine vom Rest des Kontinents unterschiedene Region. Die Relevanz der Publikation liegt darin, die historischen Dimensionen der immer noch wirksamen Vorstellungen über die Länder des östlichen Europa zu verdeutlichen – Vorstellungen, die unser Handeln im Klei-

nen wie im Großen in der materiellen Realität mitbestimmen können und es auch oftmals tun. Veröffentlicht 2021, also noch vor dem russischen Überfall auf die Ukraine am 24. Februar 2022, wirft das Buch ex negativo ein erhellendes Licht auf die in westlichen Ländern, nicht zuletzt unter deutschen Politiker*innen und Intellektuellen, verbreitete paternalistische Haltung gegenüber den osteuropäischen Nachbarn. Diese Haltung zeigt sich nicht zuletzt daran, dass die spätestens seit 2014 regelmäßig aus Kiew, Warschau und anderen Hauptstädten des ehemaligen „Ostblocks“ kommenden Warnungen vor den neo-imperialistischen Ambitionen Vladimir Putins weitgehend ignoriert wurden – ähnlich der osteuropäischen Skepsis gegenüber einer friedlichen Lösungsmöglichkeit des Konflikts. Besonders aufschlussreich im Zusammenhang mit dem westlichen Paternalismus ist Murawska-Muthesius' Zusammenschau der Karikaturen, die im britischen Satiremagazin *Punch* in der Zwischenkriegszeit und während des Kalten Kriegs publiziert wurden. Eines der sich am hartnäckigsten durchziehenden Bilder, die seit den 1920er Jahren mit Osteuropa identifiziert wurden,