

Ludwig-Maximilians-Universität München
Fakultät für Geschichts- und Kunstwissenschaften
Institut für Kunstgeschichte

Magisterarbeit

Der Zyklus „Ein Weberaufstand“

von Käthe Kollwitz

und seine Rezeption in der deutschen Kunstgeschichte

Wissenschaftliche Arbeit zur Erlangung des Grades eines Magister Artium

Hanna Brinkmann

Eingereicht am: 19.03.2010

Referent: Prof. Dr. Frank Büttner

Koreferent: Prof. Dr. Hubertus Kohle

INHALTSVERZEICHNIS

1. Einleitung.....	4
1.1 Quellenlage und Forschungsstand.....	6
2. Der Zyklus „Ein Weberaufstand“ von Käthe Kollwitz.....	7
2.1 Der biographische, historische und kultursoziologische Hintergrund.....	7
2.2 Anregung und Inspiration.....	10
2.2.1 Zum historischen Kontext des Weberstoffes im 19. Jahrhundert.....	12
2.2.2 Anregungen aus der bildenden Kunst.....	13
2.2.2.1 Weberdarstellungen.....	14
2.2.2.2 Max Klinger und die Griffelkunst.....	17
2.2.3 Anregungen aus der Literatur.....	19
2.2.3.1 Emile Zola „Germinal“ und Gerhart Hauptmanns „Die Weber“.....	21
2.2.4 Die sechs Blätter des „Weberzyklus“.....	23
2.2.5 Das symbolische Schlussblatt.....	33
2.2.6 Die Zyklus-Frage.....	40
2.2.7 Der Stellenwert des „Weberzyklus“ im Schaffen von Käthe Kollwitz.....	47
3. Die Rezeption des „Weberzyklus“ von Käthe Kollwitz in der deutschen Kunstgeschichte.....	49
3.1 Unmittelbare Reaktionen auf den „Weberzyklus“.....	52
3.2 Reaktionen auf den „Weberzyklus“ bis 1918.....	55
3.2.1 Der „Weberzyklus“ in der Presse.....	55
3.2.2 Frühe Förderer und Sammler.....	59
3.2.3 Der „Weberzyklus“ in der Kollwitz-Literatur.....	63
3.2.4 Ausstellungen.....	65
3.3 Käthe Kollwitz in der Weimarer Republik.....	69
3.4 Käthe Kollwitz im Nationalsozialismus.....	77

3.5 Die Kollwitz-Rezeption der Nachkriegszeit.....	82
3.5.1 Die Kollwitz-Rezeption in der DDR.....	86
3.5.2 Die Kollwitz-Rezeption in Westdeutschland.....	92
3.5.2.1 Die Frankfurter Kollwitz-Ausstellung.....	96
3.6 Der „Weberzyklus“ nach der Wiedervereinigung.....	99
4. Fazit.....	100
Literaturverzeichnis.....	105
Abbildungsverzeichnis.....	113

1. Einleitung

Der Zyklus „Ein Weberaufstand“ steht am Anfang des Schaffens von Käthe Kollwitz. 1898 gelang ihr damit auf der „Großen Berliner Kunstausstellung“ der Durchbruch. Fünf Jahre lang hatte sie an ihrem ersten Hauptwerk gearbeitet, das ihr den Ruf der „sozialen Künstlerin“ einbrachte. Ihn sollte sie nie wieder los werden. Der „Weberaufstand“ oder „Weberzyklus“, wie er auch vereinfacht genannt wird, verdient also besondere Beachtung, da er wegweisend für ihr gesamtes weiteres Kunstschaffen war und auch die Rezeption ihres Werkes nachhaltig beeinflusste.

Kollwitz' Beschäftigung mit dem Weberstoff wird allgemein auf ihren Besuch der Uraufführung von Gerhart Hauptmanns Drama „Die Weber“¹ am 26. Februar 1893 in der Freien Berliner Volksbühne zurückgeführt. Der Besuch jedoch war, obwohl er für Käthe Kollwitz zweifellos „Ein großes Erlebnis“² darstellte, nicht die alleinige Inspiration. Dem Theaterstück vorangegangen war ein bereits langjähriges Interesse der Künstlerin an den Sujets „Arbeiter, Proletariat und soziale Frage“. Die Faszination für diese Thematik, die ihr aus künstlerischer Sicht als besonders reizvoll erschien³, sollte ihr Leben lang andauern. Der Inhalt des Schauspiels war bei ihr auf fruchtbaren Boden gefallen und brachte die sechsteilige Bilderreihe hervor, die bei ihren Zeitgenossen sehr unterschiedliche Reaktionen auslöste. Der Umgang mit dem „Weberzyklus“, seine verschiedenen Lesarten gestern wie heute, bilden einen Schwerpunkt dieser Arbeit. Die jeweiligen historischen und gesellschaftlichen Umstände spiegeln sich in der Rezeptionsgeschichte des „Weberzyklus“ wider, die selbstverständlich eng verbunden ist mit der Kollwitz-Rezeption im Allgemeinen und deshalb nicht isoliert davon betrachtet werden kann und soll.

Die Künstlerin selbst hat sich zu ihrem Frühwerk nur sehr spärlich geäußert. Ihre Tagebuchaufzeichnungen setzen bedauerlicherweise erst im September 1908 ein. Es existieren jedoch Aufschriebe von ihr, die sie auf Wunsch ihres Sohnes Hans anfertigte, der ein Buch über seine Eltern geplant hatte, das jedoch nicht zustande kam.⁴ Diese „Erinnerungen“⁵ von 1923, in denen sie von ihrer Kindheit und Jugend und den frühen Jahren ihres Schaffens berichtet, sind ebenso wie der „Rückblick auf

¹ Schwab-Felisch, Hans: Gerhart Hauptmann. Die Weber. Vollständiger Text des Schauspiels. Dokumentation. Dichtung und Wirklichkeit, Berlin 2008

² Bohnke-Kollwitz, Jutta (Hrsg.): Käthe Kollwitz. Die Tagebücher, Berlin 1989, S. 740

³ Ebd., S. 741

⁴ Ebd., S. 8

⁵ Ebd., S. 717-735

frühere Zeit“⁶ aus dem Jahr 1941 eine Quelle von unschätzbarem Wert für die Kollwitz-Forschung. Neben den autobiographischen Äußerungen werden gesellschaftspolitische und kunstpolitische Aspekte betrachtet und deren Einfluss sowohl auf die Entstehungsgeschichte des „Weberzyklus“ als auch auf seine Rezeption analysiert. Das Werk soll also nicht vom historischen Kontext gelöst und ohne sozialen Bezugsrahmen betrachtet werden.

Das „Schmerzenskind“⁷, wie Kollwitz den „Weberzyklus“ einmal nannte, war in der Tat eine „schwere Geburt“. Aus der langwierigen Entstehungsgeschichte des Werkes, die anhand noch erhaltener Entwürfe und verworfener Druckplatten einigermaßen rekonstruiert werden kann, sowie der uneinheitlichen Technik und den unterschiedlichen Formaten der einzelnen Blätter ergibt sich die Frage, inwieweit die Künstlerin „Ein Weberaufstand“ überhaupt als Zyklus konzipiert hatte. Interessanterweise ist der Begriff „Zyklus“ in der Kollwitz-Literatur bis jetzt nicht weiter hinterfragt worden.

Bei der Rezeption des „Weberzyklus“ lassen sich, wie die Auswertungen von Zeitungsartikeln, Kunstkritiken und Zeitzeugnissen, wie zum Beispiel Briefen, ergab, drei Betrachtungsansätze unterscheiden. Sie ziehen sich wie ein roter Faden durch die Interpretation des Werkes und haben sich mit nur leichten Verschiebungen seit seinem Erscheinen bis heute erhalten. Dazu gehören die inhaltliche Betrachtungsweise, die besonders den politischen und sozialen Gehalt betont, die ästhetisch-formale Betrachtungsweise, die hauptsächlich auf den künstlerischen Wert des Werkes abzielt und die Geschlechterfrage. Alle Aspekte spielten bei der Auseinandersetzung mit dem „Weberzyklus“ von Anfang an eine Rolle. Inwieweit sich die Lesart trotz dieser relativ konstanten Betrachtungsansätze verändert hat, wird anhand verschiedener theoretischer Reflexionen über den „Weberzyklus“ und das Kollwitz-Werk im Allgemeinen zu klären sein.

⁶ Ebd., S. 736-744

⁷ Bonus-Jeep, Beate: Sechzig Jahre Freundschaft mit Käthe Kollwitz, Bopard 1948, S. 58

1.1 Quellenlage und Forschungsstand

Die Originale der Tagebücher und einiger Briefe befinden sich im Käthe Kollwitz Archiv der Akademie der Bildenden Künste in Berlin. Die autobiographischen Aufzeichnungen und auch die meisten ihrer Briefe liegen heute jedoch auch in gedruckter Form vor und sind leicht zugänglich. Schwieriger gestaltet sich die Lage bei den Zeitungsartikeln, auf welche sich die frühe Kollwitz-Rezeption beschränkt. Bis 1908, als die erste Kollwitz-Monographie von Singer⁸ erschien, war die Künstlerin ausschließlich in der Presse besprochen worden. Meist gibt es nur noch wenige erhaltene Exemplare der Artikel, die sich oft in Archiven befinden. Der „Weberzyklus“ wird als erstes großes Werk der Künstlerin in all diesen frühen Texten besprochen, meist jedoch relativ oberflächlich. Auch in allen späteren Publikationen wird er erwähnt, jedoch lange Zeit nicht tiefergehend behandelt. Intensiver beschäftigte sich erst Ahlers-Hestermann⁹ in den 1960er Jahren mit dem Werk - es erschien sogar ein Reclamheft, das nur dem „Weberzyklus“ gewidmet ist - und in jüngster Zeit vor allem Alexandra von dem Knesebeck.¹⁰ Speziell mit der als Schlussblatt für den „Weberzyklus“ geplanten symbolischen Radierung befasste sich Ulrich Pfeiffer in seiner Dissertation „Opfer und Tod im Werk von Käthe Kollwitz. Zur Bedeutung der Radierung ‚Aus vielen Wunden blutest du o Volk‘“¹¹. Er geht auch ausführlich auf die Rezeption dieses Blattes ein. Mit der Rezeptionsgeschichte des Kollwitz-Werkes im Allgemeinen beschäftigten sich bis jetzt nur wenige Autoren ausführlich. Zunächst sind Georg Bussmann und Bettina Schlegelmilch¹² zu nennen, die sich im Rahmen der Frankfurter Kollwitz-Ausstellung von 1973 erstmals intensiv mit diesem Thema auseinandersetzten sowie Alexandra von dem Knesebeck¹³.

⁸ Singer, Hans: Führer zur Kunst 15. Käthe Kollwitz, Esslingen 1908

⁹ Ahlers-Hestermann: Käthe Kollwitz. Weberaufstand, Stuttgart 1960

¹⁰ Knesebeck, Alexandra von dem: Käthe Kollwitz. Die prägenden Jahre, Petersberg 1998

¹¹ Pfeiffer, Ulrich: Opfer und Tod im Werk von Käthe Kollwitz. Zur Bedeutung der Radierung „Aus vielen Wunden blutest du o Volk“, Oldenburg 1996

¹² Bussmann, Georg und Schlegelmilch, Bettina: Zur Rezeption des Werkes von Käthe Kollwitz in: Kat. Ausst. Käthe Kollwitz, Frankfurter Kunstverein und Württembergischer Kunstverein Stuttgart, 1973, Frankfurt 1973 o. S.

¹³ Knesebeck, von dem 1998

2. Der Zyklus „Ein Weberaufstand“ von Käthe Kollwitz

2.1 Der biographische, historische und kultursoziologische Hintergrund

Ein Grund dafür, dass Käthe Kollwitz sich so sehr zu dem speziellen Themengebiet der Arbeiter hingezogen fühlte, ist zuerst einmal in ihrer Biographie zu suchen. Am 8. Juli 1867 wurde sie als Käthe Schmidt in Königsberg (heute Kaliningrad) geboren und ist damit nur vier Jahre jünger als Gerhart Hauptmann, den sie später persönlich kennenlernte. 1878 traten die „Sozialistengesetze“ in Kraft, die für die Beseitigung der Sozialdemokratie sorgen sollten. Sozialdemokratische, sozialistische und kommunistische Vereine, Versammlungen und Druckschriften wurden verboten. Ihr Vater, Carl Schmidt, war republikanisch gesinnt und trat 1887 in die SPD ein. Nach eigenen Aussagen war er es, gemeinsam mit ihrem Großvater mütterlicherseits, Julius Rupp, der sie am nachhaltigsten prägte.¹⁴ Rupp hatte die „Freie evangelische Gemeinde“ gegründet. Dennoch glaubte Kollwitz zu wissen, wie aus ihrem Brief an den evangelischen Theologen Arthur Bonus hervorgeht, dass „die religiöse Kraft des Großvaters“¹⁵ nicht in ihr lebte. Für seine Lehre, seine Person und sein Weltbild aber „blieb zum mindesten Pietät“¹⁶ in ihr zurück. Den Vater bezeichnete sie als „Hinüberführer zum Sozialismus“¹⁷, wobei sie Sozialismus als „ersehnte Bruderschaft der Menschheit“¹⁸ verstand. Hinter dem Vater und dem Sozialismus aber standen der Großvater Rupp und die Religion.¹⁹ Der Vater führte seine Tochter jedoch nicht nur an den Sozialismus, sondern auch an die Literatur heran. So las er Käthe und ihrer Schwester Lisbeth zum Beispiel regelmäßig Bücher und Gedichte vor. „Einmal las er [...] ‚Die Toten an die Lebenden‘ von Freiligrath. Dies Gedicht machte einen unverwischbaren Eindruck auf mich“²⁰. Sie genoss eine sehr freie Erziehung, die geprägt war von einem christlich orientierten Sozialismus. So durfte sie alleine durch die Stadt streifen und bei diesen Erkundungstouren kam sie mit der Arbeiterwelt in Berührung. Auf diese frühen Jahre führte sie ihre Faszination für das Thema zurück, aus dem sie lange Jahre für ihr künstlerisches Werk schöpfen konnte. „Der Arbeitertypus zog mich, *besonders* später, mächtig an“²¹, erinnerte sie sich.

¹⁴ Bohnke-Kollwitz 1989, S.

¹⁵ Bonus-Jeep 1948, S. 224

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Kollwitz, Käthe: Aus meinem Leben. Ein Testament des Herzens, Freiburg 2006, S. 181

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Ebd.

²⁰ Bohnke-Kollwitz 1989, S.726 f.

²¹ Ebd., S. 729

Ihre künstlerische Ausbildung verdankte sie ihrem Vater, der sie zunächst zu dem Kupferstecher Rudolf Maurer in die Ausbildung schickte. Der Unterricht fiel in die Zeit von 1881/82-1886. Es folgte eine Reise nach München und dann von 1886 an das Studium an der Künstlerinnenschule bei dem Maler, Bildhauer und Radierer Karl Stauffer-Bern in Berlin. Für Frauen gab es nur zwei Möglichkeiten einer künstlerischen Ausbildung: neben Privatlehrern standen ihnen lediglich die 1868 eröffnete „Zeichen- und Malschule des Vereins Berliner Künstlerinnen und Kunstfreundinnen zu Berlin“, die 1884 dem Münchner Künstlerinnenverein angegliederten Damenakademie und die 1885 gegründeten Karlsruher Malerinnenschule offen. Der Zugang zu den Akademien blieb Frauen in Deutschland bis 1919 verschlossen.

Stauffer-Bern machte Kollwitz auf Max Klinger aufmerksam und sie sah in Berlin dessen Zyklus „Ein Leben“. „Es war das erste, was ich von ihm sah, und es erregte mich ungeheuer“²², heißt es im „Rückblick auf frühere Zeit“. In einem Brief vom 28. Juli 1927 an den Radierer Peter Halm bezeichnete die Künstlerin Stauffer-Bern als den Lehrer „dem ich vielleicht alles verdanke.“²³ Er führte sie immer wieder zur Zeichnung zurück. „Stauffer legte den Grund aber die eigentliche Befruchtung ging von Klinger aus.“²⁴ 1887 kehrte Käthe Kollwitz – damals noch Schmidt - nach Königsberg zurück, wo sie sich mit dem Medizinstudenten Karl Kollwitz, einem Sozialdemokraten, verlobte. In diesem Jahr bekam sie auch die Auswirkungen der Sozialistengesetze zu spüren: Bei den Eltern war Hausdurchsuchung, da ihr Bruder Conrad Schmidt von Friedrich Engels aus London sozialistische Schriften nach Hause mitgebracht hatte. Später sollte er als Journalist für den „Vorwärts“ und ab 1908 für die „Sozialistischen Monatshefte“ tätig sein. Als Sozialist konnte er nach seinem Studium keine Universitätslaufbahn einschlagen. Käthe Kollwitz schloss ihre Ausbildung zwischen 1888 und 1890 mit einem Studium bei Ludwig Herterich auf der Künstlerinnenschule in München ab, der damals zu den Repräsentanten der Münchner Schule gehörte. Zu dieser Zeit begann sich in München die naturalistische Freilichtmalerei durchzusetzen, zu deren Vertretern unter anderem Fritz von Uhde und Max Liebermann gehörten. Letzterer hatte München jedoch bereits 1884 den

²² Ebd., S. 737

²³ Kollwitz, Käthe: Unveröffentlichter Brief an Peter Halm, Original im Käthe Kollwitz Museum Köln, zitiert auf der Homepage des Käthe Kollwitz Museums Köln <http://www.kollwitz.de> (10.03.2010)

²⁴ Ebd.

Rücken gekehrt, um sich in Berlin niederzulassen. Die künstlerische Entwicklung in Deutschlands hatte sich selten so stark auf zwei Städte konzentriert wie in den siebziger und achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts. München und Berlin übernahmen ab 1870 die Führungsrolle. Bis dahin hatten sie diese mit vielen anderen Residenzen wie Wien, Weimar, Dresden oder Düsseldorf geteilt und kulturell auf einem Niveau gestanden.²⁵ Käthe Kollwitz kam das Leben in München jedoch längst nicht so spannend vor, wie das in Berlin und in ihren Erinnerungen bereit sie es, damals nicht in die Hauptstadt gezogen zu sein²⁶. Dennoch genoss sie ihr unabhängiges und selbstbestimmtes Leben. Es „erweckte Zweifel in mir, ob ich wohlgetan hätte, mich so frühzeitig durch Verlöbnis zu binden. Die freie Künstlerschaft lockte sehr.“²⁷ Die emanzipierte junge Künstlerin las August Bebel's „Die Frau und der Sozialismus“²⁸ und Emile Zolas Bergarbeiterroman „Germinal“²⁹, der 1885 erschienen war. Der französische Schriftsteller galt und gilt immer noch als der führende Vertreter des literarischen Naturalismus in Europa. Das „Milieu“ ist bei ihm von besonderer Bedeutung. Zola erweiterte das Weltbild bis in die entlegensten Winkel, beschrieb das Milieu der Kneipen, Bordelle, Markthallen und Vorstadtstraßen, das selbst im bürgerlichen Realismus der fünfziger und sechziger Jahre noch unbekannt war.³⁰ In seinem Buch „L'Assommoir“³¹ von 1877 schilderte er bereits das Leben einer Pariser Arbeiterfamilie. „Hier wurde zum ersten Mal das Leben einer Klasse gestaltet, die bisher gar nicht bildwürdig war, deren Alltag als die gemeinste ‚Prosa‘ dem Wesen der Poesie geradezu entgegengesetzt schien.“³² Durch seinen Roman „Nana“³³ wurde Zola endgültig berühmt. Die Hinwendung zum Proletarischen fand aber nicht nur in der Literatur, sondern auch in der bildenden Kunst statt. Sie zeigte sich „vor allem in der rigorosen Versachlichung des überkommenen Genrebildes.“³⁴ Waren die gründerzeitlichen Gemälde eher dekorativ, so war das Ziel der Naturalisten die „konsequente Entkostümierung, um

²⁵ Hamann, Richard und Hermand, Jost: Naturalismus. Epochen deutscher Kultur von 1870 bis zur Gegenwart, Frankfurt am Main 1977, S. 238

²⁶ Bohnke-Kollwitz 1989, S. 739

²⁷ Ebd.

²⁸ Bebel, August: Die Frau und der Sozialismus, Berlin 1973

²⁹ Zola, Emile: Germinal, Frankfurt/Main 1983

³⁰ Hamann/Hermand 1977, S. 21

³¹ Zola, Emile: Les Rougon-Macquart. L'Assommoir, Paris 1877

³² Hamann/Hermand 1977, S. 22

³³ Zola, Emile: Les Rougon-Macquart. Nana, Paris 1880

³⁴ Hamann/Hermand 1977, S. 23

auf den Kern der Dinge vorzustößen“³⁵. „Germinal“ wirkte auf viele Künstler „wie eine Offenbarung, wie eine Bibel der Wahrheit, deren ‚proletarischen‘ Charakter der Kunst eine ganz neue Wendung gab.“³⁶ Die Arbeiterklasse und ihre elenden Lebensbedingungen, die auf moderne Lohnsklaverei und den Kapitalismus zurückgeführt wurden, waren bildwürdig geworden. Der Roman spielte also eine Schlüsselrolle für die Naturalisten und auch Käthe Kollwitz war beeindruckt davon und fertigt Studien zu einer Szene aus „Germinal“ an, die sie in Königsberg fortsetzte, wohin sie 1890 zurückkehrte. Ein Jahr später zog sie mit ihrem Mann nach Berlin, wo sie die nächsten 50 Jahre bis kurz vor ihrem Tod 1945 verbringen sollte. 1893 begann sie dort, kurz nach dem Besuch von Hauptmanns Drama „Die Weber“, mit ihrer Arbeit am „Weberzyklus“.

All diese Faktoren, der religiöse und der sozialistische Gedanke in ihrer Erziehung, die Beschäftigung mit dem Naturalismus und all die sie umgebenden künstlerischen Strömungen, die die junge Käthe Kollwitz wenn nicht gar beeinflussten, so zumindest beeindruckten, spielen eine große Rolle für ihre besondere Disposition für den Weberstoff.

2.2 Anregung und Inspiration

Die Industrialisierung diente vielen Künstlern im 19. Jahrhundert als Anregung für ihr Schaffen – man denke zum Beispiel an Adolph Menzels berühmtes „Eisenwalzwerk“ von 1875, der ersten größeren Darstellung von Arbeitern in einem Industriebauwerk. Doch auch die mit der Technisierung und Industrialisierung einhergehende „soziale Frage“ wurde sowohl in der Literatur als auch in der bildenden Kunst immer mehr zum Thema. Im Allgemeinen versteht man unter dem Begriff „soziale Frage“ die gesellschaftlichen Probleme, die im 19. Jahrhundert durch die Industrielle Revolution entstanden waren und zur Proletarisierung breiter Bauern- und Handwerkerschichten führten. Viele Bauern und Landarbeiter, die von Missernten und den katastrophalen Folgen traumatisiert und von ihren Grundherren geknechtet worden waren, verließen ihre Dörfer, um in die Städte zu ziehen. Dort konzentrierte sich die Herstellung von Produkten auf die neu entstandenen

³⁵ Ebd.

³⁶ Ebd., S. 22

Manufakturen und Fabriken, wo sich die Arbeiter dem Takt der Maschinen unterordnen mussten und die Lohnarbeit zur Regel wurde. Es entstanden neue Unternehmensformen wie Aktiengesellschaften und Kartellbindungen. Während die Metropolen unter dem Strom der Arbeitssuchenden immer mehr answollen, zerbrachen auf dem Land uralte Strukturen. In den Städten entwickelte sich eine neue Klasse, der sogenannte „vierte Stand“, der auch Frauen und Kinder umfasste, auf deren Arbeitskräfte die Familien im Normalfall angewiesen waren, auch wenn deren Löhne oft zwei Drittel niedriger waren, als die der männlichen Arbeiter.³⁷ Dies führte dazu, dass die familiäre Rangordnung und damit die verschiedenen Rollenverteilungen aufgehoben wurden, der Einzelne war nur noch Teil der Masse. Dieses Phänomen der „Vermassung“ schlug sich auch in den Geisteswissenschaften nieder. Hatte man sich in der Gründerzeit vor allem mit überragenden Einzelpersonlichkeiten beschäftigt, musste man nun die gesellschaftlichen Strukturverhältnissen mit einbeziehen, in denen der Einzelne eher eine untergeordnete Rolle spielte.³⁸ Der Begriff der „Masse“ avancierte zu einem der leitenden Begriffe in der Soziologie, Psychologie und Kulturwissenschaft.

Die Lebensbedingungen vieler Fabrikarbeiter waren katastrophal. So wohnten sie in feuchten, fensterlosen Kellerräumen - oft mehrere Personen in einem Zimmer, die so zu Brutstätten von Seuchen und Krankheiten wurden.³⁹ Durch das allmähliche Bekanntwerden der Schriften von Marx und Engels konnte sich eine gewisse proletarische Verbundenheit entwickeln, der ein revolutionäres Bewusstsein folgte. Die bis dahin weitgehend unorganisierte Arbeiterklasse begann sich zu einer geschlossenen Aktionseinheit zusammenzuschließen. Der erste Schritt der Einigungsbestrebungen war die 1875 erfolgte Vereinigung der Lassalleaner und der Eisenacher⁴⁰ zur „Sozialdemokratischen Arbeiterpartei“. Sie bildete ein Bollwerk gegen alle Aufspaltungsversuche von oben.⁴¹ Auf einmal stellten die ausgebeuteten Arbeiter eine reale Bedrohung des Besitzbürgertums dar. Es folgten die oben bereits erwähnten „Sozialistengesetze“ von 1878.

³⁷ Gafert, Karin: Die Soziale Frage in Literatur und Kunst des 19. Jahrhunderts. Ästhetische Politisierung des Weberstoffes, Kronberg Taunus 1973, S. 13

³⁸ Hamann/Hermand 1977, S. 147

³⁹ Gafert 1973, S. 14

⁴⁰ Die Lassalleaner hingen den Ideen Ferdinand Lassalles an, während die Eisenacher von Marx und Engels unterstützt wurden.

⁴¹ Hamann/Hermand 1977, S. 193

Auch die bildende Kunst und die Literatur blieben von diesen Entwicklungen nicht unberührt. Es entstanden Proletarierbilder und –gedichte, aber auch Arbeiterromane. In Bezug auf Käthe Kollwitz ist neben dem Arbeiter-Thema in Literatur und bildender Kunst vor allem auch die künstlerische Umsetzung des Weberstoffes als einem Teilgebiet der „sozialen Frage“ von besonderem Interesse.

2.2.1 Zum historischen Kontext des Weberstoffes im 19. Jahrhundert

Für das Verständnis des „Weberzyklus“ von Käthe Kollwitz ist es notwendig, sich mit dem Thema des Weberstoffes in der bildenden Kunst und Literatur zu beschäftigen. Dies setzt zunächst einmal die Kenntnis der historischen Begebenheiten voraus, die im Folgenden näher erläutert werden.

Mitte des 19. Jahrhunderts verdrängte die industrielle Produktion in Deutschland die bis dahin herkömmlichen Formen der Textilproduktion. In Deutschland hatte das Leinengewerbe bereits im ersten Drittel des neunzehnten Jahrhunderts seine vorherrschende Stellung innerhalb der nichtagrarischen Produktion eingebüßt. Die Ursache dafür war hauptsächlich die englische Konkurrenz. Während der napoleonischen Kontinentalsperre hatte England überseeische Märkte erobert und in zunehmendem Maße die Leinenindustrie durch die billigere Baumwollproduktion ersetzt.⁴² Um konkurrenzfähig zu bleiben, verkauften die deutschen Fabrikanten ihre Ware zu Schleuderpreisen. Durch das Überangebot an Arbeitskräften konnten es sich die Manufakturbesitzer über eine lange Zeit hinweg erlauben, den Arbeitern in der Textilindustrie einen Niedrigstlohn zu zahlen und das bei einer Arbeitszeit von 14 bis 16 Stunden am Tag.⁴³ Durch diese schlechten Erwerbsbedingungen, verschärft durch einen Anstieg der Grundnahrungsmittelpreise, gerieten die Arbeiter in eine immer ausweglosere Lage, die zu verschiedenen Weberunruhen führte.

Die bekanntesten und in der Kunst am häufigsten dargestellten sind in der Regel aber jene zwischen dem 3. und 6. Juni 1844: die sogenannten schlesischen Weberunruhen. Bereits 1793 war es dort zu einem ersten Aufstand gekommen. Dieser war geprägt durch das Vorbild der Französischen Revolution, sodass er im Gegensatz zu dem Aufstand von 1844 einen ideologisch-revolutionären Charakter besaß.⁴⁴ Dennoch

⁴² Gafert 1973, S. 147

⁴³ Ebd.

⁴⁴ Schwab-Felisch 2008, S. 74

waren es die Unruhen von 1844, die sich in zahllosen literarischen und künstlerischen Bearbeitungen niederschlugen. Die Weberromane, Webergedichte, Weberdramen und Weberbilder bezogen sich alle auf den Aufstand von 1844. Ein Grund dafür könnte sein, dass die Toten von 1844 eher als unschuldige Opfer erschienen, während man die von 1793 auch als Partisanen betrachtete.⁴⁵ Ein weiterer Grund ist sicher auch in dem großen Interesse der Öffentlichkeit an diesem Ereignis zu suchen. So war bereits vor dem Aufstand in der schlesischen und der deutschen Presse über die zunehmende Verelendung der Weber berichtet worden und breite Bevölkerungsschichten waren über die unzumutbaren Lebensumstände unterrichtet.⁴⁶ Über den Aufstand selbst durfte in der schlesischen Presse jedoch nicht weiter berichtet werden. So finden sich mit Ausnahme zweier kurzer Meldungen keine Beiträge zu den Vorfällen.⁴⁷ Der Aufstand wurde von preußischen Truppen niedergeschlagen und fand so sein Ende. Für die Nachwelt wurde er zu einem Symbol des proletarischen Klassenkampfes.⁴⁸

Eine weitere Hungersnot überkam die schlesischen Weber Anfang der 1890er Jahre. Zahlreiche Pressemeldungen⁴⁹ berichteten über die dramatische Lage der Textilarbeiter und auch Käthe Kollwitz wird aller Wahrscheinlichkeit nach davon Kenntnis genommen haben.

2.2.2 Anregungen aus der bildenden Kunst

Es gibt eine Reihe von Darstellungen, die sich mit dem Weberthema befassen. Alle können und müssen hier nicht berücksichtigt werden. Einige ausgewählte Werke sollen einen Einblick in die Thematik der Weberdarstellungen und den Umgang mit dem Thema „Arbeiter, Proletariat und soziale Frage“ vor der Veröffentlichung des „Weberzyklus“ von Käthe Kollwitz geben. Sie können unter Umständen Vorbild bzw. Inspirationsquelle für die Künstlerin gewesen sein, mit Sicherheit lässt sich dies jedoch nicht nachweisen. Dennoch lohnt der Blick auf eine Auswahl exemplarischer

⁴⁵ Ebd., S. 75

⁴⁶ Walach, Dagmar: Gerhart Hauptmann. Die Weber, Stuttgart 1999, S. 38

⁴⁷ Ebd.

⁴⁸ Hodenberg, von, Christina: Aufstand der Weber. Die Revolte von 1844 und ihr Aufstieg zum Mythos, Bonn 1997, S. 9

⁴⁹ So z.B. am 15.6. 1890, am 4.1.1891 und am 15.1.1891 in der Vossischen Zeitung.

Beispiele, da er Aufschluss über das Spezifische an Kollwitz' Umsetzung des Stoffes bietet und für eine stilistische Einordnung des „Weberzyklus“ hilfreich sein kann.

2.2.2.1 Weberdarstellungen

In der bildenden Kunst lässt sich der Weberstoff sehr weit zurückverfolgen. Im Laufe der Zeit sind immer wieder Weber dargestellt worden. Im Zusammenhang mit Käthe Kollwitz interessieren aber nur solche Werke, die vor dem Hintergrund der Industriellen Revolution im Allgemeinen und vor dem der Weberaufstände im Besonderen geschaffen worden sind. Diese sind naturgemäß erst um bzw. nach 1844 zu suchen. Karin Gafert hat in ihrer Dissertation „Die Soziale Frage in Literatur und Kunst des 19. Jahrhunderts“⁵⁰ solche Werke zusammengetragen, von denen hier einige herausgegriffen werden, die als besonders relevant erscheinen. Dabei soll vor allem die Vielfalt und das breite Spektrum an Weberdarstellungen nach 1844 gezeigt werden.

Ein frühes Beispiel ist das Ölgemälde „Die schlesischen Weber“ von Karl Wilhelm Hübner aus dem Jahr 1844 (Abb. 1), welches bereits kurz vor den Aufständen entstanden war.⁵¹ Dargestellt ist der Abgabetag, an welchem die Weber ihre Stoffe vorlegen und bangen mussten, ob diese gegen Lohn angenommen oder aber abgewiesen werden würden. Der Gegensatz zwischen Arm und Reich steht im Mittelpunkt des Bildes. Die verzweifelten, hungernden Weber werden den wohlgenährten, gut gekleideten und hochmütigen Fabrikanten gegenübergestellt. Friedrich Engels hatte das Bild des Schadow-Schülers in Düsseldorf gesehen und meinte, es sei wirksamer für den Sozialismus als hundert Flugschriften.⁵² Dieses Lob trug sicher mit dazu bei, dass Hübner zum „Maler des Proletariats“ ernannt wurde.⁵³ Hübner, der wie Kollwitz in Königsberg geboren worden war, verhalfen „Die schlesischen Weber“ zu seinem künstlerischen Durchbruch.⁵⁴ Der Inhalt dieses Genrebildes ist zweifellos revolutionär, dennoch bleibt es trotz der anklingenden

⁵⁰ Gafert 1973

⁵¹ Landes, Lilian: Carl Wilhelm Hübner (1814-1879). Genre und Zeitgeschichte im deutschen Vormärz, Berlin 2008, S. 71

⁵² Landes 2008, S. 94

⁵³ Ebd., S. 94

⁵⁴ Ebd., S. 75

sozialen Tragik „weitgehend im Rührenden und Anekdotischen befangen.“⁵⁵ Es richtete sich an ein bürgerliches Publikum und sollte Mitleid erregen. In der Ölmalerei wurde der Weberstoff ansonsten von keinem anderen Künstler bearbeitet, sodass es keine vergleichbaren Werke gibt.⁵⁶

Auf dem Gebiet der graphischen Künste lassen sich dagegen in der Zeit des Vormärz mehrere Bearbeitungen des Themas finden.⁵⁷ So zum Beispiel der Holzstich „Weberelend“ (Abb. 2) von Friedrich Wilhelm Gubitz aus dem Jahr 1848. Das Bild, das im „Deutschen Volkskalender“ veröffentlicht wurde⁵⁸, zeigt eine ärmliche Stube, in deren Zentrum eine Weberfamilie zu sehen ist. Die Mutter liegt in einem Bett und stillt ihr Neugeborenes, vor dem Bett kauert ein barfüßiges Kind. Auf dem Boden vor ihm liegen ein leerer Teller sowie ein abgenagter Knochen. Rechts neben ihm steht ein weiteres ebenfalls barfüßiges Kind, das bittend zum verzweiferten Vater hinaufblickt. Er sitzt auf einem Holzschemel neben dem Bett und greift sich mit der rechten Hand sorgenvoll an die Stirn, während er auf den großen Webstuhl schaut, der die linke Seite des Bildes einnimmt. Rechts neben dem Mann kann man durch eine Türöffnung den schmalen Ausschnitt eines weiteren Zimmers erkennen. Dort liegt eine zweite Frau im Bett. Obwohl Gubitz die konkreten Sorgen und Probleme der Weber wie Hunger und Krankheit thematisiert, wirkt die dargestellte Szene unwirklich und theatralisch. Auch hier überwiegen die sentimental-wehleidigen Züge. Die meisten sozialen Genredarstellungen stellten hauptsächlich die Folgen sozialer oder politischer Missstände, also die Auswirkungen auf die Opfer dar.⁵⁹ Dieses direkte Ansprechen der Emotionen löste eher Rührung und Mitleid aus statt Zorn und Reflexionen.⁶⁰

Ein weiteres Beispiel auf dem Gebiet der graphischen Künste, allerdings von aggressiverer, karikaturistischer Art, ist ein anonymer Holzschnitt von 1844, der in den „Fliegenden Blättern“ in München erschienen war⁶¹ und den Titel „Das Elend in Schlesien“ trägt (Abb. 3). Er zeigt in der oberen Hälfte des zweigeteilten Blattes das Elend der Arbeiter, die schwach und halb verhungert vor leeren Tellern auf dem Boden liegen. Eine Frau ringt verzweifelt die Hände, im Hintergrund sind die Kreuze

⁵⁵ Hamann/Hermand 1977, S. 22

⁵⁶ Gafert 1973, S. 272

⁵⁷ Ebd.

⁵⁸ Ebd., S. 519

⁵⁹ Ebd., S. 111

⁶⁰ Ebd.

⁶¹ Ebd., S. 519

der bereits Verstorbenen zu sehen. Die Bild-Unterschrift lautet „Hunger und Verzweiflung“. In der unteren Blatthälfte wird die „Offizielle Abhülfe“ dargestellt: das preußische Militär, welches die soziale Frage mit Gewalt, mit der blutigen Niederschlagung der Aufständischen löst.

Neben Werken, die sich mit den sozialen Problemen der Weber auseinandersetzen, gibt es eine Reihe von Werken, die den Weberstoff lediglich als handwerkliche Idylle darstellen und die Aufstände und das Elend ganz ausblenden. Ein Beispiel hierfür ist das Gemälde „Hessischer Webstuhl“ (Abb. 4) von Johann Heinrich Hasselhorst, das ein verklärtes Bild von Webern im trauten Heim zeigt. Das Idyllische ist ein typischer Zug des Genrebildes. Genremaler suchten „zu unterhalten, zu erheitern, zu belehren und zu rühren.“⁶² Es ging ihnen nicht darum, grundsätzlich etwas zu verbessern, zu verändern oder auf die Missstände ihrer Zeit aufmerksam zu machen, ganz im Gegenteil: ihre Bilder waren oft realitätsfern und ihnen lag ein vorgetäuschter Optimismus zugrunde.⁶³ Die Darstellungen entführten den Betrachter aus der ernsten Realität in eine idealisierte, erträumte Welt der Idylle. „Naivität und Unschuld erscheinen hier als die höchsten Werte. Das Häßliche, Krasse wird vermieden“.⁶⁴

Eine ganz andere Herangehensweise hingegen hatte Max Liebermann. Ihm ging es um die realistische Darstellung arbeitender Menschen. Bilder, die sich mit dem Thema „Weber“ beschäftigen, sind unter anderem die „Weberei in Laren“ von 1881 und der „Arbeiter am Webstuhl“ von 1883 (Abb. 5 und 6). Dennoch fällt bei Liebermanns Arbeiterbildern auf, dass sie nicht das Proletariat der industriellen Arbeitswelt zeigen, sondern Menschen, die überwiegend dem bäurisch-ländlichen Milieu angehören.⁶⁵ Obwohl sie Menschen beim Weben oder Spinnen zeigen lassen sie sich in eine Serie von Handwerks- oder bäurischen Arbeitsbildern einordnen.⁶⁶ Auf diesen Bildern ist kein Aufbegehren der Arbeiter zu entdecken, eine ausdrückliche sozialkritische Komponente fehlt.

Sozialkritische Weberdarstellungen nach 1844 lassen sich hauptsächlich im Bereich der Druckgraphik finden. Dabei gehen sie einerseits ins Genrehafte, andererseits in

⁶² Immel, Ute: Die deutsche Genremalerei im neunzehnten Jahrhundert, Ludwigshafen am Rhein 1967, S. 53

⁶³ Ebd.

⁶⁴ Ebd.

⁶⁵ Gafert 1973, S. 277

⁶⁶ Ebd.

den Bereich der Karikatur. Oft sind sie sentimental und wollen den Betrachter rühren, indem vor allem durch die Auswirkungen des an Unschuldigen begangenen Unrechts dargestellt wird. Dabei werden oft die leidtragenden Kinder gezeigt, um Mitleid zu erregen. Diese Darstellungen wurden teilweise als „Tendenzmalerei“ oder „Armeleutemalerei“ bezeichnet.⁶⁷ In diesem, vom Genre abweichenden Bildtypus, wurde vor allem die Not des Industrieproletariats geschildert.⁶⁸

In der Ölmalerei hingegen finden sich mit Ausnahme des Gemäldes von Hübner hauptsächlich verklärende und idyllische Weberdarstellungen. Auch die Bilder von Liebermann kann man, obwohl sie nicht in der Tradition der klassischen Genremalerei stehen, nicht ohne Weiteres den sozialkritischen Weberdarstellungen zuordnen. Bei Käthe Kollwitz' „Weberzyklus“ finden sich weder die sentimental-wehleidigen noch die karikaturistischen und schon gar nicht die idyllisch-verharmlosenden Tendenzen, die frühere Weberdarstellungen prägen. Sie stellte die schlimme Lage der Weber sachlich und nüchtern dar; ohne zu beschönigen aber auch ohne die wehleidig-larmoyanten Züge. Damit unterscheidet sie sich grundlegend von den anderen Künstlern und der „Weberzyklus“ stellt somit den Höhepunkt und auch den Abschluss der Weberdarstellungen im neunzehnten Jahrhundert dar.⁶⁹

2.2.2.2 Max Klinger und die Griffelkunst

Der Maler, Graphiker und Bildhauer Max Klinger (1857 – 1920) war nachweislich ein großes Vorbild von Käthe Kollwitz. Dies geht unter anderem aus dem bereits oben zitierten Brief an Peter Halm hervor, in dem es heißt „Stauffer legte den Grund aber die eigentliche Befruchtung ging von Klinger aus“⁷⁰. An Max Lehrs schrieb sie außerdem, dass sie erst in Berlin und dann in München die Gelegenheit hatte, Klinger'sche Radierungen zu sehen. „Sie waren mit dem, was ich damals in der Literatur kennen lernte – und da ist als der Markstein für mich der Zolasche *Germinal* zu nennen – ausschlaggebend.“⁷¹ Des Weiteren ist Käthe Kollwitz' Ansprache zur Beisetzung Klingers durch den Architekten Hilberseimer überliefert.

⁶⁷ Immel 1967, S. 51

⁶⁸ Ebd.

⁶⁹ Gafert 1973, S. 287

⁷⁰ Kollwitz, Käthe: Unveröffentlichter Brief an Peter Halm (siehe Anmerkung 23)

⁷¹ Kollwitz, Hans (Hrsg.): Käthe Kollwitz. Briefe der Freundschaft und Begegnungen, München 1966, S. 22 ff.

„Die Freie Secession, deren Ehrenmitglied Max Klinger lange Jahre hindurch gewesen ist, schickt durch mich einen letzten Gruß. Mich aber drängt es, an dieser Stelle für meine eigene Person dem toten Meister meinen Dank zu sagen. Was mir Max Klinger in meiner Jugend gewesen ist, ist schwer in Worte zu fassen. Es war ein ganz großes Erleben, als ich die Radierungen von Klinger kennenlernte. Und wie mir ging es vielen tausend anderen. Wir jungen Leute drängten uns zu den Kupferstichkabinetten in München, in Berlin, um Klingers Radierungen zu sehen.“⁷²

Kollwitz beschäftigte sich jedoch nicht nur mit Klingers Kunst, sondern auch mit seiner kunsttheoretischen Schrift „Malerei und Zeichnung“⁷³, die 1891 erschienen war. Darin nimmt er eine Abgrenzung zwischen Malern und graphischen Künstlern vor. So seien die Maler für die Darstellung der Schönheit der Welt zuständig, die Graphiker jedoch für die Darstellung deren Schwächen. „Aus ihren Werken bricht fast überall der Grundton hervor: so sollte die Welt nicht sein! Sie üben also Kritik mit ihrem Griffel.“⁷⁴ Da für einfarbige Kunstwerke, die lediglich mit Licht, Schatten und Form spielen, keine genaue, zusammenfassende Benennung existierte (der Begriff „Graphik“ schließt die Zeichnung nicht mit ein), führte Klinger den Begriff der „Griffelkunst“ ein. Vorbilder auf diesem Gebiet, besonders dem der Radierung, sind für ihn Dürer und Rembrandt. „Ich las zufällig von Max Klinger die Broschüre ‚Malerei und Zeichnung‘. Da merkte ich: ich bin ja gar keine Malerin.“⁷⁵ Käthe Kollwitz sah sich also schon früh als „Griffelkünstlerin“. Klinger war für sie weniger inhaltlich, dafür aber umso mehr aus technisch-formaler Sicht Anregung und Inspiration für den „Weberzyklus“. Zumal sich neben der von ihr bevorzugten Technik der Graphik in ihrem Frühwerk auch eine Vorliebe für den Zyklus bemerkbar macht – einer Form, der sich Klinger häufig bediente.

Ein Werk Klingers, das auch thematisch und kompositorisch als Anregung gedient haben könnte, ist die Radierung „Vom Tode I, Blatt 9“, die den Titel „Arme Familie“ trägt (Abb. 7). Wie auch auf dem zweiten Blatt des „Weberzyklus“, der Lithographie „Tod“ (Abb. 11), befindet sich eine Proletarierfamilie in ihrer ärmlichen Behausung. Die Mutter steht links im Vordergrund, hält ihr blondes Kind auf dem Arm und blickt aus dem kleinen Dachfenster hinaus. Hinter den beiden befindet sich ein alter Mann, der im Sterben liegt. Links auf dem dunkel radierten Rahmen erscheint der

⁷² Zitiert nach Bohnke-Kollwitz 1989, S. 867

⁷³ Klinger, Max: Malerei und Zeichnung, Leipzig 1907

⁷⁴ Ebd., S. 44

⁷⁵ Bohnke-Kollwitz 1989, S. 739

Tod als Knochenmann, während der untere Rand zeigt, wie das Grab geschaufelt wird. Dieses Bild aus dem Jahre 1889 bietet sich vom Sujet her sehr gut zu einem Vergleich mit dem erwähnten Blatt „Tod“ an, worauf an entsprechender Stelle ausführlich eingegangen wird.

Mit dem „Weberzyklus“ thematisch ebenfalls verwandt ist Klingers Bilderreihe „Eine Mutter“. Dabei handelt es sich um einen Zyklus im Zyklus. Die drei Radierungen „Eine Mutter“ bilden den kleinen Zyklus innerhalb der Bilderreihe „Dramen“ (Opus IX 1883). Klinger illustrierte in dieser Folge keine literarischen Dramen, sondern er begriff sich als Berichterstatter zeitgenössischer dramatischer Ereignisse, von denen er zum Beispiel in der Zeitung gelesen hatte. Anregung für „Eine Mutter“ war, wie er im Inhaltsverzeichnis der „Dramen“ erläutert, folgende Meldung:

„Motiv: Eine Familie durch einen Krach verarmt. Der Mann, Säufer geworden, mißhandelt Frau und Kind. Sie, vollständig verzweifelt, springt mit dem Kind ins Wasser. Das Kind ertrinkt, sie wird gerettet, wieder zum Leben gebracht, wegen Totschlags und Selbstmordversuchs vor Gericht gestellt – freigesprochen. Berliner Schwurgerichtsverhandlung, Sommer 1881.“⁷⁶

2.2.3 Anregungen aus der Literatur

Ab den vierziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts entstanden viele Weberlieder und –gedichte. Man kann sogar von einer „Weberlyrik“ sprechen. Am bekanntesten sind wohl Heinrich Heines „Die Schlesischen Weber“ und das „Blutgericht“, dessen Verfasser nie bestimmt werden konnte. Es wurde behauptet, die Arbeiter selbst hätten es erschaffen.⁷⁷ Gerhart Hauptmann verarbeitete dieses Gedicht in seinem Drama „Die Weber“. Heines Gedicht war Käthe Kollwitz bekannt. Sie hatte sogar vor, es dem „Weberzyklus“ voranzustellen. Im „Rückblick auf frühere Zeit“ schreibt

⁷⁶ Zitiert nach Scheffler, Giesela: Zyklen, in: Danzker, Jo.-Anne Birnie und Falk, Tilmann (Hrsg.): Max Klinger. Zeichnungen, Zustandsdrucke, Zyklen, München/New York, 1996, S. 87-159, S. 118f.

⁷⁷ Wehner, Walter: Weberelend und Weberaufstände in der deutschen Lyrik des 19. Jahrhunderts. Soziale Problematik und literarische Widerspiegelung, München 1981, S. 143

sie: „Ich wollte voraussetzen das Gedicht ‚Weber‘ von Heine.“⁷⁸ Es könnte also durchaus auch als Inspirationsquelle gedient haben.

Die Schlesischen Weber

*Im düstern Auge keine Träne,
Sie sitzen am Webstuhl und fletschen die Zähne:
„Deutschland, wir weben dein Leichentuch,
Wir weben hinein den dreifachen Fluch –
Wir weben, wir weben!*

*Ein Fluch dem Götzen, zu dem wir gebeten
In Winterskälte und Hungersnöten;
Wir haben vergebens gehofft und geharrt,
Er hat uns geäfft und gefoppt und genarrt –
Wir weben, wir weben!*

*Ein Fluch dem König, dem König der Reichen,
Den unser Elend nicht konnte erweichen,
Der den letzten Groschen von uns erpreßt
Und uns wie Hunde erschießen läßt –
Wir weben, wir weben!*

*Ein Fluch dem falschen Vaterlande,
Wo nur gedeihen Schmach und Schande,
Wo jede Blume früh geknickt,
Wo Fäulnis und Moder den Wurm erquickt –
Wir weben, wir weben!*

*Das Schiffchen fliegt, der Webstuhl kracht,
Wir weben emsig Tag und Nacht –
Altdeutschland, wir weben dein Leichentuch,
Wir weben hinein den dreifachen Fluch
Wir weben, wir weben!“*

Doch auch in der Prosa wurden das Weberthema und das der „sozialen Frage“ behandelt. Werke, die Käthe Kollwitz nachweislich gelesen hat und die ihr als Anregung für den „Weberzyklus“ dienten, sind Emile Zolas „Germinal“ und Gerhart Hauptmanns „Die Weber“.

⁷⁸ Bohnke-Kollwitz 1989, S. 741

2.2.3.1 Emile Zolas „Germinal“ und Gerhart Hauptmanns „Die Weber“

Bevor Kollwitz die Uraufführung des Dramas „Die Weber“ von Hauptmann sah, hatte sie bereits Zolas naturalistischen Roman „Germinal“ gelesen. Noch in ihrer Münchner Zeit begann sie sich künstlerisch mit dem Thema auseinanderzusetzen und wählte „die Szene aus dem Germinal, wo in dem verrauchten Lokal um die junge Kathrin von zwei Männern gekämpft wird. Diese Komposition wurde anerkannt.“⁷⁹ Damals hatte sie noch den Plan, die Studie auf Leinwand zu übertragen.⁸⁰ In einem Brief an den Studienfreund Paul Hey vom 26. Februar 1891 schreibt sie aus Königsberg:

„In der ersten Zeit meines Hierseins faßte ich den großen Plan, ein Bild zu malen, die Streitscene aus dem Germinal, die ich in München als Kohleskizze gemacht hatte. Und ging dann auch wacker daran. Bin aber doch stecken geblieben. Bis zum Frühjahr kann ich das Bild nicht mehr malen, in Berlin kann ich es nicht fortsetzen, also mache ich alle Vorstudien, die ich dazu brauche und radiere das Ganze, wenn ich erst mehr Übung im Radieren habe.“⁸¹

„Germinal“, 1885 erschienen, gehört zu dem zwanzigbändigen Werk Zolas „Das Leben der Familie Rougon-Macquart“. Der Roman beschreibt die unmenschlichen Verhältnisse in französischen Bergwerken des 19. Jahrhunderts und die Konflikte unter den Arbeitern. So ist ein Teil für den Streik, der andere ist für den Dialog mit den Grubenbesitzern und versucht eine unblutige, einvernehmliche Lösung zu finden. Käthe Kollwitz, für die Literatur ihr ganzes Leben lang eine große Rolle spielte, hatte schon als 17jährige „Zeichnungen zu Gedichten, wie zum Beispiel zu den ‚Auswanderern‘ von Freiligrath“⁸² gemacht. Freiligrath schrieb auch mehrere Weber-Gedichte,⁸³ die ihr bekannt gewesen sein könnten. „Germinal“ deckte sich mit ihrer damaligen, oben bereits angesprochenen Vorliebe für das Thema „Proletariat und Arbeiter“ und war so eine hervorragende Anregung für ihr Schaffen. Noch während sie an ihren Studien zu „Germinal“ arbeitete, besuchte sie die Uraufführung der Hauptmannschen Weber. Das Drama spielt, wie unter den Dramatis Personae zu lesen ist, „in den vierziger Jahren in Kaschbach im

⁷⁹ Bohnke-Kollwitz 1989, S. 738

⁸⁰ Ebd., S. 740

⁸¹ Kollwitz 1966, S. 20

⁸² Bohnke-Kollwitz 1989, S. 737

⁸³ Schwab-Felisch 2008, S. 153

Eulengebirge sowie in Peterswaldau und Langenbielau am Fuße des Eulengebirges“.⁸⁴ Es handelt sich nach Aussagen des Dichters also um ein historisches Ereignis. 1890/91 als er sich mit den Vorarbeiten für das Stück beschäftigte, gingen jedoch zahlreiche Berichte durch die Presse, die über die Not der schlesischen Textilarbeiter und ihre unverändert elende Lage berichteten.⁸⁵ Hauptmann reiste um diese Zeit selbst ins Eulengebirge und besuchte Weberdörfer, wo er mit Arbeitern sprach und Milieustudien betrieb. Nach der Fertigstellung 1891 wurde von der Zensurbehörde ein Aufführungsverbot erteilt, vermutlich, da das Thema eben keineswegs vergangen, sondern nach wie vor sehr aktuell war.⁸⁶ In dem Verfügungsbescheid heißt es unter anderem:

„Es steht zu befürchten, daß die kraftvollen Schilderungen des Dramas, die zweifellos durch die schauspielerische Darstellung erheblich an Leben und Eindruck gewinnen würden, in der Tagespresse mit Enthusiasmus besprochen, einen Anziehungspunkt für den zu Demonstrationen geneigten sozialdemokratischen Theil der Bevölkerung Berlins bieten würden, für deren Lehren und Klagen über die Unterdrückung und Ausbeutung des Arbeiters durch den Fabrikanten das Stück durch seine einseitige tendenziöse Charakterisierung hervorragende Propaganda macht.“⁸⁷

Gerhart Hauptmann legte Klage ein, es kam zu einem Prozess, den Hauptmann verlor. Das Aufführungsverbot betraf jedoch nur öffentliche Veranstaltungen, weshalb die „Freie Bühne“ in Berlin von der Zensurmaßnahme ausgenommen blieb, und so wurde am 26. Februar 1893 die erste (geschlossene) Aufführung des Stückes gegeben.⁸⁸ Erst am 25. September 1894 konnte am Deutschen Theater in Berlin eine Vorstellung stattfinden. Einen Eindruck davon gab das Berliner Tagblatt:

„Vor einem bis unter den Deckenplafond gefüllten Hause, gefüllt von einem Publikum, das allen Schichten der Bevölkerung angehörte, und in dem parlamentarische Notorietäten, die beinahe vollzählig erschienen waren, gingen Gerhart Hauptmanns ‚Weber‘ gestern Abend im Deutschen Theater, zum ersten Mal auf einem regulären Theater, mit ungeheurem Erfolg in Szene.“⁸⁹

⁸⁴ Ebd., S. 6

⁸⁵ Walach 1999, S. 63

⁸⁶ Ebd., S. 93

⁸⁷ Zitiert nach Walach 1999, S. 93

⁸⁸ Ebd., S. 119

⁸⁹ Berliner Tagblatt. Nr. 489, 26. September 1894. Morgen-Ausgabe. S. 3, zitiert nach Walach 1999, S. 148

Kaiser Wilhelm II. nahm die Vorstellung jedoch als Anlass, seine Loge im Deutschen Theater in Berlin zu kündigen.⁹⁰

Für Käthe Kollwitz, die die Aufführung bereits am 26. Februar 1893 bei der geschlossenen Vorstellung gesehen hatte, bedeutete sie „einen Markstein in meiner Arbeit. Die begonnene Folge zu *Germinal* ließ ich liegen und machte mich an die *Weber*“.⁹¹ Dennoch lassen sich in ihrem Zyklus „Ein Weberaufstand“ auch viele Einflüsse aus „*Germinal*“ finden. Anfangs dachte die Künstlerin wohl an eine Illustrierung des Dramas „*Die Weber*“, wie sich aus einem Brief an Gerhart Hauptmann vom 16.4.1894 erschließen lässt, in welchem sie von der „Illustrierung der *Weber*“⁹² schreibt. Die graphische Auseinandersetzung mit dem Thema verlief dann aber doch sehr viel freier und man kann nicht von einer Illustrierung sprechen. Keine der von Hauptmann beschriebenen Szenen findet eine genaue Entsprechung im „*Weberzyklus*“. Die Künstlerin bildete das Drama nicht einfach ab, sondern formte es um, durchdrang den Stoff und interpretierte die Realität, die hinter dem Stück auftauchte. Da in der Literatur bereits mehrmals ein Vergleich der einzelnen Blätter mit Szenen aus „*Die Weber*“ vorgenommen wurde und auch der Hinweis auf „*Germinal*“ schon erfolgte, wird auf dieses Thema im Folgenden nur relativ kurz eingegangen. Alexandra von dem Knesebeck hat in ihrem Aufsatz „Die Bedeutung von Zolas Roman „*Germinal*“ für den Zyklus „*Ein Weberaufstand*“ von Käthe Kollwitz“⁹³ eine ausführliche Gegenüberstellung bzw. Abgrenzung der beiden Werke vorgenommen.

2.2.4 Die sechs Blätter des Weberaufstands

Von 1893 bis 1898 arbeitete Käthe Kollwitz an der sechs Blätter umfassenden Bilderfolge, mit der ihr der Durchbruch gelang und die sie bekannt werden ließ. Die Entstehungsgeschichte lässt sich nicht mehr genau rekonstruieren, da es für die Vorzeichnungen und Studien leider keine gesicherten Daten gibt.⁹⁴ Die Datierung und auch die Maßangaben, die von Druck zu Druck variieren können, entsprechen

⁹⁰Schwab-Felisch 2008, S. 102

⁹¹Bohnke-Kollwitz 1989, S. 740

⁹²Hilscher Ute und Eberhard: Würdigungen und Briefe von Käthe Kollwitz und Gerhart Hauptmann, in: *Neue Deutsche Hefte* 2, 1987, S. 277-301, S. 284

⁹³Knesebeck von dem, Alexandra: Die Bedeutung von Zolas Roman „*Germinal*“ für den Zyklus „*Ein Weberaufstand*“ von Käthe Kollwitz, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 52, 1989, S. 402-422

⁹⁴Knesebeck, Alexandra von dem: *Käthe Kollwitz. Werkverzeichnis der Graphik*, Bern 2002, S. 120

dem 2002 erschienenen Werkverzeichnis Alexandra von dem Knesebecks⁹⁵ (im Folgenden abgekürzt: Kn), das den neuesten Stand der aktuellen Kollwitz-Forschung wiedergibt. Bei den Handzeichnungen wird dem Werkverzeichnis von Otto Nagel⁹⁶ entsprochen (im Folgenden abgekürzt mit N).

„Not“ hat Käthe Kollwitz die Lithographie (Abb. 8, Kn 33) genannt, mit der sie ihren ersten druckgraphischen Zyklus „Ein Weberaufstand“ beginnen lässt. In stummer Verzweiflung schlägt eine Frau die Hände über ihrem Kopf zusammen. Sie sieht verhärtet aus und ist von harter Arbeit gezeichnet. Vor ihr liegt ihr Kind in einem Bett. Sein Kopf scheint übergroß im Vergleich zu dem kleinen, bis zur Brust zugedeckten Körper. Das Gesichtchen hebt sich weiß, leichenblass von dem karierten Kissen ab und trägt mit den großen eingefallenen Augen und der aufgeworfenen Nase bereits die Züge eines Totenschädels. Die Mutter beugt sich zu ihm herab und kann doch nichts tun als hilflos seinem Sterben zusehen. Das Kind ist noch nicht tot, sodass noch ein Kontakt zwischen ihm und der Mutter möglich ist. Kollwitz zeigt also den Zeitpunkt, an dem der Schmerz am heftigsten ist, da das Leben noch nicht ganz verloschen ist. Der Darstellung haftet nichts Liebliches an, wie es Mutter-Kind-Darstellungen oft an sich haben. Beide befinden sich in einer dunklen, trostlosen, sehr beengten Stube und bilden das Zentrum des quadratischen Blattes. Hinter ihnen ist rechts ein Spulrad und links ein Webstuhl zu erkennen. Am äußeren linken Bildrand wohnen zwei Personen dem Geschehen bei. Es handelt sich um eine weitere Frau mit Kind. Auch ihre Gesichter sind hart und verbraucht. Im Hintergrund befindet sich links ein Sprossenfenster, welches als äußere Lichtquelle fungiert, wodurch das sterbende Kind beleuchtet wird. Durch die sehr hellen und die dunklen, fast schwarzen Flächen entsteht ein starker Kontrast. Auch auf den anderen Blättern kommen immer wieder sehr dunkle Tonflächen vor.

Es herrscht Einigkeit darüber, dass das erste Blatt keinen direkten Bezug zu Hauptmann aufweist, jedoch inhaltlich mit dem fünften Akt des Dramas übereinstimmt. Zu Zola findet sich keine thematische Entsprechung. Die Darstellung kranker Kinder war im 19. Jahrhundert weit verbreitet.⁹⁷ Neben dem oft genannten Gemälde „Das kranke Kind“ von Edvard Munch gibt es eine ganze Reihe von thematisch verwandten Darstellungen, die Alexandra von dem Knesebeck

⁹⁵ Ebd.

⁹⁶ Nagel, Otto (Hrsg.): Käthe Kollwitz. Die Handzeichnungen, Berlin/DDR 1972

⁹⁷ Knesebeck von dem 1998, S. 143

zusammengetragen hat.⁹⁸ Ob Käthe Kollwitz diese Bilder kannte, ist allerdings nicht nachgewiesen.

Es gibt vier verworfene Platten und eine Tuschezeichnung, die dem Blatt „Not“ vorausgegangen sind. Eine der vier Radierungen, die bereits 1893 entstanden war und somit wohl den ersten Versuch zum Thema „Weberaufstand“ darstellt, erinnert vom Aufbau her stark an eine Theaterkulisse (Abb. 9, Kn 23). Die Künstlerin stand vermutlich noch unter dem Eindruck des Schauspielbesuchs. In einer engen Stube sind fünf Menschen um einen Tisch gruppiert, der sich in der linken Ecke der ärmlichen Behausung befindet. Vor dem Tisch, auf dem eine Kerze brennt, sitzt eine Frau mit zur Decke gerichtetem Kopf und wie klagend zum Gebet erhobenen Händen. Hinter dem Tisch steht ein Mann ganz in die dunkle Ecke gedrängt und blickt zu der Mutter, die auf der rechten Seite auf der langen Bank hinter dem Tisch sitzt. Sie hält ein kleines Kind im Arm, neben ihr ist ein etwas älteres zu erkennen. Rechts im Vordergrund steht ein großer Webstuhl, der bis zur Decke des Raumes reicht.

Die zweite verworfene Radierung muss zwischen 1893 und 1897 entstanden sein und stellt eine zweite Fassung des Themas „Not“ dar (Abb. 10, Kn 24). Hauptperson ist eine schwangere Frau, die in einer armseligen Hütte sitzt. Sie wird vom Schein der Öllampe auf dem Tisch beleuchtet. Ganz im Dunkeln gehalten sind der sitzende, nach vorne gebeugte Mann und das Kind, das einen Finger in den Mund gesteckt hat und nicht wirklich in das Geschehen eingebunden wirkt. Die Tuschezeichnung (N 120) war eine Vorarbeit zu dieser Platte. Die weiteren zwei Radierungen (Kn 25 und 26) ähneln von der Komposition und dem Format her bereits der endgültigen Fassung, diese ist jedoch, wie bereits erwähnt, als Lithographie und nicht als Radierung ausgeführt und wirkt in der Gesamterscheinung dadurch dunkler und weicher. „Mein technisches Können war im Radieren noch so gering, daß die ersten Versuche mißglückten. Auf diese Weise kam es so, daß die drei ersten Weber-Blätter lithographiert wurden und erst die drei letzten Radierungen“.⁹⁹ Die Arbeit zog sich lange hin und war mühsam. „Allmählich kam sie zustande und ich hatte den Wunsch, die Folge meinem Vater zu widmen.“¹⁰⁰ Nach den vier verworfenen Radierungen entstand 1897 dann die endgültige, oben beschriebene Fassung als Lithographie. Die

⁹⁸ Ebd., S. 143 ff.

⁹⁹ Bohnke-Kollwitz 1989, S. 740

¹⁰⁰ Ebd., S. 741

erwähnte Zeichnung zeigt eine Variante zu diesem Blatt, auf der das Kind nicht im, sondern gewickelt auf dem Bett liegt.

Das zweite Blatt „Tod“ (Abb. 11, Kn 34), ebenfalls eine Lithographie, zeigt eine sterbende Frau. Sie nimmt die linke Bildhälfte ein, wo sie bis vor kurzem noch an einem Tisch gesessen zu haben scheint, nun aber entkräftet gegen die Wand hinter ihr gesunken ist. Das Gesicht ausgezehrt, der Blick starr und unbestimmt nach unten gerichtet, ist sie dem Betrachter zugewandt. Ihre rechte Hand liegt leblos vor ihr auf der Bank, die linke baumelt schlaff vom Tisch. Der Tod in Gestalt eines Skeletts hat sich in die enge, niedrige Stube geschlichen und mit seiner Knochenhand bereits nach ihrem linken Arm gegriffen. Dieser Griff hat jedoch nichts Gewaltsames an sich, er mutet eher sanft an. Der Tod scheint ein Freund und Retter aus der ausweglosen Situation zu sein. Seine andere Hand liegt auf einer umgestülpten Schale – die Todesursache war eindeutig Hunger. Außer Arm und Schädel kann man von dem Skelett nicht allzu viel sehen, da es von einem großen Mann verdeckt wird, der die rechte vordere Bildhälfte einnimmt. Er ist für den Betrachter nur von hinten zu erkennen, hält den Kopf gesenkt und seine großen Hände auf dem Rücken verschränkt. Hinter ihm, also am äußersten rechten Bildrand, ist ein Webstuhl zu erkennen. Ihm gegenüber und somit auch gegenüber vom Betrachter, sitzt ein Kind, ein kleiner Junge. Er befindet sich im Zentrum des Blattes und blickt mit weit aufgerissenen Augen in die Flamme der Kerze, die vor ihm auf dem Tisch steht. Sein Gesicht wird dadurch hell beleuchtet, ebenso wie der Schädel des Skeletts, der sich direkt neben dem Kopf des Jungen befindet. Beginn und Ende des Lebens sind symbolisiert durch das Kind und den Knochenmann. Die Frau stirbt also im Kreise ihrer Familie, die hilflos und wie versteinert ihrem Sterben beiwohnt. Sie scheinen ohnmächtig vor Schmerz, erstarrt und zu keiner Handlung oder Reaktion fähig. Auch hier ist der Moment des Sterbens dargestellt. Der personifizierte Tod greift nach der Frau. Auf dem ersten Blatt verliert die Mutter das Kind, nun verliert das Kind seine Mutter.

Es findet sich keine Übereinstimmung zu „Die Weber“, aber auch keine Parallele zu „Germinal“. Der Vergleich mit der bereits erwähnten Graphik Klingers (Abb. 7) drängt sich vor allem wegen des Todes in Gestalt eines Knochenmannes auf. Während er bei Klinger seitlich aus dem Vordergrund erscheint, taucht er bei Kollwitz aus dem Hintergrund auf. Hier wie dort tritt er jedenfalls aus dem Dunkel hervor. Auf beiden Radierungen ist das Sterben eines Familienmitgliedes in einer

ärmlichen Behausung im Kreise seiner engsten Verwandten dargestellt. Bei Kollwitz stirbt die Frau, bei Klinger der Mann. Dennoch unterscheidet sich die Umsetzung dieses Themas trotz der Gemeinsamkeit des personifizierten Todes sehr. Bei Klinger erscheint die Frau, die dem Sterben des Mannes beiwohnt, ungeachtet ihrer ärmlichen Kleidung fast edel. Heldenhaft erträgt sie das ihr aufgebürdete Schicksal. Ihre Pose mit dem im Profil dargestellten Kopf wirkt stark, selbstbewusst und heroisch. Der Sterbende im Hintergrund ist zwar knochig und abgemagert dargestellt, trotzdem scheint eine Ruhe und ein Strahlen von ihm auszugehen, das dem Tode etwas Feierliches verleiht. Nichts von all dem findet sich bei Käthe Kollwitz - nichts Feierliches, nichts Strahlendes, nichts Heroisches. Ihre Blätter sind im Vergleich geradezu nüchtern und schlicht. Dennoch gelingt es ihr, die Arbeiter würdevoll und nicht nur mitleidserregend darzustellen. Käthe Kollwitz bewegt sich auf dem schmalen Grat zwischen der heroischen Klingerschen Darstellungsweise auf der einen und der sentimental-larmoyanten auf der anderen Seite.

Gezeichnete Vorarbeiten zu dem Blatt „Tod“ sind zum einen die Studie „Hans Kollwitz mit Kerze“ (Abb. 12, N 115) von 1895, die in der Radierung als Vorlage für das Kind Verwendung fand, zum anderen eine Version, bei der dem Tod viel mehr Platz eingeräumt wird (Abb. 13, N 137). Der Knochenmann schwebt riesig groß dicht unter den Deckenbalken der Stube. Im Gegensatz zur endgültigen Fassung wirkt er bedrohlich. Der Mann steht auf der linken Seite und ist im verlorenen Profil dargestellt, die Frau stützt ihren Kopf mit dem Arm auf den Tisch auf, was sie viel kraftvoller und lebendiger erscheinen lässt als auf der endgültigen Fassung. An Radierungen ist eine verworfene Platte bekannt (Kn 27), die von der Anlage her der endgültigen Fassung sehr nahe kommt. Allerdings ist sie spiegelverkehrt dargestellt und der Webstuhl fehlt.

Nachdem die ersten beiden Blätter das Elend der Weber zeigen, spielt die Szene des dritten Blattes, der Lithographie „Beratung“ (Abb. 14, Kn 35), in einem Wirtshaus. Vier Männer sitzen im Schein einer Lampe dicht gedrängt um das hintere Ende eines grob gezimmerten Tisches. Sie beugen sich vor, stecken die Köpfe zusammen und scheinen tatsächlich mehr bei der Planung eines Aufstandes als in ein harmloses Gespräch vertieft zu sein. Diesen Eindruck erzielt die Künstlerin vor allem durch den rechten, im Profil dargestellten Mann, der seine Hände zu Fäusten geballt hat und so Aggressivität ausstrahlt sowie durch den Zuhörer neben ihm mit seinem verschwörerischen Gesichtsausdruck. Trotz der Lampe ist der Raum sehr dunkel

gehalten und so treten auch die Männer nicht wirklich klar zu Tage, was die Heimlichkeit der Planungen, der Verschwörung betont. Durch den diagonalen Raumausschnitt wird zusätzliche Spannung erzeugt.

Das Thema der um einen Tisch sitzenden, sich beratenden Männer beschäftigte die Künstlerin über eine lange Zeit hinweg. So gibt es zwei Radierungen „Drei Männer in der Gaststube“ (Kn 10) und „Drei Arbeiter am Wirtshaustisch“ (Kn 11), die von Klipstein auf 1893 datiert wurden. Alexandra von dem Knesebeck weist jedoch darauf hin, dass „Käthe Kollwitz einen Abzug der ‚Drei Männer in der Gaststube‘ in einem einheitlichen und früh anzusetzenden Schriftzug mit ‚K. Schmidt-Kollwitz‘ signiert hat, was eher für die Zeit kurz nach ihrer Heirat 1891 spricht.“¹⁰¹ In diesen Radierungen nimmt sie das dritte Blatt des „Weberzyklus“ vorweg. Der endgültigen Fassung war dann noch einmal eine von der Künstlerin verworfene Radierung vorangegangen (Kn 28) auf der bereits vier Männer dargestellt sind. Allerdings auf der linken statt auf der rechten Seite des Raumes sitzend. Außer dieser Spiegelung kommt eine weitere Änderung hinzu: der Raum wird viel dunkler und die Konturen werden weicher, was auch an der anderen Technik liegt. Während die verworfenen Kaltnadelradierungen härter und klarere wirken, erzielte die Künstlerin bei der endgültigen Fassung mit der Technik der Lithographie jene verschwommene, verrauchte und vor allem verschwörerische Atmosphäre, die wohl kaum mit der Radiernadel hätte erreicht werden können. Die Thematik „Arbeiter in der Gaststube, sich beratend“ findet sich bei „Germinal“ und auch bei Hauptmann, weshalb es in der Kollwitz-Literatur zu Uneinigkeiten kam. Aus diesem Grund wird an dieser Stelle etwas genauer auf die eventuellen literarischen Vorlagen eingegangen. Bei Hauptmann spielt der dritte Akt in dem großen Raum einer Schenkstube.

„Die linke Seitenwand hat drei kleine Fenster, darunter hinlaufend eine Bank, davor je einen großen hölzernen Tisch, die schmale Seite der Wand zugekehrt. An den Breitseiten der Tische stehen Bänke mit Lehnen, an den inneren Schmalseiten je ein einzelner Holzstuhl.“¹⁰²

Dies ist nur ein Ausschnitt aus der genauen Beschreibung, der einen guten Eindruck von der Detailfülle gibt, die typisch für die naturalistische Literatur ist. Anschließend werden die Personen eingeführt. Zu Beginn des Aktes sind es fünf, nach und nach kommen immer mehr Leute, bis es zwölf sind, unter denen sich eine lebhaft

¹⁰¹ Knesebeck von dem 1989, S. 411

¹⁰² Schwab-Felisch 2008, S. 30

Diskussion entwickelt. Diese Szene scheint nicht so recht zu der eher ruhigeren Radierung zu passen. Dort konzentriert sich das ganze Geschehen auf eine Ecke und hat nichts Turbulentes und Lebhaftes an sich. Außerdem handelt es sich nur um vier Männer. Bei „Germinal“ treffen sich der Streikführer Etienne, der Maschineningenieur Souvarine und der Wirt in einer Gaststube zu einer Unterredung. Auch hier stimmt also die genaue Anzahl der Charaktere nicht mit der der Radierung überein und Käthe Kollwitz stellt die Männer auch nicht so dar, wie sie von Zola beschrieben werden. Alexandra von dem Knesebeck weist jedoch auf die oben bereits erwähnten Radierungen hin, die tatsächlich jeweils nur drei Männer darstellen, und begründet damit ihre Vermutung, dass es sich „sogar um Illustrationen zu diesem Roman handeln“¹⁰³ könnte. Obwohl sich Kollwitz bei der endgültigen Fassung an diesen älteren Radierungen orientiert, nimmt sie einige entscheidende Änderungen vor. So dreht sie den vormals horizontal gestellten Tisch um 90 Grad in eine vertikale Position, was dem Blatt eine Spannung verleiht und den Blick des Betrachters auf die in der Ecke geballten Figuren lenkt. Und sie fügt eine weitere Person hinzu. Zu dieser Komposition fertigte sie eine Vorstudie (N 114) in Kohle, bei der im Gegensatz zur Lithographie der Mann ganz links weiter zurückgelehnt ist. Während Karin Gafert eine Anregung aus Hauptmanns „Die Weber“ vermutet,¹⁰⁴ sieht Alexandra von dem Knesebeck eindeutig den Zolaschen Einfluss.¹⁰⁵ Da es sich beim „Weberzyklus“ um keine Illustrationen handelt, wird man die dargestellten Personen weder mit den literarischen Charakteren Zolas noch mit denen Hauptmanns eindeutig identifizieren können. Sicher ist, dass beide Werke als Anregung verstanden werden können.

Beim vierten Blatt „Weberzug“ (Abb. 15, Kn 36) handelt es sich um eine Radierung. Eine Gruppe von Webern, alte und junge Männer sowie im Vordergrund eine Frau, die ein schlafendes Kind auf dem Rücken trägt, marschieren in einem langen Zug hintereinander her. Der Frau kommt durch ihre Nähe zum Betrachter und ihrer zentrierten Position besondere Bedeutung zu. Die Arbeiter haben Werkzeuge wie Axt und Sichel geschultert, manche halten Steine in der Hand, einige scheinen zu singen oder zu rufen. Ihre Gesichter sind ausgemergelt und eingefallen, die Wangenknochen treten spitz hervor. Man kann keinen Anfang und kein Ende des

¹⁰³ Knesebeck von dem 1989, S. 412

¹⁰⁴ Gafert 1973, S. 293

¹⁰⁵ Knesebeck, von dem 1989, S. 410

Zuges ausmachen, es ist eine graue Masse, auf der etwas Schweres, Gedrücktes lastet. Durch die Marschrichtung von links hinten nach rechts vorne entsteht eine leichte Diagonale, die als Motiv eingesetzt wird, um die Bewegung, das Vorwärtsmarschieren der Weber, zu verdeutlichen. Dies unterstreicht auch das Querformat des Blattes. Der Weg, auf dem sie gehen, ist von Kollwitz mit dem Schmirgel bearbeitet worden, sodass ein grober und körniger Eindruck entsteht. Die Rückenlinien der Weber verlaufen annähernd parallel und die Sichel des mittleren Mannes geht in den Arm des Kindes über, das auf dem Rücken der Mutter sitzt. Diese kompositorischen Verzahnungen lassen den Eindruck einer bildlichen wie auch auf den Inhalt übertragenen Geschlossenheit entstehen. In der Literatur wird immer wieder betont, dass Kollwitz auf dieser und auch der folgenden Radierung nur die Seite der Arbeiter zeige und nicht diejenigen, gegen die sich der Aufstand richtet. Zeitgleiche Streikdarstellungen wie zum Beispiel „En grève“ von Gaston La Touche von 1888/89 oder „Le soir de grève“ von Eugène Laermans aus dem Jahr 1893 stellen ebenfalls nur die Arbeiter dar. Wie bei Kollwitz sind auch Frauen und Kinder zu sehen. Trotz dieser Gemeinsamkeiten fallen eher die Unterschiede der Vergleichswerke mit dem „Weberzug“ ins Auge. So sieht man bei Laermans eine dicht gedrängte, gesichtslose Masse - ein Meer von Köpfen, einer hinter dem anderen, ohne jegliche Individualität. Im Gegensatz dazu stellt Kollwitz die Masse und deren Zusammenhalt und Geschlossenheit durch die oben genannte kompositorische Verzahnung dar: locker gruppiert und dennoch fest miteinander verbunden, die Gesichtszüge ähnlich verhärmt und dennoch individuell akzentuiert. Inhaltlich deckt sich dieses Blatt mit dem fünften Akt des Dramas „Die Weber“. Dort erzählt der Chirurg Schmidt: „Da trottelt eener hinterm andern her wie’s graue Elend und verfiehren ein Gesinge, daß een fermlich a Magen umwend’t, daß een richtig zu wirgen anfängt.“¹⁰⁶ Es gibt drei Entwürfe zum „Weberzug“, die sich kompositorisch jedoch nicht sehr von der endgültigen Fassung unterscheiden. Die Künstlerin reduzierte die Anzahl der Figuren und lockerte deren Anordnung auf.

Das fünfte Blatt „Sturm“ (Abb. 16, Kn 37), ebenfalls eine Radierung, zeigt die aufgebrachten Weber, die an den Stäben des reich verzierten Gittertors, das zum Vorgarten oder Vorhof des Wohnhauses eines Fabrikbesitzers führt, rütteln. Es ist ein großes, hohes, Tor, das auf den Reichtum der Bewohner hinweist und in eine

¹⁰⁶ Schwab-Felisch 2008, S. 61

ebenfalls hohe Mauer eingepasst ist. Im Vordergrund sind zwei Frauen zu erkennen. Eine befindet sich im Zentrum, wie bei dem vorangegangenen Blatt. Sie ist tief gebückt und sammelt aus der Straße herausgerissene Pflastersteine in ihrer Rockschrürze ein, um sie als Wurfgeschosse an die Männer weiterzureichen. Hinter ihr wuchtet ein Mann die Steine aus der Straße heraus. Es besteht also eine Interaktion zwischen den dargestellten Personen, da sie durch ihr Handeln miteinander verbunden sind. Auf der rechten Seite steht eine Mutter mit zwei Kindern, die der Villa hinter dem Tor zugewandt sind. Beide Frauen heben sich von der Masse der Arbeiter ab. Hier deutet sich schon an, dass die Frau im Werk von Käthe Kollwitz eine besondere Rolle spielt. Diese Szene lässt sich sowohl mit dem vierten Akt von „Die Weber“ als auch mit einer Szene aus dem „Germinal“ in Verbindung bringen. Bei Hauptmann versammeln sich die Weber vor der Villa des Fabrikbesitzers Dreissiger. Der Aufstand wird aus Sicht des Fabrikbesitzers und seiner Frau sowie ihren Gästen, dem Pastor Kittelhaus und seiner Frau geschildert. Alexandra von dem Knesebeck setzt sich auch bei diesem Blatt für den Einfluss des Werks von Zola ein. Ihrer Meinung nach lässt sich das Blatt „Sturm“ „nicht mit Hauptmanns viertem Akt vergleichen. Während die Menge dort unsichtbar, nur hörbar vor Dreißigers Haus das ‚Blutgericht‘ absingt, schildert Käthe Kollwitz gewaltsame Ausschreitungen“.¹⁰⁷ Meiner Meinung nach schildert jedoch auch Hauptmann Gewalt, weshalb man eine Anregung von dieser Seite her nicht von vorne herein ausschließen sollte. So sagt der Expedient Pfeifer, der sich bei Dreissiger in der Villa befindet: „Se hab´n a Jäger Moritz befreit, a Verwalter gepriegelt und fortgejagt, a Schandarm gepriegelt und fortgejagt. Ohne Helm...a Säbel zerbrochen...“.¹⁰⁸ Daraufhin sagt Dreissiger: „Pfeifer, Sie sind wohl übergeschnappt.“¹⁰⁹ Und der Pastor Kittelhaus: „Das wäre ja Revolution.“¹¹⁰ Die Weber brechen gewaltsam in das Gebäude ein. Und ein alter Weber berichtet: „Unten da fangen se gar schon an und richten Sachen zugrunde.“¹¹¹ Und am Ende des vierten Aktes spricht der Weber Ansorge: „Nimmst du m´r mei Häusl, nehm ich d´r die Häusel. Immer druf!“¹¹² Mit diesem Schlachtruf stürmen die Weber den Salon. Es gibt aber auch eine Stelle in „Germinal“, die als Inspirationsquelle in Frage

¹⁰⁷ Knesebeck, von dem 1989, S. 413

¹⁰⁸ Schwab-Felisch 2008, S. 51

¹⁰⁹ Ebd.

¹¹⁰ Ebd.

¹¹¹ Ebd., S. 55

¹¹² Ebd., S. 56

kommen könnte. Auch dort ziehen die Arbeiter vor das Haus ihres Arbeitgebers und bewerfen es mit Steinen. Im Gegensatz zu Hauptmann sind bei Zola auch Frauen beteiligt.¹¹³ Alexandra von dem Knesebeck weist außerdem auf eine zeitgenössische Illustration zu der Szene in einer französischen Ausgabe von *Germinal* hin, die Ähnlichkeiten mit der Komposition des fünften Blattes hat. Ob Käthe Kollwitz diese Darstellung kannte, lässt sich jedoch nicht beweisen.

Es existiert eine Vorstudie zu dieser Radierung, die eine Gartenmauer mit Eingangsportal zeigt, jedoch noch nicht das prunkvoll verzierte Gitter. Außerdem ist ein Entwurf in Kohle erhalten. Hierbei handelt es sich um eine flüchtige Skizze.

Das letzte Blatt, eine Radierung, trägt den Titel „Ende“ (Abb. 17, Kn 38). Neben einem großen Webstuhl liegen zwei tote Männer auf den Holzdielen des Fußbodens. Bei ihnen kauert eine Frau, die ihren Kopf auf die Knie gelegt hat. Sie trauert um die Toten und scheint zu weinen. Ein weiterer Leichnam wird von zwei kräftigen Männern zur Türe hereingetragen. Einer hat ihn unter den Armen gepackt, der andere an den Beinen. Mit hängenden Schultern und trauerndem Blick steht eine dunkel gekleidete Frau dabei und schaut auf den Toten herab. Obwohl ihre Hände zu Fäusten geballt sind, wirkt sie nicht aktiv und handlungsfähig, sondern kalt und wie zu Stein erstarrt. Wie schon die Familie auf dem Blatt „Tod“ scheint sie den schrecklichen Ereignissen gegenüber Ohnmacht zu empfinden. Der Schmerz und die Trauer haben alle Leidenschaft und Wut ausgelöscht. Hinter ihr ist ein Sprossenfenster zu sehen, durch das Licht fällt, sodass wieder starke hell-dunkel Kontraste vorherrschen und der riesige Webstuhl links im Bild als schwarze Silhouette erscheint. Die Luft in der Stube scheint rauchig zu sein, so als ob Schießpulver von draußen in den Raum gedrungen sei. Diesen rauchigen Bildeindruck erreicht die Künstlerin durch das Einsetzen von Schmirgel und Aquatinta, die den Bildeindruck aufrauen. Hinter dem Webstuhl, der einen Bezug zum ersten Blatt darstellt und somit den Kreis schließt, hängt eine Uhr an der Wand, die halb eins zeigt. Im Gegensatz zu dem sterbenden Kind auf dem ersten Blatt und der sterbenden Mutter auf dem zweiten, ist hier nicht der Moment des Sterbens dargestellt, sondern die Männer sind bereits tot. Auf dem letzten Blatt ist der Schmerz hoffnungslos, die Verbindung zu den Männern ist abgerissen. Hier lässt sich keine Übereinstimmung mit Gerhart Hauptmann feststellen. Dort gibt es am

¹¹³ Zola 1983, S. 384 f.

Ende des fünften Aktes zwar auch einen Toten, der alte Weber stirbt jedoch durch einen Zufall. Das Ende des Zyklus erinnert eher an das historische Ende des Weberaufstandes von 1844, der vom Militär blutig niedergeschlagen wurde. Zu diesem Blatt ist eine Bleistiftzeichnung erhalten, auf welcher die endgültige Komposition bereits angelegt ist.

Die Diskussion in der Literatur, welches Blatt nun von welchem literarischen Werk angeregt worden ist, kommt zu keinem eindeutigen Ergebnis. Meiner Meinung nach verbildlicht Käthe Kollwitz weniger einzelne Szenen, sondern vielmehr die beschriebenen Stimmungen. Es geht ihr darum, eine bestimmte Atmosphäre darzustellen. Diese kann durchaus auch von Heines Gedicht inspiriert sein. Nicht umsonst hat die Künstlerin ihren Zyklus „Ein Weberaufstand“ genannt. Es ging ihr vermutlich nicht um einen ganz bestimmten Aufstand, sondern um einen größeren Zusammenhang, um die allgemeine Lage des Proletariats - nicht nur in der Vergangenheit, sondern auch in der Gegenwart. Auslöser für die Entscheidung, Weber darzustellen, war nach eigenen Angaben von Käthe Kollwitz jedoch der Besuch des Hauptmann'schen Dramas.

2.2.5 Das symbolische Schlussblatt zum Weberzyklus

Die Radierung mit dem Titel „Aus vielen Wunden blutest du o Volk“ (Abb. 18, Kn 32), hatte Käthe Kollwitz als Schlussblatt für den Zyklus „Ein Weberaufstand“ geplant. Sie ließ diese dann aber – wohl auf Anraten des Kunstkritikers Julius Elias – weg. Das Blatt zeigt im Zentrum einen nackten Leichnam, der wie aufgebahrt auf Dornenranken liegt. Es handelt sich um einen knochigen, abgezehrten Mann, der eine grob geflochtene Dornenkrone trägt. Hinter ihm steht eine Gestalt, die sich zu ihm hinunter beugt. Ihr Oberkörper ist nackt. Sie trägt nichts als ein bodenlanges schwarzes rockähnliches Gewand. Sie ist nicht eindeutig als Mann oder Frau zu identifizieren. Ihre linke Hand hat sie auf ein Schwert gestützt, mit der rechten fasst sie an die Seite des Toten, wo dieser eine Wunde aufweist. Diese Seitenwunde und die grobe Dornenkrone führen zu einer Assoziation mit Christus. Rechts und links sind zwei nackte an Pfähle gefesselte Frauen zu sehen. Die strenge Dreiteilung lässt an den Aufbau eines Triptychons denken. Oben ist in Großbuchstaben der Spruch „Aus vielen Wunden blutest du o Volk“ zu lesen. Die Radierung bereitet der

Forschung bis heute große Probleme und ihre Aussage ist oft und widersprüchlich diskutiert worden. Die Hauptproblematik bei der Deutung dieses Blattes soll im Folgenden dargestellt werden, da sie für die Interpretation des gesamten „Weberzyklus“, ja teilweise sogar für die Interpretation des gesamten Frühwerkes von Kollwitz, eine nicht unwesentliche Rolle spielt. Eine ausführliche Analyse findet sich in der Dissertation „Opfer und Tod im Werk von Käthe Kollwitz. Zur Bedeutung der Radierung ‚Aus vielen Wunden blutest du o Volk‘“¹¹⁴ von Ulrich Pfeiffer.

Es stellt sich die Frage, ob Käthe Kollwitz den „Weberzyklus“ mit einem kämpferischen Appell, mit Zukunftshoffnung oder aber mit einem resignativen Moment beenden wollte. Aus den jeweiligen Meinungen wird dann oft auf die politische, die revolutionäre Gesinnung der Künstlerin geschlossen. Ausschlaggebend für die Entschlüsselung der Aussage dieser Radierung ist die Deutung der Person mit dem Schwert. In der Kollwitz-Forschung war sie lange Zeit durchgängig als Frau angesehen worden,¹¹⁵ obwohl Lisbeth Stern (die Schwester von Käthe Kollwitz) sowie Beate Bonus-Jeep und Anna Plehn davon ausgingen, dass es sich bei der Figur um einen Mann handelt. Beate Bonus-Jeep schrieb in ihrem Buch „Sechzig Jahre Freundschaft mit Käthe Kollwitz“¹¹⁶:

„Es gibt eine Radierung von ihr, vielleicht die einzige mit symbolischem Inhalt. Ein Mann beugt sich über den vor ihm hingestreckten Leichnam, um dessen Stirn der Dornenzweig liegt.“¹¹⁷

Die Kunstschriftstellerin Anna Plehn bezeichnete die Figur in ihrem Artikel „Die neuen Radierungen von Käthe Kollwitz“¹¹⁸ als „Mann der Zukunft, der auf das Schwert gestützt, die Hand zum Schwur in die Seitenwunde des toten Heilands legt.“¹¹⁹ Da es sich bei Bonus-Jeep und Plehn um zwei Freundinnen der Künstlerin handelt, die oft Besuche im Atelier machten und mit Käthe Kollwitz über ihre Kunst sprachen, ist es durchaus möglich, dass mit der Figur tatsächlich ein Mann gemeint war. Dafür sprechen meiner Meinung die Gesichtszüge und auch der kräftige, eher männliche Oberkörper - vor allem im Vergleich mit den Frauen, die eindeutig

¹¹⁴ Pfeiffer 1996

¹¹⁵ Kat. Ausst. Frankfurt 1973

¹¹⁶ Bonus-Jeep 1948

¹¹⁷ Ebd., S. 77

¹¹⁸ Plehn, Anna: Die neuen Radierungen von Käthe Kollwitz, in: Die Frau. Monatszeitschrift für das gesamte Frauenleben unserer Zeit 4, 1903/04, S. 234-238

¹¹⁹ Plehn 1903/04, S. 236

weiblich dargestellt sind. Stellt man den Vergleich mit anderen Frauenakten von Kollwitz an, so lässt sich feststellen, dass sie die nackten Arme der Frauen immer viel runder und weicher gestaltete, als es bei der Person mit dem Schwert der Fall ist. Dennoch finden sich keine ganz eindeutigen Hinweise. Wenn die Künstlerin die Figur nicht eindeutig als weiblich oder männlich erkennbar gestaltet hat, vielleicht spielt ihr Geschlecht dann keine große Rolle? Ein Grund, warum in der Literatur dennoch häufig von einer Frau die Rede ist, könnten die Vorzeichnungen „Frau und aufgebahrter Toter“ (Abb. 19, N 121) und „Aus vielen Wunden blutest du o Volk“ (Abb. 20, N 122) von 1896 sein, auf die später eingegangen wird.

Wie also ist diese rätselhafte Gestalt nun zu deuten? Vorschläge gibt es viele: sie wurde als „Gerechtigkeit“,¹²⁰ als das „harte Leben“,¹²¹ als „Rächer“,¹²² „Mann der Zukunft“,¹²³ als „Allegorie der Revolution“¹²⁴ und „Gottvater“¹²⁵ angesehen. Um eine Antwort auf diese Frage zu finden, ist zunächst einmal die Deutung des Leichnams wichtig, was jedoch wesentlich unproblematischer ist. Der Ikonographie nach drängt sich, wie oben bereits erwähnt, die Assoziation mit Christus geradezu auf. Vorbild könnte für Käthe Kollwitz zum Beispiel die Pietà Franz von Stucks gewesen sein (Abb. 21), welche sich wiederum an „Der Leichnam Christi im Grabe“ von Holbein dem Jüngeren von 1521 (Abb. 22) orientiert. Annette Seeler¹²⁶ und Alexandra von dem Knesebeck weisen jedoch darauf hin, dass das Christusbild der Künstlerin und das ihrer Zeit nicht dem Christusbild im klassischen Sinne entspricht.¹²⁷ So wurde Christus seit Beginn des 19. Jahrhunderts immer mehr historisch statt metaphysisch betrachtet. Der formalikonographische Rückgriff Käthe Kollwitz' auf Dornenkrone und Seitenwunde muss noch keine Gleichsetzung des

¹²⁰ Strauss, Gerhard: Käthe Kollwitz, Dresden 1950, S. 22

¹²¹ Hasse, Else: Käthe Kollwitz, in: Centralblatt des Bundes deutscher Frauenvereine 4, 1902, zitiert nach: Knesebeck, von dem 1989, S. 417

¹²² Stern, Lisbeth: Käthe Kollwitz., in: Sozialistische Monatshefte 23, 1917 Teil II, S. 499 ff. Neu abgedruckt in: Schmalenbach, Fritz: Neue Studien über Malerei des 19. Und 20. Jahrhunderts, Bern 1955, S. 37

¹²³ Plehn 1903, S. 236

¹²⁴ Achenbach, Siegrid: Käthe Kollwitz (1867-1945). Zeichnungen und seltene Graphik im Berliner Kupferstichkabinett, Berlin 1995, S. 48

¹²⁵ Andergassen, Leo: Es ist, als ob ich vor der Tür meiner Selbst stehe, in: Käthe Kollwitz. Druckgraphik, Zeichnungen und Plastiken aus dem Käthe Kollwitz Museum Köln, hrsg. v. Diözesanmuseum Hofburg Brixen, S. 34-177, S. 48

¹²⁶ Seeler, Annette: Die Frucht des Leibes, in: Käthe Kollwitz. Schmerz und Schuld. Eine motivgeschichtliche Betrachtung. Ausstellung aus Anlaß des 50. Todestages von Käthe Kollwitz und zum Gedenken der 50. Wiederkehr des Endes des Zweiten Weltkriegs, hrsg. v. Käthe-Kollwitz-Museum Berlin, Berlin 1995, S. 26-46

¹²⁷ Knesebeck, von dem 1989, S. 418

Toten mit Christus bedeuten.¹²⁸ Die Verweltlichung des kirchlichen Bildvokabulars ist bereits bei dem oben genannten Gemälde von Holbein dem Jüngeren zu erkennen und als eine Folge der Reformation zu erklären. Bei diesem Bild wird nur der Leichnam Christi gezeigt. Sonst wird er umgeben von Personen dargestellt, die ihn beweinen und um ihn trauern. Bei Käthe Kollwitz lässt der Spruch „Aus vielen Wunden blutest du o Volk“ den Leichnam, der ja eine Seitenwunde aufweist, eher als Personifikation des Volkes deuten. Wobei sich hier wiederum die Frage nach „dem Volk“ ergibt. Hilfe kann der Vergleich mit der Radierung „Zertretene“ (Abb. 23, Kn 49) bieten, die die Künstlerin 1900 anfertigte, als sie das Thema noch einmal aufgriff. Es handelt sich um ein Einzelblatt und auch hier ist ein Leichnam zu sehen, allerdings diesmal ohne Dornenkrone und auf ein helles Tuch gebettet. Das Weglassen der Dornenkrone kann als Hinweis gesehen werden, dass sie das Attribut wirklich nur als ein Synonym für das Leiden verwendete.¹²⁹ Kollwitz verwendete die Dornenkrone als Symbol des Leidens später auch auf ihrem Holzschnitt „Tod mit Frau im Schoß“ aus den Jahren 1920/21 (Kn 165). Die auf das Schwert gestützte Person findet sich auf der Radierung „Zertretene“ ebenfalls wieder, diesmal jedoch mit einer schwarzen Augenbinde. Anstelle der gefesselten Frauen ist links ein halb verhungertes Mädchen mit seinen Arbeiter-Eltern zu sehen. Der Vater hält einen Strick in der Hand, der Selbstmord erscheint ihnen der einzige Ausweg aus ihrer Situation zu sein. (Diesen Teil der Platte trennte die Künstlerin später ab und druckte ihn separat. Dies muss spätestens 1901 geschehen sein, da auf der Dresdener „Internationalen Kunstausstellung“ in jenem Jahr nur mehr der linke Teil ausgestellt wurde.¹³⁰) Auf der rechten Bildhälfte stehen zwei nackte Frauen, eine weinend und an einen Pfahl gefesselt, die andere ihre linke Hand aufhaltend, ein Hinweis auf Prostitution. Die Dreiteilung wurde also beibehalten, der Spruch aber fehlt. Diese Abänderungen im Vergleich zur ersten Radierung nahm die Künstlerin vielleicht vor, um ihre Aussage deutlicher zu machen, weil sie sie für zu verschlüsselt hielt. Wenn diese Annahme stimmt, könnte man also aus der Radierung „Zertretene“ Schlüsse ziehen, die bei der Deutung der Radierung „Aus vielen Wunden blutest du o Volk“ hilfreich sein könnten. Der Spruch wurde bei der zweiten Radierung vielleicht deshalb weggelassen, weil er missverständlich ist. Wer ist gemeint mit „o Volk“?

¹²⁸ Ebd., S. 419

¹²⁹ Knesebeck, von dem 1989, S. 419

¹³⁰ Knesebeck, von dem 1998, S. 222

Renate Hinz schlägt vor, es sei im Sinne von „Menschheit“ zu verstehen¹³¹. Da in der späteren Radierung jedoch rechts und links das Proletariat zu sehen ist, meinte Kollwitz mit „Volk“ vermutlich eher das „einfache Volk“, das Proletariat, oder, zumindest bei der ersten Radierung, ganz konkret die Weber.

Vergleicht man das endgültige Schlussblatt des Zyklus „Ende“ mit dem ursprünglich geplanten Schlussblatt „Aus vielen Wunden blutest du o Volk“, so stellt man fest, dass die zwei toten Männer, die sich auf der Radierung „Ende“ befinden, ähnlich positioniert sind, wie der Tote im symbolischen Schlussblatt. Der Kopf befindet sich jeweils auf der linken Seite des Blattes, die Füße rechts. Besonders bei dem Mann im Vordergrund ähnelt die Kopf- und Fußstellung sehr dem auf der symbolischen Radierung. Somit hätte der Betrachter einen Zusammenhang zwischen dem sechsten und dem siebenten Blatt herstellen und den christusähnlichen Toten als Weber identifizieren können. Um die Jahrhundertwende hatten auch andere Künstler die Leiden Christi mit denen des einfachen Volkes verglichen, wie zum Beispiel Constantin Meunier in seiner Bronze-Plastik „Le Grisou“¹³² von 1888/89. Eine bäuerlich gekleidete Frau beugt sich über einen männlichen Leichnam, der nur mit einem Lendentuch bekleidet ist. Die Figuren erinnern an den toten Christus und Maria, Meunier nimmt damit jedoch Bezug auf ein Bergwerksunglück.

Ob die Künstlerin den Leichnam nun tatsächlich als Sinnbild für die Weber, oder doch für eine größere Bevölkerungsgruppe, nämlich die des Proletariats im Allgemeinen, gemeint hat, lässt sich nicht abschließend beantworten. Der Spruch „Aus vielen Wunden blutest du o Volk“ deutet meiner Meinung nach jedoch eher auf letztere Interpretation hin. Woher genau der Ausspruch stammt, ist meines Wissens bis jetzt ungeklärt. Am ehesten ist er wohl sozialdemokratischen Kreisen entlehnt, wo öfter von „blutenden Wunden“ die Rede war, wenn von der Lage der Arbeiter gesprochen wurde¹³³. Der genaue Wortlaut findet sich jedoch nicht wieder. Dennoch schreibt Alexandra von dem Knesebeck: „In der pathetischen Sprache der Jahrhundertwende erfreute sich dieser als Metapher verwendete Begriff allgemein

¹³¹ Hinz, Renate: „Beweinung“ – Transformation eines christlichen Motivs, in: Kat. Ausst. Käthe Kollwitz, Frankfurter Kunstverein und Württembergischer Kunstverein Stuttgart, 1973, Frankfurt 1973 o. S.

¹³² „Le Grisou“ bedeutet „Schlagende Wetter“. Damit wurde in der Bergmannssprache ein gefährliches Gasgemisch bezeichnet, das die Stollen durch Explosion zum Einsturz bringen konnte.

¹³³ Knesebeck, von dem 1998, S. 224

großer Beliebtheit“¹³⁴. Außerdem führt sie eine Bemerkung Wilhelm Zimmermanns in dem 1844 erschienenen Buch „Der große Deutsche Bauernkrieg“¹³⁵ an, in welcher der Autor im Vorwort auf das „aus tausend Wunden blutende Herz des zur Verzweiflung getriebenen Volkes“ hinweist.¹³⁶ Pfeiffer hingegen schließt „bei der belesenen Künstlerin auf ein Zitat aus der Dichtung“¹³⁷.

Franz von Stucks oben erwähnte Pietà von 1891 wird Käthe Kollwitz wohl auf der „Großen Berliner Kunstausstellung“ von 1893 und 1894 gesehen haben.¹³⁸ Stuck führte im Gegensatz zu Holbein jedoch wieder eine trauernde Figur ein: Maria mit Heiligenschein steht vor dem Toten und hat die Hände vor ihr Gesicht geschlagen. Ganz ähnlich wie bei Stuck, bei dem der waagrecht ausgestreckte Tote und die mit einem Gewand bekleidete Gestalt eine strenge Vertikal-Horizontal-Positionierung bilden, mutet die Komposition bei Käthe Kollwitz' erster zeichnerischer Annäherung an das Thema der Radierung von 1896 an. Allerdings bricht sie die geometrische Anordnung durch das Tastmotiv auf. Bei dieser oben bereits erwähnten Zeichnung (Abb. 20, N 121) steht die Figur vor dem Leichnam und ist vollkommen bekleidet und da auch die Maria Stucks ganz in ein Tuch gehüllt ist, liegt der Gedanke nahe, dass es sich bei dieser ersten Zeichnung von Kollwitz vielleicht auch um eine Mariendarstellung handeln könnte, oder zumindest doch um eine Frau. Bei dem zweiten Entwurf (Abb. 21, N 122) befindet sich die Gestalt bereits hinter dem Leichnam und trägt einen Heiligenschein. Sie ist, wie auf der endgültigen Fassung, mit einem rockähnlichen Gewand bekleidet, der Oberkörper ist nackt. In Kombination mit dem liegenden, an Christus gemahnenden Toten, dem Heiligenschein und dem Schwert, erinnert sie hier eher an einen Erzengel, allerdings ohne Flügel. Später fiel der Heiligenschein weg, das Schwert gewann an Bedeutung, da es sich nun hell gegen den schwarzen Rock abhebt. Die Gestalt beugt sich tief zu dem Leichnam hinab und weist auf dessen Wunde. Sie macht darauf aufmerksam, dass die Arbeiter in einer Ausweglosigkeit leben, dass ihnen Unrecht getan wird. In der älteren Literatur wurde die Gestalt als Gerechtigkeit bezeichnet. Dies kommt vermutlich daher, dass die Figur bei „Zertretene“ eine Augenbinde trägt, neben der Waage und dem Schwert das Attribut der Justitia. Wenn man aus den vorher

¹³⁴ Knesebeck, von dem 1989, S. 419

¹³⁵ Zimmermann, Wilhelm: Der große deutsche Bauernkrieg, Stuttgart 1891

¹³⁶ Zitiert nach Knesebeck, von dem 1998, S. 173

¹³⁷ Pfeiffer 1996, S. 259

¹³⁸ Seeler 1995, S. 33

genannten Gründen von „Zertretene“ auf „Aus vielen Wunden blutest du o Volk“ schließt, kann man wie Annette Seeler auf den Gedanken kommen, dass die Gestalt „die Personifikation des von seiner ungerechten Ausübung nachträglich überzeugten herrschenden Rechts, also eine Art bekehrte ‚Justitia‘“¹³⁹ ist. Dies würde jedoch voraussetzen, dass die Gestalt dem Volk Unrecht getan hätte. In einem aktuellen Aufsatz schlägt Seeler nun vor, die Figur als Gralsritter Parzival zu deuten.¹⁴⁰ Bei Wagners „Parsifal“ geht es nicht um ein Schwert, sondern um eine Lanze; um jene, die Christus am Kreuz die Seitenwunde zufügte. Mit diesem, dem geheiligten Speer, wird auch König Amfortas eine Verletzung zugefügt, die nicht eher heilen kann, bis Parsifal die mit jener Lanze erneut berührt und damit zugleich die Gralsrunde von ihren Leiden erlöst. „Im Sinne Parsifals [...] fände das Volk Erlösung von seinen Leiden in einem nicht-blutigen Gebrauch des lichten Schwertes.“¹⁴¹ Mit dieser Deutung wendet sie sich gegen die von Alexandra von dem Knesebeck, welche sich in ihrem Aufsatz „Die Bedeutung von Zolas Roman ‚Germinal‘ für den Zyklus ‚Ein Weberaufstand‘ von Käthe Kollwitz“¹⁴² für die Interpretation der Gestalt als „Rächer“ und somit auch für den blutigen Gebrauch des Schwertes ausspricht. Sie schließt sich damit Lisbeth Sterns und Anna Plehns Meinung an, die „im Mittelteil der ‚Zertretenen‘ eine reale Zukunftshoffnung“¹⁴³ sahen und sich dabei auf Gespräche mit Käthe Kollwitz stützten und die Gestalt „als Mann der Zukunft“¹⁴⁴ bzw. als „Rächer“¹⁴⁵ bezeichneten. Dafür spricht auch die kräftige, muskulöse Gestalt und das Schwert kann nicht nur als Attribut gesehen werden, sondern durchaus auch als Gebrauchsgegenstand, als Waffe. Die nicht personifizierte Rache sowie das Motiv des Rächers sind außer in „Germinal“ auch in der Lyrik des Naturalismus´ in der sozialengagierten Phase zwischen 1886 und 1890 häufig anzutreffen. Anhaltspunkte für die äußere Erscheinung einer Rächergestalt hätte Käthe Kollwitz zum Beispiel Karl Henckells Gedicht „Proletarierweib“ bieten können, das u.a. die „Berliner Volkstribüne“ 1890 abdruckte.“¹⁴⁶ Alexandra von dem Knesebeck stützt ihre Deutung der Gesamtaussage des Blattes „Aus vielen Wunden

¹³⁹ Seeler 1995, S. 30

¹⁴⁰ Seeler, Annette: Käthe Kollwitz – heute, in: Fritsch, Martin (Hrsg.): Hommage an Käthe Kollwitz, Leipzig 2005, S. 15-26

¹⁴¹ Ebd., S. 21

¹⁴² Knesebeck, von dem 1989

¹⁴³ Ebd., S. 417

¹⁴⁴ Plehn 1903/04, S. 236

¹⁴⁵ Stern 1917, zitiert nach Schmalenbach 1955, S. 37

¹⁴⁶ Knesebeck, von dem 1989, S. 418

blutest du o Volk“ als revolutionär, auf den Plan der Künstlerin, das Gedicht Heines dem Zyklus voranzustellen. Neben den bereits genannten Argumenten stützt sie ihre Aussage auch darauf, dass „Germinal“ ein solches revolutionäres Ende hat.

Das Schwert darf jedoch nicht nur als Waffe gesehen werden, es gilt auch als Sinnbild der Macht und Gerichtsbarkeit. Der Figur fehlt meiner Meinung nach jegliche Aggressivität: Sie scheint im Gegenteil ruhig und friedlich, das Schwert ist nicht erhoben sondern gesenkt. Dieser Eindruck verstärkt sich, wenn man sich andere Rächer-Darstellungen anschaut, wie z.B. die von Barlach. Meiner Meinung nach trifft die Interpretation Anna Plehns der Figur als „Mann der Zukunft“ am ehesten zu. Dies würde auch die Androgynität erklären, da es sich um das zukünftige Geschlecht, also sowohl um Frauen als auch um Männer handeln würde.

2.2.6 Die Zyklus-Frage

Die Beschreibung des „Weberzyklus“ hat deutlich gemacht, dass alle Blätter in den Themenkreis „Arbeiter, Proletariat und soziale Frage“ gehören. In einer bestimmten Reihenfolge gesehen, kann man eine Geschichte aus ihnen herauslesen. Das Spezifische an der zyklischen Form ist die „Gestaltung thematisch zusammenhängender und sich ergänzender Gedanken und Eindrücke, Fragen- und Ideenkomplexe“.¹⁴⁷ Im Zyklus liegt also ein narratives Element. Auch beim „Weberzyklus“ findet sich dieser Zusammenhang. Die Erzählung beginnt in der ärmlichen Stube, die durch den Webstuhl eindeutig den Berufsstand der Bewohner anzeigt und geht über die nächsten vier Blätter, die keinen direkten Verweis auf den Weberstoff geben, durch jenes erste Blatt aber in diesen Zusammenhang gestellt werden können, um dann mit dem sechsten Blatt zu enden, auf welchem wieder ein Webstuhl zu sehen ist. Die Bilder passen sehr gut zusammen. Dennoch kann man sich vorstellen, dass sie auch unabhängig voneinander, jedes für sich alleine, wirken und verstanden werden können. Nebeneinander gesehen, scheinen sie nicht so eindeutig zusammengehörig, wie dies bei anderen Bilderfolgen häufig der Fall ist. So gibt es bei Käthe Kollwitz keine Figuren, die der Betrachter im Laufe der Erzählung immer wiedererkennen kann, die also von einem Blatt ins andere hinübertreten. Im

¹⁴⁷ Pommeranz-Liedtke, Gerhard: Der graphische Zyklus – Von Max Klinger bis zur Gegenwart, Berlin 1956, S. 7

Gegensatz dazu ist dies bei anderen druckgraphischen Zyklen, so unterschiedlich sie auch sein mögen, meist der Fall. So zum Beispiel bei dem 1817 fertiggestellten Zyklus zum Nibelungenlied von Peter Cornelius,¹⁴⁸ bei dem der Betrachter Krimhild und Siegfried an ihrem Äußeren eindeutig wiedererkennen kann, und auch bei Klingers „Paraphrase ueber den Fund eines Handschuhes“. Klinger, der den druckgraphischen Zyklus auflockerte und von seiner strengen Geschlossenheit befreite,¹⁴⁹ lässt auf jeder der zehn Radierungen den Handschuh als eindeutigen „Protagonisten“ auftauchen und immerhin auf fünf Blättern den jungen Mann, der ihn auf der Rollschuhbahn gefunden hat. Auf diese Weise ist ein eindeutiger Zusammenhang der einzelnen Blätter gegeben, der beim „Weberzyklus“ in dieser Form nicht vorhanden ist. Der vergleichsweise uneinheitlichen Gesamteindruck entsteht aber nicht allein durch fehlende Hauptpersonen, die eine Brücke von einem zum nächsten Blatt schlagen könnten, sondern auch durch die unterschiedlichen Formate und vor allem die unterschiedlichen Techniken. So sind die Steindrucke dichter, dunkler und von einer intensiveren Schwärze als die Radierungen, die härter und klarer wirken.

Auf Grund dieser Besonderheiten bei „Ein Weberaufstand“, lohnt es sich also durchaus zu fragen, ob man in diesem Fall überhaupt von einem druckgraphischen Zyklus im klassischen Sinne sprechen kann, bei dem sich die tiefere Bedeutung eines Blattes eigentlich nicht ohne das vorangegangene und das darauffolgende Blatt erschließen lässt. Doch was genau versteht man unter einem „druckgraphischen Zyklus im klassischen Sinne“? Zunächst einmal muss sich ein Zyklus aus mehreren, mindestens aber zwei ungefähr gleich großen Blättern zusammensetzen, die in derselben Technik ausgeführt sind.¹⁵⁰ Der druckgraphische Zyklus erscheint meist als Mappenwerk. Die einzelnen Blätter werden lose in einer Mappe zusammengelegt oder in einem Umschlag veröffentlicht. Oft sind sie durch Titelblatt, Inhaltsverzeichnis und eventuell ein Vorwort ergänzt.¹⁵¹ Man kann aber auch dann von einem druckgraphischen Zyklus sprechen, wenn er nicht geschlossen ediert wird. Dies kann der Fall sein, wenn ein Künstler keinen Verleger für die zusammengehörige Bilderreihe findet oder wenn finanzielle Überlegungen eine

¹⁴⁸ Siehe hierzu: Büttner, Frank: Peter Cornelius. Fresken und Freskenprojekte, Wiesbaden 1980

¹⁴⁹ Brand, Joachim: Geschichten von Liebe und Tod, Berlin 1998, S. 12

¹⁵⁰ Neuerburg, Waltraut: Der graphische Zyklus im deutschen Expressionismus und seine Typen 1905-1925, Bonn 1976

¹⁵¹ Neuerburg 1976

Rolle spielen, da sich die Folge eventuell Blatt für Blatt einfacher verkaufen lässt als in ihrem vollen Umfang.¹⁵² In Ausstellungsräumen werden Bilderzyklen meist nebeneinander gehängt, damit man sie von links nach rechts „lesen“ kann.

Wendet man diese Kriterien nun auf den „Weberzyklus“ an, so ist zunächst einmal festzustellen, dass die Bedingung der mindestens zwei ungefähr gleich großen Blätter erfüllt ist. Bekanntlich setzt sich die Folge aus sechs Blättern zusammen. Diese sind jedoch nicht in ein und derselben Technik ausgeführt. Es handelt sich, wie schon erwähnt, um drei Lithographien und um drei Radierungen. Dies begründete die Künstlerin mit ihrem damals ungenügenden technischen Können in der Radierkunst.¹⁵³ Es könnte jedoch auch sein, dass Käthe Kollwitz nicht gleich an einen Zyklus gedacht hatte. Die endgültige Reihenfolge stand vermutlich nicht von Anfang an fest, womöglich ist sie auch austauschbar. So entspricht die chronologische Abfolge der Bilder, also ihr Entstehungsdatum, nicht der Anordnung im Zyklus. Die Lithographie „Not“, mit der Kollwitz den Zyklus beginnen lässt, ist in der endgültigen Fassung erst 1897 entstanden, „Aus vielen Wunden blutest du o Volk“, das geplante Schlussblatt, hingegen bereits 1896. Dennoch war, wie oben bereits erwähnt, die „Not“ der erste künstlerische Versuch, der in einem erkennbaren Zusammenhang mit dem Weberthema steht. So stammt die erste verworfene Platte „Not“ aus dem Jahr 1893. Mit der endgültigen Version hat diese erste Auseinandersetzung mit dem Stoff freilich noch nicht allzu viel gemein. 1895/96 entstand die beschriebene zweite Fassung und 1897 erst die endgültige. Auch die Lithographie „Beratung“ beschäftigte Käthe Kollwitz über einen langen Zeitraum hinweg. So entstanden die „Drei Männer in der Gaststube“ womöglich schon 1891.¹⁵⁴ Käthe Kollwitz hat sich mit dem Thema „Männer in der Gaststube“ zuerst auch wegen der Szene aus „Germinal“ beschäftigt und es später für den „Weberzyklus“ wieder aufgegriffen. Man kann also nicht generell sagen, dass die „Beratung“ eigentlich das erste Blatt war, das die Künstlerin für den „Weberzyklus“ geschaffen hat. Aller Wahrscheinlichkeit nach steht die „Beratung“ chronologisch zwar vor der „Not“, dennoch muss berücksichtigt werden, dass sie in einem anderen Zusammenhang geschaffen und später in den Zyklus eingliedert wurde.

¹⁵² Ebd., S. 9f.; Wagner, Curt: Kompositionsgesetze in den Bilderzyklen deutscher Maler des 19. Jahrhunderts, Plauen 1910, S. 90ff.

¹⁵³ Zitiert nach Scheffler 1998, S. 118f.

¹⁵⁴ Knesebeck, von dem 1989, S. 412

Die letzten drei Radierungen „Weberzug“, „Sturm“ und „Ende“ sind alle auf 1897 datiert. Nachdem die ersten drei Blätter so viel Zeit hinsichtlich der Technik und der Komposition in Anspruch genommen hatten, gingen diese letzten drei Blätter der Künstlerin vergleichsweise leicht von der Hand. Im Gegensatz zu den ersten drei gibt es zu diesen letzten Blättern wenige Vorstudien und auch nur Zeichnungen, die der endgültigen Komposition weitgehend entsprechen.¹⁵⁵ Hier scheint der Gedanke an eine Bilderserie auf jeden Fall schon vorhanden gewesen zu sein. Die letzten drei Blätter entsprechen sich auch von der Größe her annähernd. Der „Weberzug“ misst 21,6 x 29,5 cm (dem ersten Zustand nach, der 24,2 x 31,5 cm misst, wurde die Platte verkleinert), der „Sturm“ 23,8 x 29,5 cm und das „Ende“ 24,7 x 30,7 cm. Der „Tod“ und die „Beratung“ sind hingegen 22,3 x 18,5 cm und 27,4 x 16,8 cm groß und „Aus vielen Wunden blutest du o Volk“ hat Maße von 12,9 x 33,5 cm. Es stellt sich die Frage, warum Kollwitz die Blätter nicht exakt gleich groß gestaltete und vor allem, warum sie für die endgültige Fassung der „Not“, die ja ebenfalls erst 1897 entstand, ein quadratisches Format (15,4 x 15,3 cm) und die Technik der Lithographie wählte. Zu diesem Zeitpunkt beherrschte sie die Technik der Radierung bereits. Pfeiffer weist in seiner Dissertation zwar auf die unterschiedlichen Formate und die Chronologie der Blätter hin, stellt jedoch, wie fast alle anderen Autoren übrigens auch, nicht die Frage, ob der Begriff „Zyklus“ in diesem Fall seine Berechtigung hat. Lediglich Louise Diel weist in ihrem Buch „Käthe Kollwitz. Ein Weberaufstand / Bauernkrieg / Krieg. Die drei Blattfolgen der Künstlerin“¹⁵⁶ darauf hin, dass Käthe Kollwitz nicht „von vornherein ein Zykluswerk im Auge hatte“¹⁵⁷. Gleicht man die formalen Eigenschaften eines Zyklus weiter mit „Ein Weberaufstand“ ab, so stellt man fest, dass die Blätter nicht gesammelt als Mappenwerk oder Album, sondern als eine lose Folge erschienen waren. So konnte man die Blätter zum Beispiel einzeln erwerben, wie Angebotslisten von Kunsthandlungen zeigen.¹⁵⁸

Neben den formalen Eigenschaften, die einen druckgraphischen Zyklus ausmachen, kann man auch eine inhaltliche Eingrenzung vornehmen. So muss ein Zyklus einen geschlossenen Themenzusammenhang darstellen, einheitlich durchgebildet und zu

¹⁵⁵ Knesebeck, von dem 1998, S. 138

¹⁵⁶ Diel, Louise: Käthe Kollwitz. Ein Weberaufstand. Bauernkrieg. Krieg. Die drei Blattfolgen der Künstlerin, Berlin 1930

¹⁵⁷ Diel 1930, S. 8

¹⁵⁸ Zum Beispiel von der Kunsthandlung Ackermann & Sauerwein in Frankfurt/M.

einer überzeugenden Einheit zusammengewachsen sein.¹⁵⁹ Daraus ergibt sich, dass ein Zyklus in der Regel „als geschlossenes Ganzes im Voraus konzipiert“¹⁶⁰ wird. Hat Käthe Kollwitz „Ein Weberaufstand“ von Anfang an und im Voraus als einen Zyklus konzipiert? Diese Frage wird nicht eindeutig zu beantworten sein, da die Künstlerin sich selbst nicht explizit dazu geäußert hat. Die langwierige Entstehungsgeschichte, die Studien und verworfenen Platten deuten meiner Meinung nach aber eher darauf hin, dass der Gedanke an einen Zyklus nicht von Anfang an feststand - zumindest nicht im Sinne eines konkreten Gesamtkonzeptes vom ersten bis zum letzten Blatt. So befindet sich bei den erhaltenen Vorarbeiten und Studien kein Blatt, welches eine Skizze des kompletten Zyklus zeigt. Es existieren nur Entwürfe zu den einzelnen Blättern. Dennoch deutet einiges darauf hin, dass die Künstlerin die zyklische Form bereits sehr früh anstrebte. Allerdings nicht in einem Gesamtkonzept, sondern eher als ein vager Gedanke, als eine erste Idee. Dies klingt zum Beispiel in der oben bereits zitierten Stelle aus dem Brief an Gerhart Hauptmann vom 16.4.1894 an, in der es heißt: „Außerdem werde ich – freilich ganz skizzenhaft – eine Reihe von Zeichnungen bei der Hand haben, die ungefähr zeigen könnten, wie ich mir die Illustrierung der Weber denke.“¹⁶¹ Die Illustrierung eines literarischen Werkes fällt ebenfalls unter die Definition „Zyklus“. Bei literarischen Werken ist dies häufig der Fall. Die Einzeldarstellungen müssen sich dabei jedoch „ganzseitig gegen den Typendruck behaupten und dürfen nicht als schmückendes Beiwerk in Form von eingestreuten Illustrationen, Vignetten oder Randleisten auftreten.“¹⁶² Wenn Kollwitz also von einer „Illustrierung der Weber“ schrieb, muss sie bereits 1894 den Gedanken an mehrere zusammenhängende Bilder zum Weberthema gefasst haben. Es könnte sich hier also um den von Neuerburg erwähnten untypischen Fall handeln, bei dem ein Zyklus vom Künstler „in Ausnahmefällen [...] auch erst während oder nach der Entstehung der Blätter zu einer sinnvollen und einheitlichen Gruppe zusammengestellt“¹⁶³ wird. Wichtig dabei ist, dass die Serie vom Künstler bzw. der Künstlerin selbst zusammengestellt wurde und nicht im Nachhinein von jemand anderem. Zu berücksichtigen ist außerdem, dass sich Kollwitz in späteren Jahren immer wieder der zyklischen Form bediente. Gleich nach dem Weberthema

¹⁵⁹ Neuerburg 1976, S. 11 f.

¹⁶⁰ Ebd., S. 12

¹⁶¹ Hilscher 1987, S. 284

¹⁶² Neuerburg 1976, S. 10

¹⁶³ Ebd., S. 12

schuf sie zum Beispiel den expressiven „Bauernkriegszyklus“, der 1908 fertiggestellt war. Weiterhin hatte die Künstlerin ursprünglich geplant, dem Zyklus das oben zitierte Gedicht „Die Schlesischen Weber“ von Heinrich Heine voranzustellen. In „Rückblick auf frühere Zeiten“ schreibt sie jedoch nicht, wann ihr dieser Gedanke kam und warum sie ihn wieder verwarf, sondern lediglich: „Ich wollte voraussetzen das Gedicht ‚Weber‘ von Heine.“¹⁶⁴ Das Gedicht hätte also die Funktion eines Titelblattes gehabt und die Zusammengehörigkeit der Graphiken unterstrichen. Außerdem wäre ein ganz bestimmter Tenor in die Lesart der Bilderfolge gekommen, der den revolutionären Gehalt weitaus mehr betont hätte. Die Quellenlage lässt leider keine eindeutigen Schlüsse zu, warum die Künstlerin sich gegen diese Idee entschied, es wurden jedoch viele Vermutungen angestellt. So begründet Ahlers-Hestermann den Entschluss der Künstlerin, das Gedicht doch weg zu lassen damit, dass sie „gegen alle Haßgesänge, von welcher Seite auch immer“¹⁶⁵ gewesen sei. Alexandra von dem Knesebeck gibt zu bedenken, dass Käthe Kollwitz vermutlich gar keine andere Wahl hatte, als darauf zu verzichten, da auf Abdruck des Gedichtes in Zeitungen bis zu sechs Monate Haft stand.¹⁶⁶

Fasst man die oben genannten Aspekte zusammen, so lässt sich feststellen, dass die Erscheinungsform des „Weberzyklus“ nicht die eines typischen druckgraphischen Zyklus ist und sich die Frage, ob es sich überhaupt um einen Zyklus handelt, aufdrängt. Dagegen sprechen die unterschiedliche Technik, die unterschiedlichen Formate und das Fehlen eines im Voraus geplanten Konzeptes der Bilderfolge. Letzteres ergibt sich aus den uneinheitlichen formalen Eigenschaften und dem Umstand, dass es keinen erhaltenen Entwurf einer Gesamtkomposition gibt. Für die unterschiedlichen Techniken liefert Käthe Kollwitz die Erklärung selbst. Doch wie sieht es mit den unterschiedlichen Formaten aus? Warum entschied sich die Künstlerin nicht für ein einheitliches oder ein zumindest annähernd einheitliches Format? Ein Grund könnte gewesen sein, dass sie zum Zeitpunkt des Entstehungsprozesses noch nicht an einen Zyklus gedacht und die Blätter erst im Nachhinein zu einem Zyklus geordnet hatte. Ein anderer aber könnte sein, dass sie sich ganz bewusst und aus gutem Grund für die unterschiedlichen Formate entschied. Die Reihe beginnt mit einem Quadrat, es folgt ein leichtes Hochrechteck und dann

¹⁶⁴ Bohnke-Kollwitz 1989, S. 741

¹⁶⁵ Ahlers-.Hestermann 1960, S. 4

¹⁶⁶ Knesebeck, von dem 1989, S. 421

ein ausgeprägtes Hochrechteck. Danach kommen die drei annähernd gleich großen Querrechtecke. Man kann in dieser Formatwahl eine Unterstützung des Bildinhalts sehen. So findet eine Steigerung vom Quadrat über das leichte Hochrechteck bis hin zum extremen Hochrechteck statt, welches ja den inhaltlichen Wendepunkt darstellt.¹⁶⁷ Die Beratung, die die Initialzündung für den Aufstand war, gibt der Geschichte die entscheidende Wendung. Diese findet auch im Format, im Wechsel vom Hoch- zum Querrechteck statt. Demnach wird die Einleitung oder Exposition von den ersten beiden Blättern gebildet, der Wendepunkt vom dritten, die eigentliche Handlung von den Blättern vier und fünf und der Epilog von Blatt sechs.¹⁶⁸ Vom ersten bis zum dritten Blatt findet also sowohl inhaltlich als auch formal eine Steigerung statt. Es stellt sich nun noch die Frage nach dem Höhepunkt, der sowohl im historischen Geschehen, als auch in der Literatur durch den eigentlichen Aufstand der Weber, den Sturm auf das Fabrikanten-Villa, die Zerstörung, die Aggression und die Gewalt geprägt ist. Bei Käthe Kollwitz wird dieser Augenblick nicht explizit dargestellt. Unmittelbar vor dem eigentlichen Höhepunkt bricht sie die Handlung ab. „Die signifikante Ellipse zwischen Blatt 5 und 6 markiert eine Verschiebung des Höhepunktes von der Ebene der Handlung auf die Ebene der Aussage.“¹⁶⁹ So ist der Höhepunkt also nicht durch Gewalt und das Scheitern der Weber gekennzeichnet, vielmehr ist die Auflehnung das zentrale Thema.¹⁷⁰ Das Format des Querrechtecks eignet sich besonders gut für die Darstellung des „Weberzuges“ und den „Sturm“, da hier Massenszenen dargestellt sind, die im Breitformat viel besser zur Geltung kommen. Die Form des Zyklus bietet dem Künstler die Möglichkeit, eine Entwicklung darzustellen. Dies ist in einem einzelnen Bild so nicht möglich, da der Künstler dann an einen Ort und eine Zeit gebunden wäre. Diese Entwicklung kann auch als Erzählweise bezeichnet werden. Sukzessive, Blatt für Blatt, kann der Betrachter eine bestimmte Entwicklung verfolgen. Die Lücken, die zwischen den Blättern bestehen, muss er mit seiner Fantasie füllen. Diese Erzählweise ist nach der Klassifizierung von Franz Wickhoff¹⁷¹ als distinguierend bezeichnet worden. Die Übereinstimmung des Bildinhaltes mit dem Bildformat ist beim „Weberzyklus“ so überzeugend, dass es sich wohl kaum um einen Zufall handeln kann, sondern

¹⁶⁷ Brand 1998, S. 107

¹⁶⁸ Ebd.

¹⁶⁹ Ebd.

¹⁷⁰ Ebd.

¹⁷¹ Wickhoff, Franz und Hartel, Wilhelm (Hrsg.): Die Wiener Genesis, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, 15/16 1895

vielmehr um ein treffend eingesetztes künstlerisches Mittel. Käthe Kollwitz bedient sich noch einer weiteren Technik, die sich dem Betrachter, ähnlich wie auch die Formatwahl, nicht auf den ersten Blick erschließt. Bei diesem zweiten technischen Mittel handelt es sich um die Wahl des Bildausschnittes. Auch hier findet eine Steigerung statt. Von einer extremen Nahsicht zu einem immer weiter zurückweichenden Bildausschnitt, vergleichbar mit dem Zoom einer Kamera.¹⁷² So wie sich dem Betrachter der größere Zusammenhang des „Weberaufstandes“ nach und nach erschließt, sich sein geistiger Horizont weitet und er die gesamte Tragweite zu ermessen beginnt, wird auch der Ausschnitt der einzelnen Blätter weiter und weiter.

Nachdem sich neben der unterschiedlichen Technik nun auch Gründe für die unterschiedliche Formatwahl finden lassen, kann abschließend festgestellt werden, dass die Argumente für einen Zyklus trotz eines fehlenden Gesamtkonzeptes überwiegen. Wenn man den Begriff des Gesamtkonzeptes nicht zu eng fasst, sondern wie zum Beispiel Curt Wagner, der allgemeiner lediglich von dem „Ganzen“ spricht,¹⁷³ so war dies auch bei Kollwitz von Anfang an vorhanden. Das „Ganze“ war das Thema „Weberaufstand“ und sie hatte es zu gliedern und einzelne Szenen daraus auszuwählen. Diese Auswahl und Gliederung erfolgte bei ihr jedoch nicht vor, sondern offensichtlich erst während des Schaffensprozesses.

2.2.8 Der Stellenwert des „Weberzyklus“ im Schaffen von Käthe Kollwitz

Der Zyklus „Ein Weberaufstand“ war insofern wegweisend für das weitere Schaffen von Käthe Kollwitz, als dass sie durch ihn einerseits zu ihrem künstlerischen Ausdrucksmittel fand und andererseits Themen erforschen konnte, die sie später immer wieder aufgreifen sollte. Schon früh sah sie sich selbst als „Griffelkünstlerin“ und nicht als Malerin. Im Zuge ihrer Arbeit am „Weberzyklus“ experimentierte sie mit verschiedenen graphischen Techniken wie der Kaltnadelradierung, Aquatinta und Lithographie. Warum sie sich für die Druckgraphik entschied und warum sie den „Weberzyklus“ in eben dieser Technik ausführte, lässt sich zumindest teilweise aus einem frühen Brief an Hey erklären. Dort schreibt sie:

¹⁷² Brand 1998, S. 107

¹⁷³ Wagner 1910, S. 94

„Überhaupt zeichne ich jetzt ungleich mehr als daß ich male, aus der praktischen Überlegung, daß ich in Berlin für die ersten Jahre meiner Verheiratung kaum Geld genug haben werde, um mir ein Atelier zu mieten. Und in engen Stuben, die man bewohnt, Ölbilder zu malen, das ist ein trauriger Gedanke. Das Radieren ist doch lange nicht so umständlich.“¹⁷⁴

Neben dieser scheinbar rein pragmatischen Entscheidung darf natürlich nicht vergessen werden, dass die Graphik ein sehr passendes künstlerisches Ausdrucksmittel für die Themen der Kollwitz ist. Ob sie sich dessen bewusst war oder ob sie sich unbewusst, lediglich „aus richtigem künstlerischen Gefühl“¹⁷⁵ heraus dafür entschied, ist schwer zu sagen. Die „Griffelkünste“ galten im Gegensatz zur Tafelmalerei, die als Hauptdisziplin der Kunstakademien des neunzehnten Jahrhunderts die Repräsentationsbedürfnisse erfüllen und sich weitgehend an den Normen traditioneller Schönheitsideale orientieren musste, als „freie“ Künste mit verhältnismäßig demokratischem Charakter und größerer Flexibilität hinsichtlich Inhalt und Verbreitung.¹⁷⁶ In der Kunsttheorie wird in der Wahl der Graphik als künstlerisches Ausdrucksmittel also durchaus auch ein politisches Statement gesehen und zwar ein demokratisches, was naheliegend erscheint. Kollwitz wollte eine breite Käuferschicht erreichen, weshalb sie sich für hohe und gegen kostbare kleine Auflagen zur Wertsteigerung entschied.¹⁷⁷ Im Zuge der Debatte zwischen den Malern Karl Hofer und Oskar Nerlinger kam dieses Thema noch im Jahr 1948 in der Berliner Zeitschrift „bildende Kunst“ ebenfalls zur Sprache. So schrieb Hofer:

„[Z]u der Frage, inwieweit bildende Kunst heute politisch sein kann oder soll, werden wir feststellen müssen, daß dies nahezu ausschließlich das Gebiet der beweglichen Graphik ist, nicht das der gestaltenden Malerei. So haben auch, allerdings als Einzige, die beiden großen Künstler Goya und Daumier aus richtigem künstlerischen Gefühl sich vornehmlich des Griffels bedient, um ihre Zeitsatiren, in kleiner Münze gewissermaßen, zum Ausdruck zu bringen. Aus dem gleichen Grund hat unsere Käthe Kollwitz nie zu Pinsel und Palette gegriffen.“¹⁷⁸

¹⁷⁴ Kollwitz, Hans (Hrsg.): Käthe Kollwitz. Briefe der Freundschaft und Begegnungen, München 1966, S. 20

¹⁷⁵ Hofer, Karl: Kunst und Politik, in: bildende kunst 2, 10, 1948, S. 21

¹⁷⁶ Gafert 1973, S. 106

¹⁷⁷ Bohnke-Kollwitz, Jutta (Hrsg.): Briefe an den Sohn 1904 bis 1945, Berlin 1992, S. 228

¹⁷⁸ Hofer 1948, S. 21

Neben der Vorliebe für die graphische Ausdrucksform beginnt mit „Ein Weberaufstand“ auch die Begeisterung Kollwitz' für den Zyklus. In ihrem weiteren Schaffen sollte sie immer wieder auf diese Form zurückgreifen. So zum Beispiel mit ihrem nächsten Werk, der Reihe „Bauernkrieg“, den sechs Zeichnungen „Bilder vom Elend“, die sie im Simplizissimus veröffentlichte, mit den Holzschnitten „Krieg“, den acht Zeichnungen „Abschied und Tod“ sowie den drei Holzschnitten „Proletariat“ und schließlich den acht Lithographien zum Thema „Tod“.

Neben der Technik und der Form kommen auch die im „Weberzyklus“ behandelten Themen wie Arbeiter, Proletariat, soziale Frage, Frauen, Kinder, Armut und Tod in ihrem weiteren Werk immer wieder vor. Mehrere Motive greift sie später erneut auf oder verarbeitet sie weiter. So übernimmt sie zum Beispiel die Komposition des „Weberzuges“ für die Radierung „Aufruhr“ aus dem „Bauernkriegszyklus“. Bei beiden Blättern marschieren die Unterdrückten mit Werkzeugen als Waffen von links hinten nach rechts vorne. Ein weiteres Beispiel ist das Blatt „Aus vielen Wunden blutest du o Volk“, welches sie 1900 noch einmal aufgriff und daraus die „Zertretene“ schuf. Aus dieser Radierung wiederum übernahm sie das Motiv der sich hinabbeugenden, tastenden Figur. Es findet sich abgewandelt auf einer späteren Radierung, die den Titel „Schlachtfeld“ trägt.

3. Die Rezeption des Zyklus „Ein Weberaufstand“ von Käthe Kollwitz in der deutschen Kunstgeschichte

Käthe Kollwitz gehört zu den wenigen kunstschaftenden Frauen ihrer Zeit, die nicht in Vergessenheit geraten, sondern im kollektiven Gedächtnis haften geblieben sind. Zu diesen zählen neben ihr noch Paula Modersohn-Becker, Gabriele Münter und Marianne von Werefkin. Kollwitz war bekanntlich mit einem Kassenarzt verheiratet, wohingegen die anderen drei genannten Künstlerinnen alle einen künstlerisch tätigen Mann an ihrer Seite hatten – bei Paula Modersohn-Becker war es der Worpsweder Maler Otto Modersohn, bei Gabriele Münter Kandinsky und bei Marianne von Werefkin Jawlensky – was zur Folge hatte, dass sie oftmals mit der Rolle des Modells, der Muse oder der Mäzenin vorlieb nehmen mussten, was besonders bei Marianne von Werefkin und Gabriele Münter der Fall war. Bei Kollwitz bestand diese Gefahr nicht. Aus diesem Grund galt und gilt sie immer noch als ein

Paradebeispiel der kunstschaftenden Frau. Das „Phänomen“ der Künstlerin wurde in der deutschsprachigen Presse bis 1945 lebhaft diskutiert¹⁷⁹ und taucht im Zusammenhang mit Kollwitz immer wieder auf.

Trotz ihres damaligen Bekanntheitsgrades wurde die Kunst der Käthe Kollwitz bis zum zweiten Weltkrieg mit wenigen Ausnahmen hauptsächlich im deutschsprachigen Raum erörtert. Ab 1945 nahm das Interesse an ihr auch im Ausland zu. Nach Auschwitz, Terror und der Entwicklung der Atombombe rückte die Humanismusdebatte in den Vordergrund und Kollwitz galt als „Vorbild an Integrität und Humanität.“¹⁸⁰ Dieser Blickwinkel auf die Künstlerin entstand vor allem auch durch ihre Hinwendung zum Pazifismus nach dem Ersten Weltkrieg und ihr soziales Engagement.

Im Folgenden soll die Entwicklung der Rezeption des „Weberzyklus“ im deutschsprachigen Raum betrachtet werden, wobei diese nur im Zusammenhang mit der gesamten Kollwitz-Rezeption und nicht losgelöst von ihr gesehen werden kann und soll. Sie lässt sich am besten chronologisch darstellen, da bei der Interpretation der Werke von Käthe Kollwitz immer auch die zeitgeschichtlichen und gesellschaftlichen Umstände und die damit verbundenen Werturteile sowie die Person des jeweiligen Autors eine Rolle gespielt haben und sich somit in der Rezeption widerspiegeln. Dabei werden Tendenzen sichtbar, die sich schwerpunktmäßig durch die gesamte „Weberzyklus“-Interpretation bis heute hindurch ziehen. Dazu gehören die inhaltliche Betrachtungsweise, die besonders den politischen und sozialen Gehalt betont, die ästhetisch-formale Betrachtungsweise, die hauptsächlich auf den künstlerischen Wert des Werkes abzielt sowie der Genderaspekt. Letzterer verändert sich im Laufe der Zeit. So steht zunächst die Frage im Vordergrund, was für eine Rolle es für das Werk spielt, dass es von einer Frau geschaffen wurde und später wird gefragt, was für eine Rolle die Frau im Werk spielt. Ein Teilaspekt der Geschlechterfrage ist die Deutung ihrer Arbeiten als ausgesprochen „mütterliche“ Kunst. Diese bezieht sich jedoch nicht so sehr auf den „Weberaufstand“, sondern mehr auf ihre späteren Werke. In einigen Texten macht sich auch eine religiös gefärbte Lesart bemerkbar.

¹⁷⁹ Muysers, Carola (Hrsg.): Die bildende Künstlerin. Wertung und Wandel in deutschen Quellentexten 1855-1945, Dresden 1999

¹⁸⁰ Fritsch, Martin: Vorwort, in: Schmerz und Schuld. Eine motivgeschichtliche Betrachtung. Ausstellung aus Anlaß des 50. Todestages von Käthe Kollwitz und zum Gedenken der 50. Wiederkehr des Endes des Zweiten Weltkriegs, hrsg. v. Käthe-Kollwitz-Museum Berlin, Berlin 1995, S. 6-8, S. 6

Die Abgrenzung der inhaltlichen von der formal-ästhetischen Betrachtungsweise geht auf die häufig geführte Diskussion um die Aufgabe der Kunst zurück. Engagement oder Autonomie lauten die Schlagworte und vertreten damit zwei gegensätzliche Meinungen: entweder die Parteilichkeit oder die autonome, reine Kunst; L'art pour l'art versus L'art engagé. Die Autonomie der Kunst bezieht sich auf die Freiheit und Unabhängigkeit von außerkünstlerischer Zweckbestimmung und orientiert sich häufig an Kant, während die Parteilichkeit, die im Sinne einer Wirkungsästhetik verstanden werden kann, sich oftmals an Hegel orientiert.¹⁸¹ Daraus ergibt sich für die Interpretation des „Weberzyklus“, dass Autoren, die für ihren revolutionären Geist eintraten, meist den inhaltlichen Betrachtungsansatz wählten. Autoren, die von ihrer unpolitischen Gesinnung überzeugt waren, wählten dagegen meist den formal-ästhetischen Ansatz.

Bei der Fülle an populärwissenschaftlicher und wissenschaftlicher Literatur - die Bibliothek des Käthe Kollwitz Museums in Köln zählt aktuell zum Beispiel an die 3000 Bände - kann im Rahmen dieser Arbeit lediglich ein Überblick anhand von exemplarisch ausgewählten Publikationen gegeben werden. Dabei sind vor allem solche von Interesse, die Marksteine der Rezeptionsgeschichte von Kollwitz im Allgemeinen und vom „Weberzyklus“ im Besonderen, darstellen.

Der Zyklus „Ein Weberaufstand“ ist eines der frühen Werke von Käthe Kollwitz und dasjenige, mit dem sie ihren ersten großen Erfolg hatte. Bereits 1893 hatte sie jedoch, nachdem sie bei der „Großen Berliner Kunstausstellung“ abgewiesen worden war, an der „Freien Kunstausstellung“ teilgenommen. Einen weiteren Hinweis auf eine öffentliche Ausstellung findet sich in den „Personal-und-Atelier-Nachrichten“ in der „Kunst für Alle“ vom 1. Juni 1894:

„Während der letzten Wochen sind hier, mit sehr bescheidenen Ausstellungen, verschiedene ganz modern empfindende Malerinnen erschienen, über die unsere rührend harmlose Zeitungskritik fast völlig hinweggesehen hat. Neue und entschiedene Talente befinden sich darunter, wie Käthe Kollwitz, die man auf der vorjährigen großen Ausstellung so arg insultiert hatte. Wenn ich mich nicht irre, so hat sie längere Zeit in München gearbeitet und zwar unter Ludwig Herterichs Leitung. Nun aber hat sie andere Ideale: Liebermann und Raffaelli. Sie sucht das Treiben und die Natur der Vorstadt, durchaus nur vom Malerischen geleitet, ohne Tendenz.“

¹⁸¹ Der Formalästhetiker Kant und der Gehaltsästhetiker Hegel scheinen komplett entgegengesetzte Auffassungen zu vertreten. Diese Entgegensetzung ist jedoch nicht unumstritten. Siehe hierzu: Bradl, Beate: Die Rationalität des Schönen bei Kant und Hegel, München 1998

*Arbeitende Leute im schweren Tagewerk; Faulenzer, im Straßenwinkel zusammengerottet, über den ein dürftiges Licht fällt; dumpfe Kneipeninterieurs mit der schwülen Atmosphäre des beginnenden Streites“.*¹⁸²

3.1 Die unmittelbaren Reaktionen auf den „Weberzyklus“

Eine Freundin von Käthe Kollwitz, Anna Plehn, hatte die Bilderfolge für die Künstlerin bei der „Großen Berliner Kunstausstellung“, die vom 29. April bis zum 16. Oktober 1898 stattfand, angemeldet und eingeschickt.¹⁸³ Der Zyklus wurde angenommen, ausgestellt und von der Jury, der unter anderem auch Adolph Menzel und Max Liebermann angehörten, für die kleine goldene Medaille vorgeschlagen. In ihren Erinnerungen schreibt Kollwitz: „von da ab zählte ich mit einem Schlag in die vordere Reihe der Künstler“.¹⁸⁴ Aus dem Ausstellungskatalog von 1898 geht hervor, dass der „Weberaufstand. Cyclus von Radirungen und Lithographien“¹⁸⁵ in Saal 32 hing und verkäuflich war. Die „Große Berliner Kunstausstellung“ wurde seit 1893 jährlich veranstaltet und fand im Lehrter Bahnhof statt. Sie war eine dem französischen Salon vergleichbare Institution, die aus der zwei Jahre zuvor veranstalteten „Internationalen Kunstausstellung“ hervorgegangen war.¹⁸⁶ Die größte Autorität bei der Ausrichtung dieser Ausstellungen ging von der Königlichen Akademie der Künste aus.¹⁸⁷ Sie beherrschte neben dem Verein Berliner Künstler die Kunstlandschaft in Berlin zu Beginn der Regierungszeit Wilhelms II. Beide Organisationen waren eng miteinander verbunden und richteten gemeinsam die „Große Berliner Kunstausstellung“ aus, wobei der Einfluss der Akademie ungleich größer war.¹⁸⁸ Die Jury war eine beratende Körperschaft, deren Urteil jedoch ministerieller und kaiserlicher Zustimmung bedurfte. Dem Votum wurde fast immer entsprochen, dennoch wurde die Möglichkeit zur Kontrolle und Ablehnung ernst genommen.¹⁸⁹ Dies zeigt das Beispiel von Käthe Kollwitz. Bei den Künstlerkollegen

¹⁸² Anonym: Personal-und-Atelier-Nachrichten, in: Die Kunst für Alle 17, 1894, S. 267

¹⁸³ Bohnke-Kollwitz 1989, S. 741

¹⁸⁴ Ebd.

¹⁸⁵ Kat. Ausst. Grosse Berliner Kunstausstellung 1898, Berlin 1898, S. 67

¹⁸⁶ Pfefferkorn, Rudolf: Die Berliner Secession. Eine Epoche deutscher Kunstgeschichte, Berlin 1972

¹⁸⁷ Paret, Peter: Die Berliner Secession. Moderne Kunst und ihre Feinde im Kaiserlichen Deutschland, Berlin 1981

¹⁸⁸ Ebd.

¹⁸⁹ Ebd., S. 36

war der „Weberzyklus“ sehr positiv aufgenommen worden, der Kaiser jedoch, der jedes Jahr drei große und sechs kleine goldene Medaillen für außerordentliche künstlerische Verdienste verlieh, lehnte Kollwitz als Preisträgerin ab. Der Kultusminister Robert Bosse hatte ihm mit folgendem Bericht abgeraten:

„Zu Bedenken gibt mir der Vorschlag der Radiererin Käthe Kollwitz in Berlin Veranlassung. Diese hat einen Cyclus von ziemlich kleinen Radierungen und Lithographien ausgestellt, welche sie „Weberaufstand“ nennt. Es wird in demselben das Elend der Weberfamilien,...der Auszug zum Aufstande, der Angriff auf ein eisernes Gartentor und Aufreißen des Straßenpflasters, schließlich ein Zimmer mit einzelnen Leichen von Arbeitern zur Anschauung gebracht in einer Reihe von Darstellungen, zu denen die Anregung aus Gerhart Hauptmanns Drama „Die Weber“ entnommen zu sein scheint. Die technische Kunstfertigkeit in dem Werk sowie die Kraft und Energie des Ausdrucks mögen das Urteil der Jury vom rein künstlerischen Standpunkt aus gerechtfertigt erscheinen lassen. Bei dem Gegenstand der Darstellung und der naturalistischen Durchführung des Werkes, welchem ein milderndes oder versöhnendes Element gänzlich fehlt, glaube ich aber nicht, dasselbe zu einer ausdrücklichen staatlichen Anerkennung vorschlagen zu dürfen.“¹⁹⁰

Der Kaiser lehnte daraufhin mit der Begründung ab:

„Ich bitte Sie, meine Herren, eine Medaille für eine Frau, das ginge denn doch zu weit. Das käme ja einer Herabwürdigung jeder hohen Auszeichnungen gleich. Orden und Ehrenzeichen gehören auf die Brust verdienter Männer.“¹⁹¹

Trotz der kaiserlichen Ablehnung in Berlin gelang Käthe Kollwitz der künstlerische Durchbruch. So bekam sie 1899, wie die Zeitschrift „Kunstchronik“ vermerkte, auf der Deutschen Kunstausstellung in Dresden, wo der Einfluss des Kaisers nicht wirkte, die kleine goldene Medaille verliehen.¹⁹² Einem Brief an ihre Freundin Beate Bonus-Jeep nach zu schließen, fanden sich in Berlin wenigstens Käufer für ihr Werk: „[A]ber die Weber habe ich verkauft auf der großen Ausstellung für fünfhundert Mark. Ist das nicht famos? Endlich, endlich war das Schmerzenskind so weit, daß es

¹⁹⁰ Zitiert nach Paret 1981, S. 36 f.

¹⁹¹ Zitiert nach Gafert 1973, S. 470, Anmerkung 868

¹⁹² Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe, Nr. 24, 10. Mai 1899/99, S.380

mir ausstellbar schien.“¹⁹³ Dieser Erfolg kam, wie sie in ihren Erinnerungen schreibt, zwar überraschend, „aber nicht mehr gefährdend.“¹⁹⁴

Aus demselben Grund, aus dem der Kaiser seine Loge nach der Aufführung des Hauptmann'schen Dramas „Die Weber“ kündigte, lehnte er wohl auch Käthe Kollwitz' „Weberzyklus“ ab: die Themen „Proletariat und soziale Frage“ war mehr als aktuell, die bereits erwähnte Hungersnot der Weber zu Beginn der 1890er Jahre lag nicht weit zurück und im Gegensatz zu Hauptmann bezog Kollwitz sich noch weniger ausdrücklich auf ein historisches Ereignis. Auch wenn Bosse vermutete, dass sich die Szenen auf Hauptmanns Drama und somit auf den Weberaufstand von 1844 beziehen, wird dies nicht eindeutig dargestellt. Die Personen wirken zeitlos. Sie tragen zum Beispiel keine historischen Kostüme, die sie als eindeutig der Vergangenheit angehörig erkennen ließen. Dies lehnte der Kaiser, der ein großer Befürworter der Historienmalerei und ein Gegner moderner Kunst im Allgemeinen war,¹⁹⁵ ab.

Eine Reaktion auf die konservative Kunstpolitik des Kaisers war die Gründung der Berliner Secession, die ebenfalls in das Jahr 1898 fiel. Zu dieser Zeit waren heftige Debatten um die moderne Kunst ausgebrochen und die von der akademischen Norm abweichenden Künstler fühlten sich ausgegrenzt und benachteiligt. Einige von ihnen spalteten sich, wie damals in allen großen europäischen Städten üblich, vom akademischen Kunstbetrieb ab. So gab es in München bereits seit 1892 und in Wien seit 1897 eine Secession. In Berlin wurde Max Liebermann, einer der Mitbegründer, zum Präsidenten gewählt und die Vettern Bruno und Paul Cassirer wurden geschäftsführende Sekretäre. Der Galerist und Verleger Paul Cassirer gehörte zu den führenden Persönlichkeiten Berlins, die sich für die moderne Kunst einsetzten. Seine Galerie entwickelte sich zur wichtigsten Adresse für moderne Kunst. Besonders förderte er Künstler aus dem Umkreis der Secession. Bruno Cassirer war unter anderem der Herausgeber der Zeitschrift „Kunst und Künstler“.¹⁹⁶ Die Berliner Secession war die erste deutsche Kunstvereinigung, die reine Schwarzweiß-Ausstellungen veranstaltete. Käthe Kollwitz wurde aufgefordert, Mitglied zu

¹⁹³ Bonus-Jeep 1948, S. 58

¹⁹⁴ Bohnke-Kollwitz 1989, S. 741

¹⁹⁵ Siehe hierzu: Glatzer, Ruth: Das Wilhelminische Berlin. Panorama einer Metropole 1890-1918, Berlin 1997, S.194ff.

¹⁹⁶ Siehe hierzu: Nutt Harry: Bruno Cassirer, Preußische Köpfe Kunstgeschichte 25, Berlin 1989

werden,¹⁹⁷ was sie 1901 tat, und mit ihr hielt, wie einige meinen, „eine spezifisch berlinerische Note ihren Einzug.“¹⁹⁸

Auch wenn Kollwitz der künstlerische Durchbruch erst auf der „Großen Berliner Kunstausstellung“ gelang, wurde der „Weberzyklus“ schon davor einmal öffentlich gezeigt, vermutlich im Frühjahr 1898 auf der Künstlerinnenausstellung im Salon Gurlitt.¹⁹⁹

3.2. Reaktionen auf den „Weberzyklus“ bis 1918

3.2.1 Der „Weberzyklus“ in der Presse

Neben den frühen, relativ kurzen Erwähnungen findet sich ein viel ausführlicherer Artikel von Anna Plehn in der Zeitschrift „Kunst für Alle“ von 1901. Dem Text war eine Originalradierung des Blattes „Not“ beigelegt. Plehn schreibt gleich zu Beginn, dass sie, um von der graphischen Arbeit von Käthe Kollwitz zu sprechen, mit dem Inhalt beginnen²⁰⁰ müsse.

„Dieser Inhalt ist ein lebhaftes Mitfühlen von Not und Leiden und es spricht aus dieser Wahl, die freilich eigentlich keine freie ist, besonders stark ein weibliches Empfinden.“²⁰¹

Neben dem Inhalt und der Rolle, die das Frau-Sein für die Themenwahl spielt, interessierte sich Plehn auch für den ästhetisch-formalen Gehalt. So geht sie zum Beispiel auf die große Palette an Schwarz- und Grautönen ein.

„Die Künstlerin hat als Malerin begonnen und verrät auch im Schwarz noch ein lebhaftes, koloristisches Gefühl. [...] Auch mussten hin und wieder farbige Papiertöne die Stimmung unterstützen und lithographische Platten wirkten mit der geätzten zusammen, um den farbigen Reichtum zu vergrößern.“²⁰²

Plehn hebt außerdem die wichtigsten Stilmittel hervor und fasst sie mit „wesentlichen Formen“, „Kontur“ und „breite Schattenmassen“ zusammen.²⁰³ Näher

¹⁹⁷ Bohnke-Kollwitz 1989, S. 741

¹⁹⁸ Doede, Werner: Die Berliner Secession. Berlin als Zentrum der deutschen Kunst von der Jahrhundertwende bis zum Ersten Weltkrieg, Frankfurt/M. 1977, S. 19

¹⁹⁹ Siehe hierzu: Knesebeck, von dem 1989, S. 403

²⁰⁰ Plehn, Anna: Käthe Kollwitz, in: Kunst für Alle 17, 1901/02, S. 227-231, S. 227

²⁰¹ Ebd.

²⁰² Ebd., S. 229

²⁰³ Ebd., S. 230

geht sie auf die Radierungen „Weberzug“ und „Zertretene“ ein. Beide sind abgebildet - erstere ist hier allerdings abweichend mit „Zug der Aufständischen“ betitelt. Die Betrachtungsweise des „Weberzyklus“ erfolgt bei Plehn nicht von einem einseitigen Standpunkt aus. Alle drei Betrachtungsansätze finden sich in ihrem Text wieder, was zu einer sehr differenzierten Erörterung des Werkes führt.

Eine frühe Rezeption des symbolischen Schlussblattes findet sich auf der Titelseite der Nummer fünf des Süddeutschen Postillons von 1899. Die Illustration spielt augenfällig auf den Mittelteil der Radierung an, der Tote ist jedoch nicht christusähnlich, sondern eindeutig als Arbeiter gekennzeichnet.²⁰⁴ Er ist bekleidet, trägt eine rote Schärpe und einen Bart. Vermutlich soll ein Märzgefallener dargestellt sein, da auf der folgenden Seite ein Gedicht eines anonymen Schreibers abgedruckt ist, welches den Märzgefallenen gewidmet ist.²⁰⁵ Der auffälligste Unterschied ist jedoch in der Schwertfigur zu sehen. Zwar trägt diese ebenfalls einen bodenlangen schwarzen Rock und ihr Oberkörper ist nackt, auch beugt sie sich tastend zu dem Toten hinab, das Schwert jedoch streckt sie mit ausgestrecktem Arm nach oben und präsentiert es. Diese Illustration legt nahe, dass „Aus vielen Wunden blutest du o Volk“ bei der ersten Ausstellung im Salon Gurlitt noch gemeinsam mit den anderen sechs Blättern ausgestellt und erst danach weggelassen wurde.²⁰⁶

Neben der sozialdemokratischen Presse interessierte sich in den ersten Jahren ihres Bekanntwerdens vor allem auch die Frauenbewegung für Käthe Kollwitz. Als Beispiel soll hier ein ebenfalls von Anna Plehn verfasster Artikel in der Zeitschrift „Die Frau“ dienen.²⁰⁷ 1893 war das Blatt von der Lehrerin und Frauenrechtlerin Helene Lang gegründet worden. Der Aufsatz widmete sich den neuen Radierungen von Käthe Kollwitz, behandelt aber auch den „Weberzyklus“, den die Autorin als wegweisend für die Folgeradierungen der Künstlerin ansah. Das symbolische Schlussblatt wird nicht erwähnt. Überhaupt hat diese Radierung – mit der frühen Ausnahme im Süddeutschen Postillon - über lange Zeit hinweg kaum mehr Beachtung gefunden. Das Interesse der Autoren galt in den meisten Fällen lediglich der Variante „Die Zertretene“.²⁰⁸ So auch bei Plehn:

²⁰⁴ Knesebeck, von dem 1998, S. 224

²⁰⁵ Ebd.

²⁰⁶ Ebd.

²⁰⁷ Weitere Artikel in Frauenzeitschriften finden sich zum Beispiel in: Centralblatt des Bundes deutscher Frauenvereine 4, 1902; Die Frau 1927; Frauenzukunft 1911; Mutter und Kind 1929

²⁰⁸ Pfeiffer 1996, S. 15

„[N]eben die allerstärksten Schilderungen des Erdenelends, zwischen die beiden Gruppen, denen nur die Wahl zwischen dem Strick oder der Schande bleibt (die Zertretenen), stellte die Künstlerin ein symbolisches Bild: Den Mann der Zukunft, der auf das Schwert gestützt, die Hand zum Schwur in die Seitenwunde des toten Heilands legt. Die ihrer eigenen Art am wenigsten entsprechende Darstellung der Künstlerin.“²⁰⁹

Hervorgehoben wird außerdem die Geschlechterproblematik, mit der sich Plehn auch in anderen Aufsätzen immer wieder auseinandersetzte. Im Gegensatz zu vielen männlichen Autoren ging es ihr jedoch weniger darum, zu ergründen, wie sich das Frau-Sein auf das Werk von Kollwitz auswirkte, sondern allgemein um das Thema „kunstschaffende Frau“. Als positives Beispiel führte sie ihre Freundin Käthe Kollwitz an, wie übrigens fast alle anderen Autoren auch, die sich näher mit diesem Thema beschäftigten.²¹⁰

„[Z]ur Betrachtung der Ausdrucksmittel, die vielleicht mehr wie alles andere die Veranlassung wurden zu der imponierenden Anordnung, welche man den Werken dieser Frau gegeben hat. Es ist so viel davon die Rede, daß man es den Frauen schwer mache, ihre Leistungen nach Verdienst zur Geltung zu bringen, daß es nur billig ist, gegebenen Falls freudig festzustellen, wenn ein weibliches Talent von männlichen Kollegen vorurteilslos und neidlos an den Platz gestellt wird, der ihm gebührt. Und das ist hier durch die Kommission dieser Künstlervereinigung in vollem Maße geschehen. Vielleicht ist dieser Ort und dieser Zirkel gegenwärtig in Deutschland der einzige Platz, wo so etwas geschieht. [...] Man giebt einer Frau in einer Veranstaltung, für die man im Aufnehmen sehr wählerisch war, eine Hauptwand und damit, wie ich schätze, mehr Mauerfläche als irgend einem Künstler des Innlandes.“²¹¹

Der Geschlechteraspekt wird auch von Werner Weisbach hervorgehoben, der 1905 einen Aufsatz über die Künstlerin in der „Zeitschrift für Bildende Kunst“²¹² veröffentlichte. Ganz allgemein widmet er sich kunstschaffenden Frauen von der Renaissance bis zur Gegenwart und kommt zu dem Schluss, die Frau sei von Natur aus eine Künstlerin, sie bringe die Anlagen dazu mit, sie sei „die geborene Dilettantin.“²¹³ Ihr Kunsttrieb sei jedoch selten so stark, dass eine Frau ihn als Lebenszweck ansehe und mit Männern in Konkurrenz trete. Anders jedoch liege der Fall bei der „Zeichnerin und Radiererinnen Käthe Kollwitz, der markantesten

²⁰⁹ Plehn 1903, S. 236

²¹⁰ Siehe hierzu: Muysers 1999

²¹¹ Plehn 1903, S. 237

²¹² Weisbach, Werner: Käthe Kollwitz, in: Zeitschrift für Bildende Kunst 4, 1905, S. 85-93

²¹³ Ebd., S. 85

Erscheinung unter den deutschen Künstlerinnen“.²¹⁴ Im Gegensatz zu vielen anderen habe sie „alles Dilettantische abgestreift“²¹⁵ und ihre Werke seien große Kunst. Aus diesem Grund bezeichnet Weisbach ihr Werk als „männlich“, was für ihn gleichbedeutend mit gut und „großer Kunst“ steht. Ein reines Kompliment war damit jedoch nicht ausgesprochen, da er von dem „Problem“ schreibt, das diese Männlichkeit ihrer Kunst für den Betrachter bedeute.²¹⁶ Als „männlich“ galten dem Autor weniger die Themen, also der Inhalt der Blätter, sondern vielmehr „ihr konsequenter, konzessionsloser, nicht selten etwas brutaler Naturalismus.“²¹⁷ Als besonders gelungen scheinen Weisbach die Massenszenen des „Weberzyklus“. So meine man „eine unsichtbare Macht zu spüren, welche die Massen stößt und vorwärts drängt.“²¹⁸ Dennoch habe man es nicht mit einer gesichtslosen Masse zu tun, sondern man nehme „jede einzelne Physiognomie als treu nach der Natur beobachtet wahr.“²¹⁹ Die „herbe Kunst“ von Käthe Kollwitz empfiehlt er all denjenigen, die „das Echte und Wahre in der Kunst schätzen und sich durch das manchem vielleicht nicht immer sympathischen sozialen Milieu nicht abschrecken lassen“.²²⁰ Damit macht der Autor deutlich, dass der „Weberzyklus“ nicht gefällig und einfach ist, sondern den Betrachter fordert und zum Nachdenken anregt. Wie sehr Weisbach Kollwitz schätzte, geht aus folgendem Satz hervor: „Unter den Künstlerinnen und Künstlern, die wir augenblicklich in Deutschland haben, ist sie der besten eine.“²²¹

²¹⁴ Ebd.

²¹⁵ Ebd.

²¹⁶ Ebd.

²¹⁷ Ebd., S. 89

²¹⁸ Ebd.

²¹⁹ Ebd.

²²⁰ Ebd.

²²¹ Ebd.

3.2.2 Frühe Förderer und Sammler

Der Kunstkritiker Julius Elias gilt als einer der frühen Förderer von Käthe Kollwitz. So hatte er bereits 1893 in der Zeitschrift „Nation“ und in der „Freisinnigen Zeitung“ auf die Künstlerin aufmerksam gemacht²²² und sie später auch persönlich kennengelernt. Nach eigenen Angaben Elias' war er es auch, dem sie später den „Weberzyklus“ zeigte, um seine Meinung zu hören und um seinen Rat zu bitten²²³. Das Werk hinterließ einen großen Eindruck bei Elias:

„Ich sah und war überwältigt. Ich sah nicht die geistigen Abhängigkeiten, sah überhaupt nicht Literatur noch Kunsttradition; ich sah nur die feste, starke, gesunde und schöne Hand, die – aus dem Spiel von Licht und Schatten – einer furchtbaren Wirklichkeit solche Visionen entrungen hatte. Der Sturm sozialistischer Zeit drang aus diesen ganz unfanatischen, menschlich-karen, mit schlichter, fast nüchterner Schrift hingetzten, doch hinter den Dingen von einem positiven Zukunftsglauben erwärmten Blättern.“²²⁴

In der deutschen Kunstzeitschrift „Kunst und Künstler“ veröffentlichte Elias 1917 einen weiteren, größeren Aufsatz über Käthe Kollwitz, der allerdings recht persönlich gehalten ist und in dem besonders betont wird, dass er es war, der ihr damals zum Weglassen des symbolischen Schlussblattes geraten hatte, da es ihm nicht recht zu den anderen zu passen schien.

„So war es denn wohl ein irrender Seitensprung, diese moderne Geschichtstragödie sozialen Lebens mit einem Symbolismus zu beschließen, der kein Leben ist: jenes siebente Blatt – der christushaft ausgestreckte, tote Mann, armselige Weiber am Kreuz rechts und links und am oberen Rand die Worte: ‚Aus vielen Wunden blutest du o Volk!‘ - sollte eine zusammenfassende metaphysische Schlußpointe geben. Der Einwand lag nahe, daß dieses Blatt einen falschen Ton in die durch ihren Realismus dichterische und

²²² „Fast allen Betrachtern ist das entschiedene Talent einer jungen Frau entgangen, die den Schimpf der ersten Abweisung um so leichter wird ertragen können, als sie einer reichen Künstlerzukunft sicher sein darf. Käthe Kollwitz hat sich in München durch Ludwig Herterich zum jungen Kolorismus ermuntern lassen, aber auch mit offenen Augen die Schotten betrachtet und jene aufstrebenden Münchener, die sich an den Schotten gebildet haben, zum Beispiel Otto Eckmann und Peter Behrens. Edvard Munch hat ihr ebenfalls Eindruck gemacht: die Wiederholung eines Munchschen Motivs – ein Mann, der in dem dämmerstündlichen Halbdunkel des Innenraumes eine Zigarre raucht, deren spitzer Brand eine farbige Pointe gibt – beruht nicht auf Zufall. Diese Studie wie der Ausschnitt einer abendlichen Straße mit Arbeitern sind von seltenem Reize. Frau Kollwitz empfindet sehr einfach und intensiv die Natur, in klaren, runden Eindrücken, und sie liebt die unbestimmten Zeiten und tiefe flockig-wohlige Farben. Ein sehr ernstes Kunstbemühen.“ Julius Elias zitiert seinen frühen Artikel in: Elias, Julius: Käthe Kollwitz, in: Kunst und Künstler 16, 1917, S. 540-549, S. 544

²²³ Elias 1917, S. 545

²²⁴ Ebd.

*überzeugende Weltlichkeit der gedrunghenen, innerlich verwachsenen Szenenfolge bringe; daß eine rhetorische Verdeutlichung die schlichte Sprache der Idee umwerfe; daß jenes Blatt schon deshalb fallen müsse, weil es der Gesamtauffassung ein gelehrtes und schemenhaftes Klingersches Schwänzchen anhänge.*²²⁵

Das Blatt ist ein Stilbruch, ein Zurück zu Klinger, aber ob es wirklich, wie oft und eben auch von Julius Elias behauptet, ein Irrtum war, bleibt zu diskutieren.

Neben Julius Elias sorgte vor allem auch der Kunsthistoriker Max Lehrs (1855-1938) für das Bekanntwerden der Künstlerin. 1896 hatte er die Leitung des Dresdner Kupferstich-Kabinetts übernommen und wechselte 1904 zum Berliner Kabinett, um 1908 wieder Direktor des Dresdner Kupferstich-Kabinetts zu werden. Beide Sammlungen haben ihm ihren großen Bestand der frühen Graphiken von Kollwitz zu verdanken. Für das Dresdner Kupferstich-Kabinett erwarb er den „Weberzyklus“ sowie drei weitere Radierungen und die Lithographie „Gretchen“. Damit war Dresden die erste öffentliche Sammlung, die Werke von Käthe Kollwitz ankaufte. In „Rückblick auf frühere Zeit“ erinnerte sich die Künstlerin:

*„Max Lehrs aus Dresden, der Direktor des dortigen Kupferstich- und Zeichnungskabinetts, kaufte sie an, setzte dort die kleine goldene Medaille durch, und bis jetzt sind die Weber wohl das Bekannteste meiner Gesamtarbeit geblieben.*²²⁶

Insgesamt erwarb Max Lehrs von ihr 177 Druckgraphiken und 22 Zeichnungen und kann somit als einer ihrer wichtigsten Förderer gelten. Zudem plante er, wie aus einem Antwortbrief der Künstlerin vom 29. August 1901 hervorgeht, einen Aufsatz über Käthe Kollwitz. „Ich könnte mir nichts Besseres denken, als in einem guten Blatte gerade von Ihrer Seite auf mich hingewiesen zu sehen.“²²⁷ Vermutlich handelt es sich hierbei um den Artikel in der von Maximilian Harden herausgegebenen Zeitschrift „Zukunft“.²²⁸ Harden, der zu den wichtigsten Publizisten der Kaiserzeit gehörte, war auch Mitbegründer der „Freien Bühne“ in Berlin.²²⁹ Die Wochenschrift „Zukunft“ war 1892 das erste Mal erschienen und eine der einflussreichsten Zeitschriften des wilhelminischen Deutschland. Dreißig Jahre später wurde sie

²²⁵ Ebd.

²²⁶ Bohnke-Kollwitz 1989, S. 741

²²⁷ Kollwitz, Hans (Hrsg.): Käthe Kollwitz. Briefe der Freundschaft und Begegnungen, München 1966, S. 22

²²⁸ Lehrs, Max: Käthe Kollwitz, in: Die Zukunft, Berlin 30. Nov. 1901, Hrsg. Maximilian Harden, S. 351-355

²²⁹ Weller, Uwe: Maximilian Harden und die „Zukunft“, Bremen 1970, S. 29

wegen finanzieller Schwierigkeiten eingestellt.²³⁰ Der Text von Lehrs beschäftigt sich ausführlich mit der Biographie der Künstlerin und mit dem „Weberzyklus“. Er ist auch eine Art verspätete Kritik der Großen Berliner Kunstausstellung von 1898. „Es war keine Frage: der Weber-Zyklus von Käthe Kollwitz bildete den Höhepunkt der an Meisterwerken freilich nicht eben reichen graphischen Abteilung.“²³¹ Der Autor behandelt auch das Verhältnis des Zyklus zu Hauptmanns Drama und kommt zu dem Schluss, dass die Blätter „keineswegs bloße Illustrationen zu Szenen des Stückes, sondern gewissermaßen freie Variationen einer kongenialen Künstlerphantasie über das selbe Thema“²³² sind. Lehrs verfolgt den ästhetisch-formalen Ansatz, geht auf Technik und Komposition ein und übt Kritik an dem Blatt „Sturm“, das nicht ganz auf der Höhe der anderen stehe.

„Die Komposition leidet an einer gewissen Lahmheit, die Bewegung, die doch gerade hier gesteigert sein sollte, stockt und der Ernst der Situation ist nicht so überzeugend zum Ausbruch gebracht wie auf den vorhergehenden Blättern.“²³³

Das symbolische Schlussblatt wird nicht erwähnt, dafür aber die „Zertretene“, die laut Lehrs „freilich nicht zu ihren glücklichsten Arbeiten zählt“²³⁴. Bis auf diese wenigen Kritikpunkte ist der Autor jedoch voll des Lobes und resümiert am Ende des Artikels:

„Käthe Kollwitz gehört ohne Frage zu den stärksten Talenten auf dem Gebiete der graphischen Künste; und wenn sie nicht als Frau mit dem Vorurtheil zu kämpfen gehabt hätte, das man gemeinhin, und leider nur zu oft mit Recht, der weiblichen Kunstübung entgegenbringt, so wäre sie längst als ihren männlichen Kollegen ebenbürtig anerkannt.“²³⁵

Besonders interessant ist Lehrs Einschätzung des künstlerischen Erfolges von Kollwitz. Er weist auf den ernsten Inhalt ihrer Kunst hin, der zwangsläufig zu einem „verhältnismäßig kleinen Kreis intimerer Kunstfreunde“²³⁶ führe. Außerdem warnt er

²³⁰ Ebd., S. 86 f.

²³¹ Lehrs 1901, S. 351

²³² Ebd.

²³³ Ebd., S. 352

²³⁴ Ebd., S. 355

²³⁵ Ebd., S. 354

²³⁶ Ebd., S. 355

davor, ihr Werk nur inhaltlich zu interpretieren und politisch zu instrumentalisieren. Die Kunst dürfe „nicht den schwankenden Zielen der Parteien dienen.“²³⁷

Max Lehrs schickte seinen Artikel an Max Liebermann und dieser bedankte sich bei ihm in einem sehr interessanten Brief vom 5. Dezember 1901.

„Verehrter Herr Professor

besten Dank für die freundliche Übersendung Ihres Artikels: er hat mich um so mehr interessirt, als ich mich für Frau Kollwitz besonders seit Jahren ins Zeug gelegt habe. Auch war ich es, der in der Jury die Medaille für sie durchgesetzt hatte und es ist kaum 8 Tage her, dass die Socialistischen Monatshefte mich aufforderten, über sie mich auszusprechen. [...] Übrigens haben wir bei uns´rer am vorigen Sonnabend eröffneten Ausstellung [...] der Frau Kollwitz den Ehrenplatz angewiesen.“²³⁸

Der Brief macht deutlich, wie sehr Kollwitz von ihren Künstlerkollegen geschätzt wurde und wie groß ihr Bekanntheitsgrad zu jener Zeit bereits war. 1903 erschien ein weiterer Artikel Lehrs über Käthe Kollwitz in der Zeitschrift „Die graphischen Künste“,²³⁹ dem ein erstes kurzes Werkverzeichnis von fünfzig ihrer Arbeiten angefügt war. Dabei handelte es sich um Werke, die in dem Zeitraum zwischen 1890 und 1902 entstanden waren. 1913 erschien ein ausführlicheres, aktuelles Verzeichnis ihrer Radierungen und Lithographien, das von Johannes Sievers zusammengestellt wurde.²⁴⁰ In der Vorbemerkung heißt es, alle öffentlichen Sammlungen in Deutschland und auch einige des Auslandes, „besitzen fast durchweg die bekanntesten Hauptblätter von Käthe Kollwitz, z.B. die Zyklen ‚Weberaufstand‘ und ‚Bauernkrieg‘.“²⁴¹

1902 wurde die komplette Weber-Serie ohne die verworfenen Platten von Friedrich Lippmann für das Berliner Kupferstichkabinett erworben.²⁴² Friedrich Lippmann (1838-1903) kam 1876 von Wien nach Berlin, wo der Kunsthistoriker Direktor des Berliner Kupferstichkabinetts wurde, das sich unter seiner Leitung zu einer der bedeutendsten graphischen Sammlungen in Deutschland entwickelte. Als Lehrs 1908

²³⁷ Ebd.

²³⁸ Braun, Ernst: Der Briefwechsel zwischen Max Lehrs und Max Liebermann, in: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Dresden 1989/90, S. 81-106, S. 87

²³⁹ Lehrs, Max: Käthe Kollwitz, in: Die graphischen Künste 26, 1903, S. 55-67

²⁴⁰ Sievers, Johannes: Die Radierungen und Steindrucke von Käthe Kollwitz. Ein beschreibendes Verzeichnis, Dresden 1913

²⁴¹ Ebd., S. 6

²⁴² Achenbach 1995, S. 9

seine Nachfolge antrat, stockte er den Kollwitz-Bestand weiter auf und so befindet sich nach Dresden in Berlin die zweitälteste Kollwitz-Sammlung.²⁴³

Die bis 1930 existierende Kunsthandlung Emil Richter in Dresden führte bereits 1899 Werke von Käthe Kollwitz. 1904 war sie am Ankauf der Bauernkriegsplatten beteiligt und sicherte sich die Verkaufsrechte.²⁴⁴ Zwischen 1908 und 1910 ließ sie sich das ausschließliche Recht, alle neuen Druckgraphiken der Künstlerin zu verlegen, übertragen und erwarb bis 1918 fast alle existierenden Radier- und Steinplatten von Käthe Kollwitz²⁴⁵. Als die Kunsthandlung 1930 wegen finanziellen Schwierigkeiten Konkurs machte, erwarb Alexander von der Becke (1902-1958) alle restlichen Bestände der Kollwitz-Blätter sowie die Platten und Lithosteine.²⁴⁶ 1931 gründete er in Berlin den „Verlag des graphischen Werkes von Käthe Kollwitz“, der 1941 verboten wurde.²⁴⁷

3.2.3 Der „Weberzyklus“ in der Kollwitz-Literatur

Die erste Kollwitz-Monographie von Prof. Dr. Hans Singer erschien 1908 im Paul Neff Verlag Max Schreiber in Esslingen.²⁴⁸ Dabei handelte es sich jedoch um kein großes, umfassendes Werk, sondern eher um ein Heft. In der Reihe „Führer zur Kunst – periodisch reich illustrierte Bändchen à 1 Mark“²⁴⁹ war der 15. Band Käthe Kollwitz gewidmet. Singer schreibt, die Kunst von Kollwitz sei „neu und fremd“, er wüsste „kein Vorbild zu nennen, das man in ihr fortgeführt fände“²⁵⁰, sie brauche einen Vermittler und gerade darin sieht er die Notwendigkeit seiner Monographie begründet. Wie Weisbach und Lehrs betont auch Singer, dass es sich beim „Weberzyklus“ um eine „anstrengende“, nicht leicht zu konsumierende Kunst handelt.

„Daß ein großer Teil des Publikums von manchem in dem Gesamtwerk unserer Meisterin befremdet wird, ist kaum zu leugnen. Auch wenn wir nur

²⁴³ Ebd.

²⁴⁴ Knesebeck, von dem 2002, S. 31

²⁴⁵ Ebd, S. 32

²⁴⁶ Ebd.

²⁴⁷ Ebd., S. 33

²⁴⁸ Singer 1908

²⁴⁹ Ebd.

²⁵⁰ Ebd.

eine Auslese der abgeschliffensten Blätter betrachten, bleibt noch manches übrig, an das der Laie sich erst gewöhnen muß.“²⁵¹

Zu der Auslese zählt Singer an erster Stelle den „Weberzyklus“. Nach einer ausführlichen Beschreibung der einzelnen Blätter deutet Singer die Gesamtaussage des Zyklus pessimistisch. Der Aufstand klinge „in den traurigsten Tönen“ ohne den kleinsten Hoffnungsschimmer aus. „Das Durchbrechen der Fesseln, der letzte Kraftaufwand hat zu nichts gefrommt.“²⁵² Der Autor fragt auch nach der Position, die Kollwitz mit dem Zyklus beziehe und kommt zu dem Schluss, dass sie „weder in der einen noch in der anderen Richtung Stellung nehmen woll[te]. Ihr war es nur um die Wahrheit oder wenigstens um die Wahrscheinlichkeit zu tun.“²⁵³ Der historische Weberaufstand sei auch nicht gut ausgegangen und die aktuelle Situation der Arbeiter sehe Kollwitz auch nicht besonders hoffnungsvoll. Zu dieser Einschätzung kommt Singer, weil er das symbolische Schlussblatt nicht in seine Überlegungen zum „Weberzyklus“ einbezieht. Nur im Zusammenhang mit dem Blatt „Zertretene“ führt der Autor die symbolische Radierung „Aus vielen Wunden blutest du o Volk“ an.²⁵⁴ Bei der Erörterung der Geschlechterfrage wird deutlich, wie aktuell dieses Thema 1908 war. Seit noch nicht langer Zeit, so Singer, sei „die Frau auf dem Gebiet der Kunst in einer Weise aufgetreten, die erheischt, daß wir sie ernst nehmen müssen.“²⁵⁵ Er kommt zu dem Schluss, dass Kollwitz einen „herausfordernden brüskerem Ton“²⁵⁶ anschlage, da sie mit dem „Handikap“²⁵⁷, eine Frau zu sein, in den Wettkampf eingetreten sei. Um sich gegen alle Vorurteile behaupten und ernst genommen werden zu können, müsse sie nun besonders raue Kunst schaffen. Zieht man den Umkehrschluss aus dieser Theorie, so wird Kollwitz unterstellt, dass sie sich nicht freiwillig für ihre künstlerische Ausdrucksform entschied, sondern aus äußeren Zwängen heraus.

Neben der frühen Germinal-Radierung (Kn 19) ist der komplette Weberzyklus samt einiger verworfener Platten abgebildet und beschrieben. Des Weiteren sind dem Buch Bilder von „Carmagole“ (Kn 51), „Aufruhr“ (Kn 46) aus dem Bauernkriegszyklus und – zum Aufklappen – „Die Zertretene“ beigefügt. Das

²⁵¹ Ebd., S. 7

²⁵² Ebd., S. 15

²⁵³ Ebd.

²⁵⁴ Ebd., S. 38

²⁵⁵ Ebd., S. 4

²⁵⁶ Ebd., S. 7

²⁵⁷ Ebd.

symbolische Schlussblatt ist nicht abgebildet und wird im Zusammenhang mit dem „Weberzyklus“ auch nicht erwähnt, sondern nur im Zusammenhang mit „Zertretene“.

Im Jahr 1908 erschien auch das Handbuch „Die Kunst des Radierens“²⁵⁸ von Hermann Struck. Er widmet sich allen drei Aspekten der Betrachtung. Aus formal-ästhetischer Sicht lobt er Kollwitz’ „außerordentliche zeichnerische Begabung“,²⁵⁹ für die die Radierung die geeignetste künstlerische Ausdrucksform sei. Aus inhaltlicher Sicht bezeichnet er ihre Motive als „Anklage gegen die kapitalistische Gesellschaftsordnung“, die widerhallten vom „dumpfen Schrei des Proletariats.“²⁶⁰ Auch der Genderaspekt wird berücksichtigt, wobei sich Struck in das gleiche Paradox versteigt wie bereits Weisbach, wenn er schreibt: „Nichts ‚Weibliches‘ spricht aus diesen Blättern. Sie sprühen vor Kraft und sind männlich, mitunter allzu männlich.“²⁶¹

1913 gab der „Kunstwart“ eine Kollwitz-Mappe mit Faksimile-Drucken bei Georg D.W. Callwey in München heraus. Das Vorwort verfasste Ferdinand Avenarius, der Gründer des Kunstwarts. Das Blatt „Sturm“ bildete das erste von insgesamt fünfzehn Druckgraphiken, zu denen jedoch kein weiteres Blatt aus dem „Weberzyklus“ zählte. Avenarius bezieht es direkt auf Hauptmanns Drama, wenn er schreibt, die Szene spiele sich vor „der Gartenpforte des Fabrikanten Dreißiger“²⁶² ab. Ihre späteren Arbeiten schätzt Avenarius mehr als diese frühe Radierung, die kaum ahnen lasse, zu welcher Höhe ihre weitere Kunst gestiegen sei.²⁶³

3.2.4 Ausstellungen

Wie aus Notizen in der Zeitschrift „Kunst für Alle“ hervorgeht, war der „Weberzyklus“ kurz nach der Großen Berliner Kunstausstellung von 1898 in Königsberg und ein halbes Jahr später in München zu sehen. Die „Kunst für Alle“ wurde von dem Kunstkritiker Friedrich Pecht herausgegeben und war die einzige

²⁵⁸ Struck, Hermann: Die Kunst des Radierens. Ein Handbuch, Berlin 1920

²⁵⁹ Ebd., S. 193

²⁶⁰ Ebd., S. 194

²⁶¹ Ebd.

²⁶² Avenarius, Ferdinand: Käthe Kollwitz. Vorwort zur Käthe Kollwitz Mappe, München 1913

²⁶³ Ebd.

populäre Kunstzeitschrift von Bedeutung.²⁶⁴ Wie der Titel schon ausdrückt, richtete sie sich an ein möglichst breites Publikum und kann als eher konservativ beschrieben werden. In Besprechungen zu diesen Ausstellungen wird der „Weberzyklus“ jeweils kurz erwähnt, wohingegen die Kritiker in Berlin ihn noch häufig übergangen hatten. Ebenso positiv wie die Kritik zur Königsberger Ausstellung fiel die Reaktion auf die Münchner Ausstellung im Königlichen Glaspalast aus.²⁶⁵

Die bis dahin größte und wichtigste Ausstellung fand im Mai 1917, zum 50. Geburtstag von Käthe Kollwitz, statt. Die etwa 160 Zeichnungen und 50 Druckgraphiken umfassten alle Schaffensperioden der Künstlerin und gaben einen Überblick über ihr gesamtes Oeuvre. Der „Weberzyklus“ wurde einschließlich der verworfenen Platten und Vorarbeiten sowie dem symbolischen Schlussblatt ausgestellt.²⁶⁶ Kollwitz organisierte sie zusammen mit Paul Cassirer. Zuerst wurde sie in seiner Galerie in Berlin, danach in Dresden und Königsberg gezeigt.

Das Vorwort zum Katalog verfasste der Kunsthistoriker und Kunstkritiker Max Deri, der betonte, dass ihr Werk nicht unter rein formal-ästhetischen Aspekten betrachtet werden dürfe. Die „Tage des rein Artistischen, in denen man den sachlichen Inhalt des Bildes verachtete, ja schmähete, [...] scheinen ja vorüber. Man weiß heute, daß der sachliche Inhalt des Kunstwerkes sein Kern ist.“²⁶⁷ Deri geht davon aus, dass Kollwitz selbst nicht nur als Künstlerin wahrgenommen werden möchte, „sondern als Menschenwesen“.²⁶⁸ Neben der Betonung des sozialen Inhaltes ihrer Werke und ihrer großen Menschlichkeit schwingt bei Deri auch eine leicht religiöse Note mit, wenn er schreibt, ihre künstlerische Begabung diene „ausschließlich diesem Zwecke: der Predigt.“ Nach dem Ersten Weltkrieg nimmt die Betrachtung ihres Werkes unter religiösen Aspekten zu. In ihrem Tagebuch bezeichnete Kollwitz die Ausstellung als einen großen Erfolg.²⁶⁹

²⁶⁴ Mylarch, Elisabeth: *Akademiekritik und moderne Kunstbewegung in Deutschland um 1900*, Frankfurt/M. 1994, S. 9

²⁶⁵ Wieland, E.: *Die Jahresausstellung im kgl. Glaspalast zu München*, in: *Die Kunst für Alle*, 15. Juli 1899, S. 313

²⁶⁶ *Kat. Ausst. Käthe Kollwitz. Sonderausstellung zu ihrem fünfzigsten Geburtstag, Berlin 1917*

²⁶⁷ Deri, Max: *Vorwort*, in: *Kat. Ausst. Käthe Kollwitz. Sonderausstellung zu ihrem fünfzigsten Geburtstag, Berlin 1917*, o. S.

²⁶⁸ *Ebd.* o. S.

²⁶⁹ Bohnke-Kollwitz 1989, S. 314

Eine Besprechung zu dieser Ausstellung erschien in den „Sozialistischen Monatsheften“²⁷⁰. Die Verfasserin war Lisbeth Stern, die Schwester der Künstlerin. Sie kritisierte, dass der Raum zu klein sei, um einen wirklichen Gesamtüberblick zu geben, und dass viele Radierungen und vor allem die Probedrucke fehlen.²⁷¹ Der „Weberzyklus“ wird leider nicht erwähnt, dafür jedoch die „Zertretene“, allerdings mit dem falschen Datum 1896. In einem Brief an ihren Sohn Hans äußert sich Käthe Kollwitz erfreut über diesen Artikel. „Sie sagt das, was so viele gar nicht sehen, wenn sie behaupten ich wäre ein Elendsschilderer. Die Traurigkeit geht doch über soziale Nöte heraus.“²⁷²

Zum 50. Geburtstag erschien in der Zeitschrift „Die Kunst für Alle“ im Juli 1917 außerdem ein Artikel von Weinmayer. Hier wird ihr Werk – im Vergleich zu den frühen Artikeln programmatisch und politischer dargestellt.

„Kampf ist alles in ihr. Wie ein Riese geht sie unentwegt hochoberhoben Hauptes auf das Ziel los, das sie sich schon mit 20 Jahren gesteckt. Befreiung des Arbeitervolkes aus seiner Niedrigkeit ist ihr Wille.“²⁷³

Der Autor bezeichnet sie als „eine ausgesprochene Sozialistin“²⁷⁴. Die Wirklichkeit und die plastische Monumentalität seien der Weg, den sie weiter beschreiten möge. „Genreszenen erscheinen schwach auf diesem Pfad und die Anwendung von Symbolen bedeutet ebenfalls Entgleisung.“²⁷⁵ Den „Weberzyklus“ bezeichnet er zusammen mit dem „Bauernkrieg“ als ihr größtes Werk, wobei er besonders die verworfene Fassung des Blattes „Tod“ hervorhebt.²⁷⁶ Er spricht von einer Reihe „gewaltiger, monumentaler Einzelbilder.“²⁷⁷ Vor dem „Weberzyklus“ widmet er sich dem Blatt „Zertretene“, das er als gescheitert und den Einfluss Klingers auf dieses Blatt als „Schwächezustand“²⁷⁸ ansieht. Den Zusammenhang mit dem ursprünglichen

²⁷⁰ Stern, Lisbeth: Käthe Kollwitz. In: Sozialistische Monatshefte, Band 23, 1917 Teil II, S. 499 ff. Neu abgedruckt in: Schmalenbach, Fritz: Neue Studien über Malerei des 19. und 20. Jahrhunderts, Bern 1955, S. 37ff.

²⁷¹ Ebd., S. 37

²⁷² Bohnke-Kollwitz 1992, S. 153

²⁷³ Weinmayer K.: Käthe Kollwitz zu ihrem 50. Geburtstag, in: Die Kunst für Alle 32. 1917, S. 363

²⁷⁴ Ebd.

²⁷⁵ Ebd., S. 365

²⁷⁶ Ebd.

²⁷⁷ Ebd.

²⁷⁸ Beth, J.: Berliner Ausstellungen, in: Die Kunst für Alle 32. 1917, S. 70

²⁷⁸ Ebd.

Blatt und somit dem „Weberzyklus“ erwähnt er nicht. Abgedruckt waren die Blätter „Beratung“ und „Not“.

In derselben Ausgabe wird auf eine Ausstellung im Königlichen Kupferstichkabinett Berlin hingewiesen, die „das graphische Werk von Käthe Kollwitz fast in seiner Gesamtheit“²⁷⁹ zeigte. Wie groß ihr Ansehen und wie bekannt sie damals war, geht aus Formulierungen wie „Wir kennen ja all diese Blätter“²⁸⁰ oder „in unserer Zeit, da alle Vierteljahr Scharen von Namen auftreten – und verschwinden – wird der Name der Künstlerin mit Ehrfurcht ausgesprochen, aber eigentlich selten genannt.“²⁸¹, hervor. Der „Weberzyklus“ wird, wie in fast allen Publikationen über Käthe Kollwitz, auch hier erwähnt. Der Autor gesteht ihm eine Frische zu, die „ihre Ursache in der durchaus malerischen Auffassung der Szenen“²⁸² habe.

Gerade in der Zeit vor der Weimarer Republik war der „Weberzyklus“ in den Rezensionen über Käthe Kollwitz sehr präsent. Dies lässt sich leicht dadurch erklären, dass die Künstlerin damals noch nicht allzu viel anderes geschaffen hatte. Die Folge gehörte zu den aktuellen Arbeiten und konnte mit allen späteren druckgraphischen Werken wie zum Beispiel dem „Bauernkriegzyklus“ in Beziehung gesetzt werden. Die Kritik bewegte sich in einem auffallend gleichbleibenden Rahmen: Gelobt wurde stets ihre virtuose Technik - oft in Verbindung mit dem Erstaunen darüber, dass solche beeindruckenden Ergebnisse tatsächlich von einer Frau stammten. Aus diesem Grund wurde ihre Kunst oft als unweiblich beurteilt. Fast alle Kritiker lehnten das symbolische Schlussblatt bzw. die Radierung „Zertretene“ ab. Die verschiedenen Interpretationsansätze sind bereits vorhanden, haben sich allerdings noch nicht allzu sehr herauskristallisiert und bleiben eher allgemein gehalten.

²⁷⁹ Beth, 1917, S. 70

²⁸⁰ Ebd., S. 71

²⁸¹ Ebd.

²⁸² Ebd., S. 73

3.3 Käthe Kollwitz in der Weimarer Republik

In der Zeit der Weimarer Republik genoss Käthe Kollwitz allgemein große Anerkennung. Im Januar 1919 wurde sie als erste Frau Mitglied der Preußischen Akademie der Künste und am 31. Juli desselben Jahres erfolgte die Ernennung zur Professorin. Nachdem sie ihren 18-jährigen Sohn Peter im Ersten Weltkrieg verloren hatte, spielten in ihrem Werk die Themen Tod, Schmerz und Verlust, aber auch der Pazifismus eine immer größere Rolle. Nach dem Ersten Weltkrieg beteiligten sich viele Künstler an den politischen und sozialen Umwälzungen und auch Käthe Kollwitz engagierte sich als Mitglied im Komitee für Russlandhilfe und fertigte Plakate wie zum Beispiel „Flugblätter gegen den Wucher“ (1920), „Deutschlands Kinder hungern“ (1923) für die Internationale Arbeiterhilfe sowie „Nie wieder Krieg“ (1924) für den Jugendtag der Sozialistischen Arbeiterjugend.

Der „Weberzyklus“ lag damals schon lange zurück, dennoch wurde er in fast allen Publikationen über Kollwitz nach wie vor erwähnt. Dies geschah teils aus Gründen der Vollständigkeit, teils aber auch aus dem anhaltenden Interesse an der Bilderreihe, deren Wirkung noch Jahre nach ihrem Erscheinen unverändert war.

Die Kritiker begannen ihr Werk nun differenzierter zu erörtern. Die verschiedenen Betrachtungsweisen, die sich vor dem Ende des Ersten Weltkrieges bereits abgezeichnet hatten, erhielten nun mehr Profil. Der Betrachtungsansatz mit Tendenz zur inhaltlichen Interpretation wurde nicht mehr so allgemein, sondern schärfer formuliert, dabei wurde vermehrt auf den politischen Gehalt abgezielt. Bei der formal-ästhetischen Interpretation stand die Frage nach dem Stil im Vordergrund, weshalb von Seiten der Kritiker häufig versucht wurde, Käthe Kollwitz einer der vielen künstlerischen Strömungen zuzuordnen. Spätestens seit den 20er Jahren war es dem Selbstverständnis vieler Künstler nach jedoch nicht mehr zeitgemäß und sinnvoll, eine strikte Einteilung in klar voneinander abgegrenzte Stilrichtungen vorzunehmen.²⁸³ Auch die Geschlechterfrage, die Frau als Künstlerin und die Frau im „Weberzyklus“ war nach wie vor aktuell. Im Gegensatz zu den frühen Kritiken ist in der Zeit der Weimarer Republik eine vermehrte Betrachtung ihres Werkes unter religiösen Aspekten festzustellen.

Zwischen 1919 und 1930 erschien fast jedes Jahr eine neue Publikation über die Künstlerin, die dadurch einen Bekanntheitsgrad erlangte, der weit über einen kleinen

²⁸³ Held, Jutta und Schneider, Norbert: Sozialgeschichte der Malerei, Köln 1998, S. 400

Kreis von Kennern hinausreichte. So war Kollwitz in den zwanziger Jahren auch in einem Kurzfilm des Kunsthistorikers und Filmemachers Hans Cürlis (1889-1982) zu sehen, der seit den zwanziger Jahren Filmportraits von Künstlern bei der Arbeit drehte. Neben Käthe Kollwitz filmte er unter anderem Lovis Corinth, George Grosz, Heinrich Zille, Lesser Ury, Max Oppenheimer, Otto Dix, Wassily Kandinsky, Max Pechstein und Heinrich Zille.²⁸⁴

In der Weimarer Republik übernahm die SPD die Regierungsverantwortung und setzte zusammen mit den Gewerkschaften ihre Politik der Integration der Arbeiter in die bestehende Gesellschaftsordnung fort. Trotz sozialpolitischer Reformen gelang es jedoch nicht, die gesellschaftlichen Widersprüche durch grundlegende wirtschaftliche und politische Strukturveränderungen zu beseitigen. Aus diesen Gegebenheiten lässt sich zumindest teilweise das vermehrte Interesse am politischen Gehalt in der Kunst von Kollwitz und ihrer Beziehung zur Arbeiterbewegung erklären. Ihre Graphiken sprachen die revolutionär gesinnten Arbeiter weit mehr an, als die Werke vieler expressionistischer Künstler.

Die Betrachtung des Kollwitz-Werkes unter inhaltlichen, vor allem politischen Aspekten, findet sich zum Beispiel bei dem in Berlin tätigen Kunsthistoriker Alfred Kuhn, der in seinem Aufsatz über Käthe Kollwitz²⁸⁵ einen ähnlichen Ton wie Weinmayer²⁸⁶ anschlägt. „Ihr Werk hängt innig mit den Kämpfen der deutschen sozialistischen Bewegung zusammen, mit jenen Kämpfen, von denen allein das deutsche Proletariat weiß“.²⁸⁷ Über diesem Text ist, als Unterstützung sozusagen, die Radierung „Weberzug“ abgebildet. Auf den folgenden Seiten sind der „Sturm“, das „Ende“ und der „Tod“ in der genannten Reihenfolge zu sehen. Kuhn hebt jedoch nicht nur Käthe Kollwitz' politische Gesinnung, sondern auch ihren naturalistischen Stil hervor. „Sie gehört der verflossenen Generation an. Sie ist naturalistisch.“²⁸⁸ Über den „Weberzyklus“ verliert der Autor nur wenige Worte. Fälschlicherweise datierte er den Besuch Kollwitz' von Hauptmanns „Weber“ auf 1894. Es folgt eine kurze Beschreibung der Blätter, wobei er bei der Radierung „Tod“ auf die „Mischung von Realismus und Symbolik“²⁸⁹ hinweist.

²⁸⁴ Ziegler, Reiner: Kunst und Architektur im Kulturfilm 1919-1945, Konstanz 2003

²⁸⁵ Kuhn, Alfred: Käthe Kollwitz, in: Graphik der Gegenwart, Berlin 1921, S. 129-144

²⁸⁶ Weinmayer 1917

²⁸⁷ Ebd., S. 129

²⁸⁸ Kuhn 1921, S. 135

²⁸⁹ Ebd., S. 138

Gegen das „Dogma des l'art pour l'art“²⁹⁰ spricht sich auch Ludwig Kaemmerer aus. Er sieht die Künstlerin als einen „Anwalt der Hungernden“²⁹¹, der Recht und nicht Erbarmen für seine Kinder fordere.²⁹² Ihre Kunst sei durchdrungen von der sozialen Bewegung.²⁹³ Dem „Weberzyklus“ widmet sich der Autor sehr ausführlich und bezieht auch Zeichnungen und verworfenen Platten mit ein. Die „Zertretene“ bezeichnet er fälschlicherweise als geplantes Schlussblatt, dessen „Ikarusflug in die Regionen der Unwirklichkeit keine allzutiefe Teilnahme abnötigt.“²⁹⁴

Als ein Beispiel für den formal-ästhetischen Betrachtungsansatz zur Zeit der Weimarer Republik kann der Aufsatz über Kollwitz von Curt Glaser zählen. Er findet sich in dem umfangreichen Band „Die Graphik der Neuzeit vom Anfang des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart“²⁹⁵, der 1922 bei Bruno Cassirer in Berlin erschienen war. Der Kunsthistoriker Glaser zählte zu den frühen Förderern der modernen Kunst, insbesondere des Expressionismus in Deutschland. Er war Wissenschaftler und Kunstkritiker und verfasste Kritiken für mehrere Tageszeitungen sowie für die Zeitschriften „Kunst und Künstler“ und die „Kunstchronik“. Käthe Kollwitz findet sich in seinem Werk als einzige Frau unter den deutschen Malerradierern, zu denen Glaser neben Leibl, Klinger, Liebermann, Corinth und Slevogt auch ihren ehemaligen Lehrer Stauffer-Bern zählt. Er wertet den Klinger'schen Einfluss auf die Kunst von Kollwitz als einer der Wenigen positiv, wenn er schreibt:

„Der zweite Klinger, der Zeichner realistisch gesehener Vorgänge aus dem gegenwärtigen Dasein, fand nicht ebensoviel Verständnis und Nachahmer. Allein eine Frau wurde durch sein Beispiel zu selbständigem Schaffen angeregt“²⁹⁶.

Wie viele andere auch, so drängt den Autor der Wunsch, ihr Werk einer der vielen künstlerischen Strömungen zuzuordnen, eine Tendenz, die sich seit dem Ende des Ersten Weltkrieges in Texten über Kollwitz allgemein beobachten lässt, und er

²⁹⁰ Kaemmerer, Ludwig: Käthe Kollwitz. Griffelkunst und Weltanschauung. Ein kunstgeschichtlicher Beitrag zur Seelen- und Gesellschaftskunde, Dresden 1923, S. 12

²⁹¹ Ebd., S. 17

²⁹² Ebd., S. 18

²⁹³ Ebd.

²⁹⁴ Ebd., S. 55

²⁹⁵ Glaser, Curt: Die Graphik der Neuzeit. Vom Anfang des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart, Berlin 1923

²⁹⁶ Glaser 1923, S. 466

meint, ihr Werk gehe in der Armeleutemalerei der neunziger Jahre auf.²⁹⁷ Mit „Armeleutemalerei“ war ein Bildtypus gemeint, der sich abweichend vom Genre im engeren Sinne herausgebildet hatte und auch als „Tendenzmalerei“ bezeichnet wurde.²⁹⁸ In einem idealistischen Naturalismus wurden Not und Elend der untersten Schichten der industrialisierten Gesellschaft dargestellt. Die Szenen waren meist anklagend und rührselig.²⁹⁹ Der „Weberzyklus“ wird nur kurz erwähnt „als Abschluß und Höhepunkt einer ersten Schaffensperiode der Künstlerin“.³⁰⁰ Die neuen Arbeiten der Künstlerin wertet der Autor als vergleichsweise schwach. Mit ihnen konnte sie seiner Meinung nach nicht mehr an den Erfolg des „Weberzyklus“ anknüpfen, wie folgende Textstelle verdeutlicht:

„Käthe Kollwitz hat in den Jahren 1910 und 1911 noch das Thema von Tod, Mutter und Kind in eindrucksvollen Gruppen behandelt, die sich plastischen Kompositionen nähern; aber ihr Werk war vollendet, und das äußere Erlebnis des Krieges vermochte so wenig neu befruchtende Wirkung zu üben, daß der Versuch bildnerischer Gestaltung nach ein paar schemenhaft matten Lithographien bald aufgegeben wurde, wie auch die übergroßen Steinzeichnungen und Holzschnitte der letzten Jahre dem Werk der Künstlerin kaum Wesentliches hinzufügten.“³⁰¹

Bei Gerhart Hauptmann, der Zeit seines Lebens mit Kollwitz freundschaftlich verbunden blieb, findet sich bei der Interpretation ihrer Kunst eine religiöse Note. Er äußerte sich in der Zeit der Weimarer Republik zweimal öffentlich zu Kollwitz und ihrer Kunst. 1923 verfasste er das Geleitwort zu „Abschied und Tod“, acht Handzeichnungen von Kollwitz. In diesem Text, der die Überschrift „Heiliges Leid“ trägt,³⁰² spielt das Leiden, das Hauptmann in Zusammenhang mit dem Christentum sieht, eine zentrale Rolle.

„Leiden! Was ist Leiden? Eine Macht, eine Allmacht, so vielfältig in seinen Formen wie das Leben. Unter allen Formen aber ist jene die erhabenste und tiefste, an der Körper und Seele gleichermaßen beteiligt sind. Und diese Form findet sich am vollkommensten ausgeprägt in der Mutterschaft. Ist hiermit über die große Künstlerin etwas ausgesagt worden, der wir die

²⁹⁷ Ebd., S. 466 f.

²⁹⁸ Immel 1967, S. 51

²⁹⁹ Ebd.

³⁰⁰ Glaser 1923, S. 467

³⁰¹ Ebd., S. 470

³⁰² Hass, Hans-Egon (Hrsg.): Gerhart Hauptmann. Sämtliche Werke Band 6, Berlin 1963, S. 941 f.

nachfolgenden Blätter verdanken? Ich meine, ja: das Leiden, wo es am tiefsten, wo es am erhabensten ist, bildet ihren Gegenstand. [...] Sollen wir uns nun rein artistisch mit den hier zusammengestellten Blättern beschäftigen? Ich denke, es genügt, wenn wir auf ihre elementare Kraft hinweisen. Ihre schweigenden Linien dringen ins Mark wie ein Schmerzensschrei.“³⁰³

Die Betonung der Mütterlichkeit findet sich auch in Hauptmanns Würdigung zum sechzigsten Geburtstag von Käthe Kollwitz wieder, die 1927 im Berliner Tagblatt erschien, nicht jedoch die religiöse Note. Er schreibt stattdessen von „einer düsteren Härte und Kraft“ und von „Protest“.³⁰⁴ Er unterscheidet die Kunst von der Künstlerin. Ihre Kunst sei hart, kraftvoll und Protest, „gewiß nicht die Künstlerin.“³⁰⁵ Außerdem spricht er sich dagegen aus, ihre Kunst als „Propagandakunst“ zu verstehen.³⁰⁶

Die Monographie von Adolf Heilborn verfolgt ebenfalls einen formal-ästhetischen Ansatz. In seinem Buch „Zeichner des Volkes 1“³⁰⁷ findet sich jedoch auch der bei Hauptmann und davor bereits bei Deri anklingende religiöse Ton. So bezeichnet er die „Zeichner des Volkes“ und somit also auch Käthe Kollwitz als „Propheten und Seher, Kämpfer und Lehrer des Volkes“, die auf die „Ärmsten unserer Tage, unsern Brüdern und Schwestern“ und deren „Wunden und Schwären an Leib und Seele“³⁰⁸ aufmerksam machten. Als einer der Wenigen spricht der Autor von den „sieben Blättern des ‚Weberaufstandes‘“³⁰⁹. Abgebildet ist hingegen nur die „Beratung“.

Diese religiös geprägte Deutungsweise übernimmt der Theologe Arthur Bonus ein Jahr später in seiner Kollwitz-Monographie.³¹⁰ Er war über seine Frau Beate Bonus-Jeep eng mit Kollwitz befreundet und der Meinung, dass es sich bei ihren Arbeiten „um religiöse Kunst“ handle, die „unabhängig von allen innerweltlichen, innerkulturellen Werten“³¹¹ sei. Diesen religiösen Aspekt verbindet er mit einer spezifisch mütterlichen Komponente, wenn er schreibt: „Religion steht immerfort am Rande des tiefen Reichs der Mütter, des Reichs der Trächtigen und des noch

³⁰³ Ebd., S. 942

³⁰⁴ Ebd., S. 942 f.

³⁰⁵ Ebd.

³⁰⁶ Ebd.

³⁰⁷ Heilborn, Adolf: Käthe Kollwitz, Zeichner des Volkes 1, Berlin 1924

³⁰⁸ Ebd., S. 9

³⁰⁹ Ebd., S. 36

³¹⁰ Bonus, Arthur, Das Käthe Kollwitz-Werk, Dresden 1927

³¹¹ Ebd., S. 17

Ungeborenen.“³¹² Dies erinnert stark an den Text Hauptmanns', der ebenfalls die religiöse Betrachtungsweise mit dem Aspekt des Mütterlichen verknüpfte. Da Bonus „in ihrer Kunst keine Spur von Rachegegnung“³¹³ ausmacht, ist es naheliegend, dass er auf den „Weberzyklus“ nicht direkt eingeht. Aufstand, Gewalt, Streik – all das passt nicht so recht in das Bild, das er von der Kollwitz-Kunst zeichnet. Allerdings ist der „Weberzyklus“ komplett abgebildet, allerdings nicht in der herkömmlichen Reihenfolge. So folgen nach einigen Vorzeichnungen die Blätter „Ende“, „Aus vielen Wunden blutest du o Volk“, „Not“, „Tod“, „Beratung“, „Weberzug“ und „Sturm“. Dem Autor nach hatte Kollwitz selbst diese Reihenfolge bestimmt.³¹⁴ Warum sie das „Ende“ an den Anfang setzte, lässt sich nicht abschließend beantworten. Die religiöse Interpretation des „Weberzyklus“ wurde neben den formal-ikonographischen Rückgriffen auf christliche Symbole im symbolischen Schlussblatt sicherlich auch durch die Tatsache unterstützt, dass Kollwitz die Enkelin von Rupp war.

Kritik an dieser religiösen Auffassung des Kollwitz-Werkes übte vor allem Durus, der Redakteur der KPD-Zeitschrift „Rote Fahne“ war. 1926 schrieb er, „ein gewisser Arthur Bonus ‚charakterisiert‘ Käthe Kollwitz als religiöse Künstlerin. Eine Verleumdung!“³¹⁵ Er spricht sich gegen die „bürgerliche Interpretation“ ihres Werkes aus, die den politischen Anspruch verkenne.³¹⁶

Drei Bücher über Käthe Kollwitz verfasste die Berliner Journalistin und Schriftstellerin Louise Diel. Sie kannte die Künstlerin persönlich und besaß selbst eine größere Kollwitz-Sammlung. Eines der Bücher widmet sich ausschließlich den drei Zyklen „Ein Weberaufstand“, „Bauernkrieg“ und „Krieg“,³¹⁷ die die Autorin als „Eckpfähle im Kollwitzwerk“³¹⁸ bezeichnet. Sie wirft die Frage auf, welche Absicht die Künstlerin mit dem „Weberzyklus“ verfolgte und kommt zu dem Schluss, dass der Zyklus keinerlei Absicht habe, sondern sich als Kunstwerk genüge und als solches seine Mission erfülle.³¹⁹ Sie sieht ihn also in der Tradition der *L'art pour l'art*, wodurch sie sich grundlegend von den anderen Kritikern unterscheidet, die gerade in der Zeit der Weimarer Republik den politischen und sozialen Gehalt der

³¹² Ebd., S. 18

³¹³ Ebd., S. 29

³¹⁴ Ebd., S. 38

³¹⁵ Durus, Alfred: Besprechung einer Ausstellung von Käthe Kollwitz, in: Rote Fahne, 231, 1926

³¹⁶ Ebd.

³¹⁷ Diel 1930

³¹⁸ Ebd., S. 3

³¹⁹ Ebd., S. 3

Bilderfolge hervorhoben. So liegt der Schwerpunkt von Diels Betrachtung auf der ästhetischen und künstlerischen Qualität des Werkes und nicht auf seiner Aussage beziehungsweise seiner Absicht. Neu ist auch der oben bereits erwähnte Hinweis auf die Entstehungsgeschichte des „Weberzyklus“. So werden nicht nur die Vorstudien und verworfenen Platten berücksichtigt, sondern auch die Konsequenzen in Bezug auf den Begriff „Zyklus“ gezogen. Auch wenn Diel nicht näher darauf eingeht, kommt sie doch zu dem Schluss, dass Kollwitz nicht von Anfang an ein Zykluswerk geplant hatte.³²⁰

In den Jahren 1927 bis 1931 wurde eine sehr lebhaftete Debatte um die kunstschaftenden Frauen geführt, die nicht zuletzt durch sechs große Ausstellungen, die sich der weiblichen Kunst verschrieben hatten, zustande kam.³²¹

Kuhn schrieb anlässlich der Ausstellung „Die schaffende Frau in der Bildenden Kunst“ einen Artikel, in dem er sich ausführlich der Geschlechterproblematik widmete. Die Ausstellung fand in der Berliner Galerie Hinrichsen im Jahr 1927 statt und auch Käthe Kollwitz war vertreten. Kuhn stellte fest, dass die Werke der Frauen, entgegen der gängigen Auffassung, nichts Leichtes, Graziles und Elegantes an sich hatten, sondern ganz im Gegenteil schwer und erdig seien.³²² Käthe Kollwitz reduziert er auf ihre Darstellung von Müttern und Kindern und deren Leid.

Auch in Hamburg fand 1927 eine Ausstellung mit dem Thema „Frauenschaften des 20. Jahrhunderts“ statt, auf der Kollwitz vertreten war. Die Kunsthistorikerin Rosa Schapire, die den „deutschen Frauenbund zur Förderung deutscher bildender Kunst“ gegründet hatte, schrieb in der Zeitschrift „Frau und Gegenwart“, die Bedeutung einer Käthe Kollwitz, „die die Not des Mitmenschen als ihr eigenes Leid empfindend, nicht in Naturalismus oder in Sentimentalität stehen geblieben ist, sondern bis zum Symbolhaften vorgedrungen ist“³²³ nicht weiter erhärtet werden müsse.

1926 organisierte der Kunsthistoriker Hildebrand Gurlitt im König-Albert-Museum in Zwickau eine Kollwitz-Ausstellung. Es wurde ein Querschnitt ihres Werkes

³²⁰ Ebd., S. 8

³²¹ 31. Mai- 15. Juli 1927 Galerie Hinrichsen Berlin, Künstlerhaus 1927, Staatliche Kunstgewerbeschule Hamburg 6.-27. Oktober 1927, Verein der Künstlerinnen zu Berlin 10. November bis Dezember 1929, Verband bildende Künstlerinnen und Kunsthandwerkerinnen Wiener Burg Juli 1930,

³²² Kuhn, Alfred: Die schaffende Frau in der Kunst, abgedruckt in: Muysers 1999, S. 163f.

³²³ Schapire, Rosa: Die Frau in der bildenden Kunst, in: Frau und Gegenwart 1927, abgedruckt in Muysery 1999, S. 170 -174, S. 173

gezeigt, bei dem der „Weberzyklus“ natürlich nicht fehlen durfte. Er befand sich auch unter den 34 Graphiken von Käthe Kollwitz, die Gurlitt während seiner Amtszeit in Zwickau erwarb. Hildebrand Gurlitt, der sich sehr für die moderne Kunst eingesetzt hatte, wurde bereits am 1. April 1930, also weit vor der nationalsozialistischen Machtergreifung, aus seinem Amt entlassen.³²⁴ Die Kollwitz-Ausstellung von 1926 war Anlass für eine Sonderbeilage im „Sächsischen Volksblatt“.³²⁵ Dort heißt es über das Frühwerk der Künstlerin:

„In den graphischen Blättern dieser Epoche geht ihr Erlebnis der proletarischen Bewegung noch an literarischen Krücken. Gerhart Hauptmanns ‚Weber‘ und Emile Zolas ‚Germinal‘ vermitteln ihr die Vorgänge und Gestalten.“³²⁶

Gelobt wurde hier wieder ihr Können. Von einer „technischen Vollendung, die das Stoffliche umformt in eine weiche, volltönende Melodie des Schmerzes“³²⁷ schreibt Erich Knauf, der 1928 auch das Buch „Empörung und Gestaltung. Künstlerprofile von Daumier bis Kollwitz“³²⁸ veröffentlichte. Dort findet sich der oben zitierte Satz zum „Weberzyklus“ ebenso wieder wie die Begeisterung für ihre Technik.³²⁹ Was die Problematik der „Illustration“ betrifft, stellt sich Knauf, wie die meisten Autoren, in die Tradition Singers, der die freie Umsetzung von Hauptmanns Drama treffend beschrieben hatte. Im Gegensatz zu Singer hebt Knauf nun ihr „gütigste Herz der Welt“³³⁰ und den „Ansturm von Mitleid“³³¹ hervor. Die Betonung ihrer ethisch-humanistischen Werte gewinnt in der Kollwitz-Rezeption ab Ende des Ersten Weltkrieges immer mehr an Bedeutung. Knauf, der Autor, Journalist und Mitglied der USPD³³² war, wurde aufgrund seiner regimekritischen Haltung 1944 hingerichtet.

Zu ihrem sechzigsten Geburtstag 1927 gab Käthe Kollwitz auf der Herbstausstellung der Berliner Akademie einen Überblick über ihr gesamtes graphisches Schaffen. Fast 100 Druckgraphiken und Zeichnungen aus ihrem eigenen Besitz sowie aus privaten

³²⁴ Siehe hierzu: Rave, Paul Ortwin: *Kunstdiktatur im Dritten Reich*, Hamburg 1949, S. 19 ff.

³²⁵ Knauf, Erich: Käthe Kollwitz. Zur Ausstellung in Zwickau, in: Sonderbeilage im „Sächsischen Volksblatt“ 1.10.1926, 35. Jg., Nr. 229

³²⁶ Ebd.

³²⁷ Ebd.

³²⁸ Knauf, Erich: *Empörung und Gestaltung. Künstlerprofile von Daumier bis Kollwitz*, Berlin 1928

³²⁹ Ebd., S. 212

³³⁰ Ebd., S. 210 f.

³³¹ Ebd., S. 212

³³² Die Unabhängige Sozialdemokratische Partei Deutschlands (USPD) wurde 1917 unter dem Vorsitz von Haase und Dittmann gegründet

und öffentlichen Sammlungen wurden gezeigt. Eine Besprechung zur Ausstellung findet sich in der Zeitschrift „Kunst und Künstler“. Kollwitz scheine dadurch benachteiligt, dass alle ihre edle menschliche Gesinnung lobten, dadurch aber „das Künstlerische nach dem Ethischen“ beurteilt werde.³³³ Ihre Arbeiten bildeten einen „wichtigen Bestandteil jeder modernen Graphiksammlung.“³³⁴

3.4 Käthe Kollwitz im Nationalsozialismus

Angesichts der bevorstehenden Reichstagswahlen unterzeichnete Käthe Kollwitz am 18. Juli 1932 einen Aufruf zur Einigung der Linksparteien gegen die faschistische Gefahr. Albert Einstein, Heinrich Mann, Arnold Zweig und andere hatten ebenfalls ihre Unterschrift gegeben. Ein weiterer „Dringender Appell“ folgte fünf Tage, nachdem Hitler zum Reichskanzler berufen worden war, am 5. Februar 1933. Auch hier hatten Käthe und Karl Kollwitz unterschrieben und die Plakate hingen an allen Litfaßsäulen in Berlin. Dies hatte zur Folge, dass Kollwitz am 15. Februar gemeinsam mit Heinrich Mann aus der Preußischen Akademie der Künste austreten musste. Heinrich Mann floh nur sechs Tage später nach Frankreich, Kollwitz blieb in Berlin, wo ihre Werke aus den Ausstellungen entfernt wurden – jeweils kurz vor der Eröffnung. So geschah dies 1935 bei der Ausstellung „Berliner Kunst“ in der neuen Pinakothek in München und 1935/36 in Düsseldorf. 1937 fanden mehrere von Goebbels veranlasste „Säuberungsaktionen“ statt, die die von den Nationalsozialisten verhassten modernen Kunstwerke aller größeren deutschen Museen beschlagnahmten. Insgesamt wurden etwa 5000 Gemälde und 12000 Graphiken, darunter zahlreiche von Käthe Kollwitz, aus den Museen entfernt.³³⁵ Viele von ihnen wurden Mitte Juli in München im „Haus der Deutschen Kunst“ auf der Ausstellung „Entartete Kunst“ gezeigt, nicht jedoch die von Käthe Kollwitz. Sie bekam also „nur“ ein „inoffizielles“ Ausstellungsverbot, ohne als „entartet“ eingestuft zu werden. Dennoch traute man sich auch im Kunsthandel nicht mehr so recht, ihre Graphik öffentlich anzubieten. Lediglich das Kunsthandlerehepaar Ackermann & Sauerwein führte sie noch bis in den Zweiten Weltkrieg hinein in ihrer

³³³ K. Sch. (Vermutlich Karl Scheffler): Kunstaustellungen Berlin, in: Kunst und Künstler, 1927, S. 112

³³⁴ Ebd., S. 112

³³⁵ Siehe dazu: Rave 1949

Kunsthandlung in München. Für Käthe Kollwitz bedeutete das, dass sie keine finanziellen Einnahmen mehr hatte und auf ihre Ersparnisse zurückgreifen musste.

Die nationalsozialistische Kulturpolitik war entgegen der propagierten klaren ideologischen Leitlinien sehr widersprüchlich und nicht einheitlich, sondern von Willkür geprägt. Die offizielle nationalsozialistische Kulturpolitik hatte die Ziele, Künstler, die als jüdisch oder „entartet“ galten, am weiteren Kunstschaffen zu hindern und stattdessen die als stark und gesund geltende „Blut und Boden“-Kunst zu fördern. Dennoch besaßen zum Beispiel Göring und Goebbels Werke „entarteter“ Künstler und noch 1933 gratulierte Letzterer dem als „entartet“ eingestuften Edvard Munch offiziell zum 70. Geburtstag.³³⁶

Eine wichtige Rolle in der nationalsozialistischen Kulturpolitik spielte Alfred Rosenberg, der sogenannte „Chef-Ideologe“ der Nationalsozialisten. Er hatte 1930 den „Mythus des 20. Jahrhunderts“³³⁷ veröffentlicht, in welchem er die moderne Kunst als „artfremd“, „undeutsch“ und „zersetzend“ diffamierte. Völlig unwissenschaftlich schreibt er von „geistiger Syphilis“,³³⁸ „malerischem Infantilismus“³³⁹ und „Idiotenkunst“.³⁴⁰ Namentlich genannt werden in diesem Zusammenhang Kokoschka, Pechstein, Chagall und Corinth, nicht jedoch Käthe Kollwitz. Ähnliche Hasstiraden finden sich in den „Mitteilungen des Kampfbundes für deutsche Kultur“, deren Gründer Rosenberg war. Eine weitere Zeitschrift, die von Rosenberg herausgegeben wurde, war „Der Weltkampf“. Kunst und Kultur wurden in diesem Blatt nur am Rande behandelt. Über Kollwitz findet sich in der März-Ausgabe von 1931 in der Rubrik „Der gedeckte Tisch. Kostproben aus der Giftküche weltzersetzender Mächte“ folgende Notiz:

„Dann Käthe Kollwitz, die Malerin des Untermenschen: ‚Die Mütter, die immer mit ihren Söhnen gehen werden, sind noch bereit, sie herzugeben, aber nicht mehr zu einem Kriege, der an Wahnsinn noch die Jahre 1914-18 übertreffen würde.‘ – Dunkel ist der Rede Sinn. Deutsche Mütter, die etwas auf sich halten, werden das immer noch eher tun, als ihre hübschen Jungens dem Zeichenstifte der Käthe Kollwitz auszuliefern!“³⁴¹

³³⁶ Rave 1949, S. 59

³³⁷ Rosenberg, Alfred: Der Mythus des 20. Jahrhunderts. Eine Wertung der seelisch-geistigen Gestaltenkämpfe unserer Zeit, München 1934

³³⁸ Ebd., S. 299

³³⁹ Ebd.

³⁴⁰ Ebd.

³⁴¹ Der Weltkampf, März 1931, S. 139

Ob ihr Vorname mit Absicht oder aus einem Versehen heraus falsch geschrieben wurde, lässt sich nicht eindeutig beantworten. War Kollwitz in den Jahren vor 1933 in der Presse noch angefeindet worden, so finden sich wenig später fast keine öffentlichen Stimmen mehr zu ihr. Eine Ausnahme bildet die kurze Erwähnung in Wolfgang Willrichs Kampfschrift „Säuberung des Kunsttempels“³⁴² von 1937. Während er Grosz, Kirchner, Schmidt-Rottluff, Lehmbruck, Dix, Nolde, Klee, Beckmann, Chagall und viele andere mehr als „kulturbolschewistisch“, „entartet“ und „undeutsch“ beschimpft, wird Kollwitz lediglich in einer Fußnote zur Arbeiter-Kunstaussstellung von 1926 erwähnt, die als Beispiel für „Proletkult in Deutschland“³⁴³ angeführt wird und den „Verlauf der roten Kunstverseuchung“³⁴⁴ dokumentieren soll. In der Anmerkung wird darauf aufmerksam gemacht, dass Kollwitz’ „meisterliche Arbeiten [...] indessen nicht wegen ihres künstlerischen Wertes, sondern lediglich als Agitationsstoff dort waren“.³⁴⁵ Nach Willrich nahm man also nicht, wie bei vielen anderen Künstlern, die man als „Nichtskönner“ und „Quasikünstler“ bezeichnete, an ihrer Technik, sondern an dem Inhalt ihrer Werke und natürlich an ihrer politischen Einstellung Anstoß. Da ihr Stil vor allem im Frühwerk eher als konservativ und akademisch bezeichnet werden kann, gestand man ihr trotz Ausstellungsverbot technisches Können zu. Deshalb wurde sie im Gegensatz zu anderen Künstlern vermutlich nicht öffentlich angeprangert, sondern stattdessen ignoriert und totgeschwiegen. Ihre Werke verschwanden in den Depots oder wurden zerstört. In einem Brief an die Malerin Hanna Löhnberger schrieb sie im Mai 1937:

*„Es war mir natürlich etwas deprimierend zu erleben, wie man hier schon zu den Toten gerechnet wurde oder genauer gesagt zu den nicht mehr Lebensberechtigten. Übergehen und Stillschweigen war die angewandte Methode.“*³⁴⁶

Zu ihrem siebzigsten Geburtstag war ursprünglich eine Ausstellung in der Galerie Nierendorf in Berlin geplant gewesen³⁴⁷, die ihre Zusage jedoch zurückzog, nachdem der Künstlerin 1936 die Teilnahme an der Jubiläumsausstellung der Akademie

³⁴² Willrich, Wolfgang: Säuberung des Kunsttempels. Eine kunstpolitische Kampfschrift zur Gesundung deutscher Kunst im Geiste nordischer Art, München/Berlin 1937

³⁴³ Ebd., S. 46

³⁴⁴ Ebd.

³⁴⁵ Ebd.

³⁴⁶ Kollwitz 1966, S. 35f.

³⁴⁷ Bohnke-Kollwitz 1989, S. 688

untersagt worden war. Stattdessen bot sich die Buchhandlung Karl Buchholz in Berlin an. Wegen der parallel dazu in München stattfindenden Ausstellung „Entartete Kunst“ durfte diese jedoch nicht eröffnet werden und so zeigte Käthe Kollwitz etwa 60 Graphiken in ihren Räumen in der Atelieregemeinschaft Klosterstraße. Seit 1934 hatte sie sich dort eingemietet, nachdem sie ihr Atelier in der Akademie räumen musste.³⁴⁸ Dort konnte sie trotz des indirekten Ausstellungsverbotes Werke zeigen. Dass sie 1937 nicht vergessen war, zeigten die vielen Glückwünsche zu ihrem Geburtstag, darunter auch einer von Hauptmann.³⁴⁹ Es hielten sich jedoch nicht alle Journalisten an die vorgeschriebene „Methode“, wie man mit Kollwitz zu verfahren hätte und so wurde zu ihrem 70. Geburtstag 1937 ein Artikel in der Frankfurter Zeitung³⁵⁰ veröffentlicht, der meines Wissens in keiner der bisher erschienenen Publikation zu Kollwitz erwähnt ist. Autor war der Kunsthistoriker Carl Linfert (1900-1981), der seit den zwanziger Jahren Kulturkorrespondent für das Feuilleton der „Frankfurter Zeitung“ in Köln und Berlin war. Ab 1936 arbeitete er als Kunstkritiker bei der „Frankfurter Zeitung“, welche mit ihren teilweise kritischen Artikeln zur Zeit des Nationalsozialismus für die Meinungsfreiheit in Deutschland stehen sollte und deshalb von Goebbels zunächst protegiert wurde, um im Ausland als Propaganda zu dienen.³⁵¹ 1943 wurde sie jedoch verboten. 1937 war es aber anscheinend noch möglich, Käthe Kollwitz, um die es seit 1935 sehr still geworden war, in einem Artikel zu würdigen. Kollwitz war zwar keine der „entarteten“ Künstlerinnen, dennoch hatte sie all ihre Ämter verloren, sie durfte nicht mehr ausstellen, ihre Kunst wurde aus den Sammlungen entfernt und sie wurde totgeschwiegen. Es kann also durchaus als mutig bezeichnet werden, dass Linfert einen solchen Artikel schrieb und veröffentlichte.

Vorangestellt ist dem Text das Zitat „...daß überall, auch wo Menschen sich lieben, ein Rest von etwas sehr Traurigem bleibt...“. Es stammt aus einem Brief, wie der

³⁴⁸ In der Klosterstraße konnten Künstler mit Zustimmung des Ministeriums für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung eines von 40 Ateliers mieten. Der Gemeinschaft bestand von 1933-1945 Zu ihr gehörten neben Käthe Kollwitz die Maler Werner Gilles und Werner Heldt, die Bildhauer Hermann Blumenthal, Ludwig Kasper, Felix Kupsch und Adolf Abel.

³⁴⁹ Dieser ist leider nicht mehr erhalten, allerdings existiert ein Antwort-Brief von Käthe Kollwitz vom 16. August 1937, abgedruckt in: Hilscher Ute und Eberhard: Würdigungen und Briefe von Käthe Kollwitz und Gerhart Hauptmann, in: Neue Deutsche Hefte, 194/34. Jahrgang, Heft 2, Berlin 1987, S. 277-301, S. 289

³⁵⁰ Linfert, Carl: Käthe Kollwitz. Zum siebzigsten Geburtstag, In: Frankfurter Zeitung vom 8.7. 1937 Nummer 341-342, S. 9

³⁵¹ Ehrke-Rotermund, Heidrun und Rotermund, Erwin: Zwischenreiche und Gegenwelten. Texte und Vorstudien zur ‚Verdeckten Schreibweise‘ im ‚Dritten Reich‘, München 1999

Autor vermerkt. Dem Artikel vorangestellt kann es der Leser aber auch auf ihre aktuelle Situation im Jahre 1937 beziehen. So wie dieses Zitat doppeldeutig gelesen und verstanden werden kann, ist der ganze Artikel aufgebaut. Linfert beginnt mit der Beschreibung eines Selbstbildnisses der jungen Künstlerin, deren Augen „ungläubig auf die Menschen blicken, die ihr begegnen, als könnte sie auch die Leiden nicht fassen“.³⁵² Auch diese Schilderung könnte der Leser auf die Situation von Kollwitz im Jahr 1937 übertragen haben - ähnlich wie bei der Beschreibung eines zweiten, späteren Selbstbildnisses:

„Was Befürchtung war, ist eingetroffen. Wer wollte unterscheiden: war es das Unglück anderer oder eigene Schwermut, was dem Gesicht so nahe ging, daß es ganz davon gezeichnet wurde? Die Augen bleiben traurig und wach, die Lippen verschließen sich fest und sprechen ebenso von Sanftheit wie die weiche, fest gepresste Form des Kopfes. Nichts aber hat diese Züge überwältigt: Verbissenheit und kurzsichtiger Haß stehen nicht darin.“³⁵³

Obwohl hier von einem Selbstbildnis die Rede ist, schreibt Linfert eigentlich von der aktuellen Lage der Künstlerin. So haben die wachen Augen vorhergesehen, wohin sich die politische Situation zu entwickeln drohte, und die Lage erkannt. Die Lippen, die sich fest verschließen sind aller Wahrscheinlichkeit nach nicht nur die Lippen auf dem Selbstbildnis, sondern die der 70-Jährigen, die sich nicht mehr öffentlich äußern kann, weder verbal noch mit der Sprache der Kunst. Die, die oft ihre Meinung öffentlich geäußert hat, muss nun schweigen, so wie sie totgeschwiegen wird. Linfert bezeichnet sie als eine „Beladene und Ausharrende“,³⁵⁴ was sich auf ihre innere Emigration und die Entscheidung, in Berlin zu bleiben, beziehen könnte. Dies liegt sogar nahe, da Linfert selbst schreibt, „daß ein Blick der Welt und der Blick, der diese Welt aushält, versteht, verklagt und mit ihr eifert“.³⁵⁵ Linfert bedient sich in vielen seiner Artikel des „verdeckten Schreibens“,³⁵⁶ einer Art publizistischen inneren Emigration. Im Gegensatz zu den Exilautoren, die sich um Aufklärung bemühten, wollten die Autoren, die in Deutschland geblieben waren, mit dem „verdeckten Schreiben“ zum „geistigen Überstehen des Regimes“³⁵⁷ beitragen. Wenn

³⁵² Linfert 1937, S. 9

³⁵³ Ebd.

³⁵⁴ Ebd.

³⁵⁵ Ebd.

³⁵⁶ Siehe hierzu: Ehrke-Rotermund/Rotermund 1999; Gillissen, Günther: Auf verlorenem Posten. Die Frankfurter Zeitung im Dritten Reich, Berlin 1986

³⁵⁷ Ehrke-Rotermund/Rotermund 1999, S. 9

vom „Ausharren“ der Kollwitz, die vielen Lesern immer noch bekannt gewesen sein dürfte, die Rede ist, so kann dies als Vorbild und Trost für die vielen anderen, innerlich Emigrierte aufgefasst werden. Als ein Kommentar zur aktuellen Situation in Deutschland kann auch die Besprechung des Blattes „Aufruhr“ gelesen werden:

„Nichts ist an ihm bezeichnender als die Blindheit, mit der die Massen voranstürmen. [...] Was aus ihnen zu bedenken bleibt, ist nur das Eine: daß das Volk, und zwar das ganze Volk, aus dieser Blindheit des Leidens und der verzweifelten, feindseligen Selbstzerstörung befreit werde.“³⁵⁸

Diese Botschaft und die Würdigung der Künstlerin waren vermutlich die eigentliche Intention des Artikels. Dennoch geht der Autor auch auf die künstlerischen und die inhaltlichen Aspekte ihres Werkes ein und stellt fest, dass beides „kaum voneinander abzuheben“³⁵⁹ sei. Er wirft die Frage auf, ob dergleichen überhaupt noch „den nötigen ästhetischen und erhebenden Wert“ habe, ohne sie wirklich zu beantworten. So lobt er Kollwitz nicht nur, sondern nimmt eine scheinbar kritische Haltung ihrer Kunst gegenüber ein. Er weist außerdem darauf hin, dass es „keineswegs schon ausgesprochen“ sei, ob Kollwitz nun für die Revolution oder die Versöhnung sei. Dies ist eine Frage, die in der Kollwitz-Forschung vor allem vor dem Hintergrund der symbolischen Radierung „Aus vielen Wunden blutest du o Volk“ immer noch diskutiert wird. Linfert meint, bei Kollwitz sei „weder bloße, negative Revolution, noch bloßes negatives Mitleid“ dargestellt oder der künstlerische Antrieb gewesen. Der „Weberzyklus“ wird nur kurz erwähnt. Zuversichtlich schließt der Artikel damit, dass Inhalt und Form, die gleichermaßen ihr Werk charakterisieren, das Leid überleben werden. Damit sollte Linfert Recht behalten.

3.5 Die Kollwitz-Interpretation der Nachkriegszeit

Die zwölf Jahre nationalsozialistischer Diktatur hatten einen kulturellen Kahlschlag angerichtet und als 1945 der Zweite Weltkrieg beendet war, musste nach neuen künstlerischen Maßstäben gesucht werden. Dabei gingen die Vorstellungen in Ost- und Westdeutschland weit auseinander. Die Kultur wurde mit Beginn des Kalten Krieges ebenfalls ein Ort der Auseinandersetzung. Während in der DDR nach

³⁵⁸ Linfert 1937, S. 9

³⁵⁹ Ebd.

sowjetischem Vorbild der sozialistische Realismus propagiert wurde, setzte man in der Bundesrepublik auf den abstrakten Stil und versuchte, sich von allen Formen des Realismus abzusetzen. Dieses Bestreben entstand auch durch den Gebrauch von Gleichsetzungen wie: „realistisch gleich verständlich, verständlich gleich massenzugewandt, massenzugewandt gleich totalitaristisch und totalitaristisch gleich kulturfeindlich.“³⁶⁰ Die gegenstandslose Malerei wurde im Westen zum Inbegriff des kreativen, von staatlichen Zwängen freien Schöpfungsaktes.

Gemeinsam waren in beiden Teilen Deutschlands jedoch zunächst die Bestrebungen, den Menschen die verfemten Künstler wieder zugänglich zu machen, die ihnen so lange vorenthalten worden waren. Auch die Kunst von Käthe Kollwitz, die zwar nicht explizit als „entartet“ bezeichnet worden war, aber dennoch nicht mehr ausgestellt werden durfte, wurde nun wieder öffentlich gezeigt. So fand bereits im Oktober eine Gedächtnisausstellung für die am 22. April 1945 in Moritzburg verstorbene Künstlerin im Naturkundemuseum in Berlin statt, die erste von mehreren Gedächtnisausstellungen in ganz Deutschland.³⁶¹ Ausgerichtet wurde sie vom Magistrat der Stadt Berlin.³⁶² 1946 erschien außerdem in der ersten Ausgabe der Zeitschrift „Aussaat“ ein Artikel über Kollwitz in der Reihe „Das war verfemte Kunst“.³⁶³

Der Nationalsozialismus hatte eine Zäsur in der Kollwitz-Rezeption bedeutet, nun setzten sich die Tendenzen der Weimarer Republik, den „Weberaufstand“ zum einen unter inhaltlichen, zum anderen unter formal-ästhetischen Aspekten zu betrachten, weiter fort und auch die Genderfrage wurde nach wie vor diskutiert.³⁶⁴

Der Umgang mit ihrer Kunst unterschied sich im Osten allerdings sehr von dem im Westen. Obwohl zu ihrem hundertsten Geburtstag 1967 in beiden Teilen Deutschlands große Ausstellungen organisiert wurden, war die Wertschätzung ihrer Kunst im Osten anfangs viel größer. Insgesamt stand bei der Kollwitz-Rezeption

³⁶⁰ Hermand, Jost: Deutsche Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts, Darmstadt 2006

³⁶¹ Weitere Ausstellungen: Dezember 1946, Freiburg, der „Weberzyklus“ wurde gezeigt; Juni/Juli Gedächtnis-Ausstellung München, veranstaltet von der Gewerkschaft der geistig und kulturell Schaffenden Bayerns, aus dem „Weberzyklus“ wurde nur die „Beratung“ gezeigt; Gedächtnisausstellung des Universitätsmuseums Marburg Juli/August 1947, der Weberzyklus wurde gezeigt.

³⁶² Conermann, Giesela: Bildende Kunst in der sowjetischen Besatzungszone. Die ersten Schritte bis hin zum sozialistischen Realismus im Spiegel der Zeitschrift ‚bildende Kunst‘ von 1947-1949, Frankfurt/M. 1995

³⁶³ Beck, Paul: Das war verfemte Kunst. Erinnerungen an Käthe Kollwitz, in: Aussaat, 1. Heft, 1. Jahrgang Stuttgart 1946, S. 18-21

³⁶⁴ Zum Beispiel: Schmidt-Linsenhoff, Viktoria: Käthe Kollwitz. Weibliche Aggression und Pazifismus, in: Kritische Berichte, 14 1986/3, S. 36-47

nach 1945 eher der Mensch als die Künstlerin Kollwitz im Mittelpunkt. Die Themen ihrer Kunst, die zunächst um „Arbeiter, Proletariat und soziale Frage“, nach dem Ersten Weltkrieg dann um Pazifismus und vor allem immer wieder um den Tod kreisten, sowie ihr mutiges Verhalten zu Beginn der nationalsozialistischen Herrschaft machten sie zu einem „Vorbild an Integrität und Humanität.“³⁶⁵ Sie galt als das gute Gewissen Deutschlands. Nicht umsonst findet man sie neben Hogarth, Goya und Daumier in dem 1949 erschienenen Band „Das brennende Gewissen. Maler im Aufstand gegen ihre Zeit“³⁶⁶ von Richard Biederzynski. So wurde sie durch ihre pazifistische Haltung auch ein Vorbild für die Friedensbewegung der 60er und 70er Jahre.³⁶⁷ Der „Weberzyklus“ passt in dieses Bild der „großen Pazifistin“³⁶⁸ freilich ebenso wenig hinein wie der „Bauernkriegzyklus“.

Besonders in der DDR hob man die revolutionären und sozialistischen Aspekte ihres Werkes hervor. Es entwickelte sich eine Diskussion über Absicht und Wirkung ihres Werkes, die vor allem um zwei scheinbar widersprüchliche autobiographische Äußerungen der Künstlerin kreisten. Kollwitz hatte sich im „Rückblick auf frühere Zeit“ von 1941 gegen die „Abstempelung zur ‚sozialen‘ Künstlerin“³⁶⁹ gewehrt, die sie „von da an [gemeint ist: seit dem ‚Weberaufstand‘] begleitete.“³⁷⁰ Obwohl sie einerseits einräumte, dass ihre Arbeit schon immer durch ihre Erziehung und auch die Literatur auf den Sozialismus hingewiesen hätte, sei ihr „eigentliches Motiv aber“,³⁷¹ Arbeiter darzustellen, der ästhetische Reiz gewesen.³⁷²

„Schön war für mich der Königsberger Lastträger, schön waren die polnischen Jimkies auf ihren Witinnen, schön war die Großzügigkeit der Bewegungen im Volke. Ohne jeden Reiz waren mir Menschen aus dem bürgerlichen Leben. Das ganze bürgerliche Leben erschien mir pedantisch. Dagegen einen großen Wurf hatte das Proletariat.“³⁷³

Sie wird in diesem Text sogar noch deutlicher:

³⁶⁵ Fritsch 1995, S.6

³⁶⁶ Biederzynski, Richard: Das brennende Gewissen, Braunschweig 1949

³⁶⁷ Achenbach 1995, S. 12

³⁶⁸ Schmidt-Linsenhoff, Viktoria: Käthe Kollwitz (1867-1945). „Saatfrüchte sollen nicht vermahlen werden!“, in: Rajewsky, Christiane und Dieter Riesenberg (Hrsg.): Wider den Krieg. Große Pazifisten von Immanuel Kant bis Heinrich Böll, München 1987, S. 155-166

³⁶⁹ Bohnke-Kollwitz 1989, S. 741

³⁷⁰ Ebd.

³⁷¹ Ebd.

³⁷² Ebd.

³⁷³ Ebd.; ob Kollwitz das Zitat „Le laid c’est le beau“ bewusst oder unbewusst umkehrte, lässt sich leider nicht belegen. Die Maxime „Le laid c’est le beau“ galt als Grundlage der Naturalisten. Siehe dazu Knesebeck, von dem 1998, S. 72 f.

„Nur dies will ich noch einmal betonen, daß anfänglich in sehr geringem Maße Mitleid, Mitempfinden mich zur Darstellung des proletarischen Lebens zog, sondern daß ich es einfach als schön empfand. Wie Zola oder jemand einmal sagte: ‚Le beau c’est le laid.‘“³⁷⁴

Dieser Aussage entgegengesetzt mutet eine Tagebucheintragung vom 4. Dezember 1922 an, in der es heißt:

„Ich bin einverstanden damit, daß meine Kunst Zwecke hat. Ich will wirken in dieser Zeit, in der die Menschen so ratlos und hilfsbedürftig sind.“³⁷⁵

An dem berühmten Ausspruch Käthe Kollwitz', sie habe sich aus rein künstlerischen und ästhetischen Gründen den Arbeitern zugewandt, rieben sich die Autoren der DDR, während den Autoren der BRD eher das zweite Zitat zu schaffen machte, zumindest, wenn es um eine politische Parteinahme gehen sollte. Aus humanistischer und menschlicher Sicht konnte es jedoch auch für die westliche Kollwitz-Rezeption verwendet werden und so konzentrierte sich die öffentliche Repräsentanz von Kollwitz zunehmend auf dieses zweite Zitat. Seit 1960 war es der Leitspruch des Kollwitz-Preises, der von der Berliner Kunstakademie im Osten in Form einer Medaille verliehen wurde. Der Preis wird von der Berliner Akademie der Künste seit 1993 weiter vergeben und steht immer noch unter dem Motto „Ich bin einverstanden damit, daß meine Kunst Zwecke hat“.

Die verschiedenen Betrachtungsweisen, die sich oft auf eine der beiden genannten Aussagen der Künstlerin stützten, verschärften sich besonders im Rahmen der Formalismus-Debatte in den 50er Jahren. Im Osten konzentrierte man sich ganz auf die inhaltliche Rezeption und vergaß darüber häufig, den künstlerischen Wert des Werkes zu würdigen. Diese Tendenz, ihr Werk als künstlerisch wenig bedeutsam einzuordnen, machte sich zunächst auch im Westen, wo Kollwitz allgemein viel weniger präsent war als im Osten, bemerkbar. Dies änderte sich in der BRD vor allem durch die viel diskutierte Frankfurter Ausstellung von 1973, auf die später genauer eingegangen wird.

Erst in den 1980er Jahren wurde die öffentliche Aufmerksamkeit wieder mehr auf die besondere künstlerische Qualität ihres Werkes gelenkt. Von großer Bedeutung dabei war die Gründung der zwei Käthe-Kollwitz-Museen in Köln und West-Berlin.

³⁷⁴ Ebd.

³⁷⁵ Bohnke-Kollwitz 1989, S. 542

3.5.1 Kollwitz in der DDR

In der DDR wurde seit der Teilung Deutschlands versucht, eine sozialistische Gesellschaft zu forcieren. Dafür wurden Leitbilder gefordert, die das Selbstbewusstsein der Arbeiter stärken und ihre führende Rolle untermauern sollten. Der Kunst kam somit als „Medium der ‚horizontalen‘ Selbstverständigung wie der ideologischen Beeinflussung von oben“³⁷⁶ eine wichtige Rolle zu. 1946, als in der Dresdner Stadthalle vom 25. August bis zum 31. Oktober die „Erste Allgemeine Deutsche Kunstausstellung“ stattfand, übte die Kulturpolitik noch relativ wenig Einfluss auf die Organisation und Inhalte von Ausstellungen aus.³⁷⁷ In der Rede zur Eröffnung der Ausstellung sprach der Dichter Theodor Plivier von der „Rückkehr zur Wahrheit“³⁷⁸ und optimistisch von der „Freiheit der schöpferischen Arbeit“, welche „der werdende demokratische Staat in vollem Umfang“³⁷⁹ verspreche. Gezeigt wurden neben Barlach, Dix, Kirchner, Klee, Kokoschka und vielen anderen mehr auch die plastischen Arbeiten „Turm der Frauen“ und „Klage“ von Käthe Kollwitz. Die Ausstellung sollte eine Übersicht der deutschen Vorkriegskunst geben und als Anregung für die aktuelle und zukünftige Kunst dienen.

Es wurde versucht, einen Bezug zur sozialistischen Kultur der DDR herzustellen, wo das Arbeiterbildnis zur zentralen Bildgattung avancierte. Die Künstler sollten an eine Tradition sozialistischer Kunst in Deutschland anknüpfen können, die man vom Spätmittelalter an zu konstruieren versuchte.³⁸⁰ Die Kunstwissenschaft der DDR befasste sich daher in den folgenden Jahren intensiv mit der „Darstellung der proletarisch-revolutionären Kunst“³⁸¹. Dabei ging es hauptsächlich „um den historischen Anspruch auf jene künstlerische Tradition.“³⁸² Diese Traditions-konzeption reichte von Grünewald und Holbein d. J. über Pieter Bruegel und Courbet bis hin zu Käthe Kollwitz.³⁸³ So heißt es zum Beispiel in dem „Manifest an die deutsche Künstlerschaft“, welches vom „II. Kongreß der deutschen Bildenden Künstler“ in Berlin verabschiedet worden war:

³⁷⁶ Held/Schneider 1998, S. 415

³⁷⁷ Halbreher, Corinna: Die Malerei der Allgemeinen Deutschen Kunstausstellung. Kunstausstellungen der DDR 1-VIII, Frankfurt am Main 1995, S. 36

³⁷⁸ Zitiert nach: Kat. Ausst. Allgemeine deutsche Kunstausstellung Dresden, Dresden 1946, o.S.

³⁷⁹ Ebd.

³⁸⁰ Conermann 1995, S. 102

³⁸¹ Kat. Ausst. Realismus und Sachlichkeit. Aspekte deutscher Kunst 1919-1933, Berlin 1974, Berlin 1974, S. 7

³⁸² Ebd., S. 8

³⁸³ Conermann 1995, S. 102

„Wir schöpfen unsere Kraft aus der großen Tradition der deutschen Kunst, eines Grünewald und Riemenschneider, eines Dürer und Holbein, eines Menzel und Liebermann und einer Käthe Kollwitz, deren rechtmäßige Nachkommen wir sind und deren Werk wir würdig fortzusetzen entschlossen sind.“³⁸⁴

Auch in der 1950 erschienenen Kollwitz-Monographie von Gerhard Strauss³⁸⁵ herrscht die Ansicht vor, dass die Künstlerin in der Tradition des sozialistischen Realismus stehe. Nach einem kurzen Abriss ihrer Biographie widmet Strauss sich ausführlich dem politischen Gehalt ihres Werkes und auch ihres Lebens. Aus der Tatsache, dass Kollwitz bürgerlicher Herkunft war und sich niemals eindeutig für den Kommunismus ausgesprochen und auch sonst keine klare politische Linie verfolgte, ergibt sich für den Autor die nicht ganz einfache Situation eines sich verändernden und teilweise widersprüchlichen Bildes ihrer politischen Einstellung, das er trotz der ideologischen Färbung differenziert erörtert. Immerhin kann er feststellen: „Käthe Kollwitz bekennt sich an keiner Stelle ihres Werkes und ihrer schriftlichen Aufzeichnungen zur Bourgeoisie, die immer nur als Fessel empfunden wird“³⁸⁶ und dass dieses Bekenntnis „einen unschätzbaren Zuwachs an Kraft für das Proletariat und einen ausgesprochenen Verlust auf der Seite seiner Gegner“³⁸⁷ bedeutete. Strauss betont, dass es für Kollwitz in ihrem gesamten Schaffen „den Menschen nur in einer Klasse, nämlich im Proletariat [gebe]. Das war vor 1900 in der bildenden Kunst Deutschlands eine echte revolutionäre Tat“.³⁸⁸ Gerade „Ein Weberaufstand“, den der Autor als ihren „ersten großen und bekennenden Graphikzyklus“³⁸⁹ bezeichnet, wird als besonders geeignetes Beispiel für ihre revolutionäre Gesinnung angesehen. Ausführlich bespricht er die einzelnen Blätter und untersucht anhand des „Weberaufstands“ auch das Verhältnis der Künstlerin zur Frauenbewegung. Die Frau sei bereits beim „Weberzug“ aktiv an der Revolution beteiligt, eine Steigerung erfahre die Frau jedoch im „Bauernkriegszyklus“, wo sie „in die Rolle der Führenden“³⁹⁰ trete.

³⁸⁴ Zitiert nach: Museumspädagogischen Dienst Berlin (Hrsg.): Stationen eines Weges. Daten und Zitate zur Kunst und Kunstpolitik der DDR 1945-1988, Berlin 1988, S. 23

³⁸⁵ Strauss, Gerhard: Käthe Kollwitz, Dresden 1950

³⁸⁶ Ebd., S. 7

³⁸⁷ Ebd., S. 8

³⁸⁸ Ebd., S. 22

³⁸⁹ Ebd., S. 6

³⁹⁰ Ebd., S. 12

Abgebildet sind alle sechs Blätter des „Weberzyklus“ und das symbolische Schlussblatt. In letzterem sieht der Autor die Resignation und das Scheitern der Weber und begründet das Weglassen mit der Änderung der Gesamtaussage:

„Infolge der Ähnlichkeit des Toten mit Christus und der Zeitlosigkeit der unbedeckten Frauengestalten hätte dieses Blatt jedoch dem verlorenen Ende des Weberaufstandes absolute Bedeutung gegeben, die scheinbare Vergeblichkeit aller revolutionären Kämpfe manifestiert und lediglich die Erlösung durch göttliche Gnade offen gelassen, was alles im Widerspruch stand zu der in den anderen Blättern ausgesagten Realität.“³⁹¹

Die meisten anderen Autoren sahen im Gegensatz zu Strauss gerade in dem symbolischen Schlussblatt einen hoffnungsvolleren Ausgang als auf der Radierung „Ende“.

Ein weiterer Text von Strauss zu Käthe Kollwitz findet sich in der Zeitschrift „Bildende Kunst“ von 1961.³⁹² Bei dieser zweiten, viel späteren Auseinandersetzung mit der Künstlerin hebt Strauss, wie schon die Überschrift des Artikels „Kollwitz. Einige Bemerkungen zum Klassencharakter ihres Werkes“ erkennen lässt, hauptsächlich auf den politischen Gehalt ihrer Kunst ab. Er betont viel deutlicher als 1950 ihre Übereinstimmung „mit den Auffassungen von Marx und Engels, besonders aber mit der Leninschen Konzeption der russischen Partei, deren Richtigkeit sich seither so nachdrücklich erwiesen hat.“³⁹³ Dabei unterstreicht er, dass sich dies besonders in ihrem Werk, weniger jedoch in ihrem schriftlichen Nachlass, zeige.³⁹⁴ Somit wurde viel mehr Gewicht auf die Wirkung ihrer Kunst als auf die sich eventuell davon unterscheidende Absicht gelegt. Der „Weberaufstand“ wird im Text kein einziges Mal erwähnt, lediglich die Blätter „Not“ und „Tod“, deren Einfluss auf sowjetische Künstler er betont. Abgebildet ist eine verworfene Fassung der „Not“. Viel aussagekräftiger erscheint Strauss zur Untermauerung seiner Thesen nun der „Bauernkriegszyklus“.

Kollwitz' Stellung als „Stammutter“ der proletarischen Kunst war jedoch keinesfalls so unumstritten, wie es rückblickend teilweise dargestellt wird. Entschieden dagegen war der Artikel „Wege und Irrwege der modernen Kunst“ in der „Täglichen Rundschau“ vom 20. Januar 1951, der von einem gewissen N. Orlow

³⁹¹ Strauss 1950, S. 22

³⁹² Strauss, Gerhard: Käthe Kollwitz. Einige Bemerkungen zum Klassencharakter ihres Werkes, in: Bildende Kunst, Heft 2, 1961, S. 89-97

³⁹³ Ebd., S. 90

³⁹⁴ Ebd., S. 94

verfasst worden war. Bei diesem Namen handelte es sich um ein russisch klingendes Synonym³⁹⁵, hinter dem aller Wahrscheinlichkeit nach der Architekt und Künstler Kurt Magritz stand.³⁹⁶

„Die Fürsprecher des Häßlichen in der Malerei suchen zuweilen Käthe Kollwitz als ihre Vorläufer und als Stammutter der proletarischen Kunst in Deutschland darzustellen. Aber einerseits klafft zwischen den Werken von Käthe Kollwitz und den kunstfeindlichen Kleckereien ihrer Epigonen im heutigen Deutschland ein ungeheurer Abgrund [...] Andererseits war Käthe Kollwitz niemals die Stammutter einer proletarischen Kunst in Deutschland. Käthe Kollwitz sah in den Arbeitern und in den Werktätigen überhaupt nur den leidenden Teil des Volkes. Sie konnte sich nur in wenigen Werken über diese Anschauung von der Arbeiterklasse erheben, wie z.B. in ihren Bildern vom Weberaufstand. Die Arbeiterklasse ist indessen, was heute sogar jeder Schuljunge weiß, bei weitem nicht nur eine leidende und glücklose Klasse. Die Arbeiterklasse führt und leitet alle Werktätigen im Kampf um die Befreiung der Gesellschaft von den Fesseln des Imperialismus. [...] Käthe Kollwitz hat das nicht verstanden.“³⁹⁷

Mit diesem Artikel wurde die zweite Etappe der sogenannten „Realismus-Formalismus-Diskussion“ eingeleitet.³⁹⁸ Begonnen hatte diese Debatte bereits 1948 mit dem Artikel Alexander Dymshitz’ „Über die formalistische Richtung in der deutschen Malerei“, in dem Dymshitz den Formalismus hart angriff. Vorangegangen war diesem Artikel die „Erste Zentrale Kulturtagung der SED“ in Berlin, bei der die Forderung nach einer zweckgerichteten Kunst betont worden war. Rückblickend wurde in der DDR kritisiert, dass man Käthe Kollwitz derart infrage gestellt hatte. So reagierte zum Beispiel der Maler Bernhard Heisig in einer Zuschrift³⁹⁹ auf die zum 30. Jahrestag des VBK-DDR (Verband Bildender Künstler DDR) erschienene Zeitschrift „Bildende Kunst“:

„Wie so oft funktioniert beim Erinnern auch hier die Beharrlichkeit des Vergessens. Verständlich übrigens. Man war 30 Jahre jünger. [...] Auf manches hätte man verzichten können. Zum Beispiel auch auf die entnervende

³⁹⁵ Beiträge, die mit N. Orlow gezeichnet waren, waren offiziöse Verlautbarungen der sowjetischen Kontrollkommission. Siehe dazu: Der Spiegel 23/1952, S. 8

³⁹⁶ Museumspädagogischen Dienst Berlin 1988, S. 19

³⁹⁷ Orlow, N.: Wege und Irrwege der modernen Kunst, in: Tägliche Rundschau 20.1.1951

³⁹⁸ Museumspädagogischen Dienst Berlin 1988, S. 19

³⁹⁹ Heisig, Bernhard: Nachtrag zum 30. Jahrestag des VBK-DDR, in: Bildende Kunst 9, 1982, S. 420-423

*Formalismus-Realismus-Diskussion, die, das Kind mit dem Bade ausschüttend, neben Kandinsky, Klee, Picasso und vielen anderen auch Beckmann, Hofer, Dix, Grundig, Barlach und beinahe auch noch die Kollwitz ins Abseits stellen wollte.*⁴⁰⁰

Als sich im Jahr 1967 Kollwitz' Geburtstag zum hundertsten Mal jährte, wurde der „Weberaufstand“ neben den Zyklen „Bauernkrieg“, „Krieg“ und „Proletariat“ auf der Ausstellung in der deutschen Akademie der Künste zu Berlin gezeigt. Ihr Werk wurde dem ihrer Zeitgenossen wie Baluschek, Barlach, Feininger, Grosz, Heartfield, Liebermann und vielen anderen mehr gegenübergestellt, „die wie Käthe Kollwitz von den großen sozialen Problemen und revolutionären Ereignissen ihrer Zeit gedrängt wurden, mit ihren Arbeiten Partei zu ergreifen.“⁴⁰¹ Es erschienen zahlreiche Pressestimmen⁴⁰² und ein großes Werkverzeichnis von Otto Nagel, der zunächst Präsident und dann Vizepräsident der Deutschen Akademie der Künste in der DDR und mit Käthe Kollwitz befreundet war. Er hatte bereits 1963 eine Monographie veröffentlicht⁴⁰³, in der er dem „Weberzyklus“ besondere Bedeutung zukommen lässt, wenn er behauptet, die Künstlerin wäre auch nur mit diesem einen Werk in die Kunstgeschichte eingegangen.⁴⁰⁴

Im Vorwort des Werkverzeichnisses heißt es, dass „der Ruhm dieser humanistischen Künstlerin, die durch ihr Werk und ihre mütterliche Menschlichkeit das gute Deutschland“⁴⁰⁵ repräsentiere. Die Interpretation Nagels liegt also wieder mehr auf dem Menschen als auf der Künstlerin Kollwitz und wie die meisten DDR-Autoren verweist er auf ihre enge Bindung zur Arbeiterbewegung.

*„Im Werk von Käthe Kollwitz widerspiegelt sich ein wesentliches Stück der Geschichte der Arbeiterbewegung: Der Bauernkrieg-Zyklus greift historisch gesehen am weitesten zurück, der Aufstand der schlesischen Weber 1844 fand im ersten großen Zyklus Darstellung.“*⁴⁰⁶

Ebenfalls zum 100. Geburtstag erschien die Schrift „Käthe Kollwitz und die Akademie“ von Heinz Lüdecke,⁴⁰⁷ die im Vorwort auf die „vielfältigen Bemühungen

⁴⁰⁰ Ebd., S. 420

⁴⁰¹ Kat. Ausst.: Käthe Kollwitz und ihre Zeitgenossen. Ausstellung zum 100. Geburtstag von Käthe Kollwitz am 8. Juli 1967, deutsche Akademie der Künste zu Berlin, Berlin/DDR 1967 o.S.

⁴⁰² So zum Beispiel Norddeutsche Zeitung Schwerin, 11.7.1967,

⁴⁰³ Nagel, Otto: Käthe Kollwitz, Dresden 1963

⁴⁰⁴ Ebd., S. 25

⁴⁰⁵ Nagel 1972, S. 7

⁴⁰⁶ Ebd., S. 18

⁴⁰⁷ Lüdecke, Heinz: Käthe Kollwitz und die Akademie. Zum 100. Geburtstag 1967, Berlin 1967

um das Erbe der größten deutschen Graphikerin und Bildhauerin⁴⁰⁸ hinweist. Dieses Wachhalten der Erinnerung an Kollwitz zeigte sich auch darin, dass sie im Lehrplan der Schulen in der DDR fest verankert war. Besonders hervorgehoben wurden dabei ihre ersten beiden Graphikzyklen, wie das Schulbuch „Käthe Kollwitz und Otto Nagel. Bild- und Leseheft für die Kunstbetrachtung“⁴⁰⁹ beispielhaft zeigt.

„Mit dem Grafikzyklus ‚Die Weber‘ schuf Käthe Kollwitz ihr erstes großes und gültiges Werk: 6 Bilder vom Aufstand der schlesischen Weber im Jahre 1844. Für die Kunst der Arbeiterklasse ist es deshalb von Bedeutung, weil damit in der bildenden Kunst proletarischer Klassenkampf zum bewegenden Inhalt geworden war.“⁴¹⁰

Abgebildet sind die „Not“, die „Beratung“, der „Weberzug“, der „Sturm“ und das „Ende“.

Weitere Bemühungen um ihr Erbe können auch in den Kollwitz-Verfilmungen „Langer Abschied“ von Jurij Kramer aus dem Jahr 1983 und „Käthe Kollwitz. Bilder eines Lebens“ von Ralf Kirsten aus dem Jahr 1986 gesehen werden.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass gerade dem „Weberzyklus“ und dem „Bauernkriegzyklus“ in der DDR große Bedeutung zukam. Besonders oft abgebildet und beliebt war vor allem das vierte Blatt des „Weberzyklus“, der „Weberzug“. Vor dem Zweiten Weltkrieg gab es zwar auch andere Künstler, die sich mit dem Demonstrationsbild beschäftigten⁴¹¹, im „Weberzyklus“ aber sah man eine explizit revolutionäre Formulierung. Der Grund dafür war sicher nicht zuletzt auch der, dass der historische Weberaufstand von 1844 in der DDR als prominentes Beispiel proletarischer Klassenkämpfe galt. Man sah in ihm einen zielgerichteten, organisierten Aufstand, einem Zusammenschluss des Proletariats gegen die Bourgeoisie. Besonders hervorgehoben wurde dabei das Klassenbewusstsein der Akteure.⁴¹² Im Westen hingegen hatte man eine ganz andere Anschauungsweise. Die Weberunruhen wurden als eine unorganisierte, planlose Erhebung von Verzweifelten angesehen.⁴¹³

⁴⁰⁸ Ebd., S. 6

⁴⁰⁹ Wegmann, Klaus: Käthe Kollwitz und Otto Nagel. Bild-und Leseheft für die Kunstbetrachtung, Berlin 1985

⁴¹⁰ Ebd., S. 6

⁴¹¹ So zum Beispiel Baluschek, Ehmsen, Felixmüller, Grundig, Lingner

⁴¹² Hodenberg, von 1997, S. 14 f.

⁴¹³ Ebd.

3.5.2 Kollwitz in Westdeutschland

In Westdeutschland stand bei der Kollwitz-Rezeption lange Zeit der menschliche Aspekt im Vordergrund und nicht der künstlerische. Dabei wurde ihr soziales Engagement verharmlost. Die positiveren Rezipienten beschrieben sie als eine Frau mit großem Herzen, die sich rührend für die Armen und Schwachen einsetzte, die negativeren Stimmen beschrieben sie als eine alte Dame, die es gut meinte, für die Kunst jedoch völlig bedeutungslos geworden war. In diese Richtung hatte sich George Grosz schon 1949 in einem Brief an seinen Schwager Otto Schmalhausen geäußert: „Eine milde gute Frau, hat aber eigentlich nur ein ‚erfundenes‘ Armeleute-Edelballett hinterlassen“⁴¹⁴ und Horst Janssen stimmte später ein:

*„die Bilder dieses Elends erschütterten sie echt und bedrängten sie, und sie glaubte nicht nur anklagen zu müssen, sie wollte es auch sofort – gleich – jetzt und schnell und laut vernehmlich tun, und da vertauschte sie die Radiernadel mit dem breiten Kohlestift und der weichen lithografischen Kreide, und aus war`s mit der Kunst. Nur noch Käthe Kruse-Puppen mit ausgedrückten Augen, die um Brot betteln“.*⁴¹⁵

Positiver, jedoch ebenfalls das große Herz und die gute Absicht der Kollwitz in den Mittelpunkt stellend, ist der 1949 erschienene Essay von Richard Biederzynski. Er bildet den Abschluss seines Buches „Das brennende Gewissen. Maler im Aufstand gegen ihre Zeit“⁴¹⁶ und trägt den bezeichnenden Titel „Die Kraft des Mitleidens“. Den „Weberaufstand“ bespricht der Autor ausführlich und nennt ihn „die erste Urkunde eines Herzens, das sich das Recht der Jugend zu einer leidenschaftlichen Vergrößerung der Schmerzen dieser Erde nimmt.“⁴¹⁷ Er schreibt von ihrem Mitfühlen, Mitleiden und ihrer menschlichen Größe.⁴¹⁸ Statt „Aus vielen Wunden blutest du o Volk“ nennt er die „Zertretene“ als ursprünglich geplantes Schlussblatt.⁴¹⁹ Abgebildet sind die „Beratung“ und der „Weberzug“. Im Gegensatz zu Kollwitz bescheinigt der Autor ihrem Vorbild Klinger „nur ein sehr schwaches formales Gewissen, dafür um so mehr naturalistisches Interesse“⁴²⁰ und sucht in seinem Einfluss die Schuld, „daß es im Schaffen von Käthe Kollwitz eine kurze

⁴¹⁴ Zitiert nach Schneede, Uwe: Käthe Kollwitz. Die Zeichnerin, Hamburg 1980, S. 9

⁴¹⁵ Janssen, Horst: Summa Summarum. Ein Lesebuch, Reinbek bei Hamburg 2006, S. 225

⁴¹⁶ Biederzynski 1949

⁴¹⁷ Ebd., S. 163

⁴¹⁸ Ebd., S. 165

⁴¹⁹ Ebd.

⁴²⁰ Ebd., S. 145

Spanne Zeit gegeben hat, in der sie ihre herrliche, an den „Webern“ schon bewiesene Kraft einer allegorischen Erfindung opferte.“⁴²¹ Damit ist das symbolische Schlussblatt gemeint.

In der Schweiz erschien 1955 von Fritz Schmalenbach das Buch „Neue Studien über Malerei des 19. und 20. Jahrhunderts“,⁴²² welches einen 18-seitigen Aufsatz über Käthe Kollwitz enthält. Auch hier macht sich wieder die westliche Tendenz bemerkbar, in der Künstlerin hauptsächlich den helfenden, mitleidenden Menschen zu sehen.

„Die Not der Armen und über die Not der Armen hinaus überhaupt menschliche Not hat ihr ans Herz gegriffen, und sie hat es bei dem Mitleid nicht bewenden lassen, sondern helfen wollen; helfen mit der Waffe, die ihr verliehen war, dem Zeichenstift.“⁴²³

Kollwitz rufe mit dem Zeigen der Not, vor allem im „Weberaufstand“ und im „Bauernkrieg“, die Gewissen auf.⁴²⁴

Gemeint sind die Gewissen derer, die für das Leid verantwortlich sind und etwas ändern könnten. Darin sieht Schmalenbach den Hauptunterschied zu Künstlern wie Grosz und Masereel, die sich im Gegensatz zu Kollwitz mit ihrer Kunst an diejenigen wandten, denen sie helfen wollten und nicht an diejenigen, die helfen sollten.⁴²⁵ Des Weiteren hebt er hervor, dass ihre Kunst unpolitisch sei.⁴²⁶ Dabei bezieht er sich auf den oben besprochenen Aufsatz von Lisbeth Stern. Im Gegensatz zu den frühen Kritiken, die ihre Kunst teilweise in die Nähe der „Armeleutemalerei“ rückten, geht die Tendenz in der Nachkriegszeit zu einer anderen Betrachtungsweise, die auch Schmalenbach vertritt. „Die Kunst der Kollwitz ist ganz und gar unsentimental. Sie wirkt nicht auf die Tränendrüsen, sondern tut genau das, was sie will: sie greift unmittelbar ans Herz.“⁴²⁷ Ihren Stil beschreibt er stattdessen als „unrevolutionär, durchaus akademisch“,⁴²⁸ vor allem im Vergleich mit ihren Altersgenossen wie Kandinsky, Nolde oder Matisse. Er weist auf ihre nahe Bindung an das Modell hin, was typisch für den „akademischen Naturalismus“⁴²⁹ sei. Den

⁴²¹ Ebd.

⁴²² Schmalenbach, Fritz: Neue Studien über Malerei des 19. Und 20. Jahrhunderts, Bern 1955

⁴²³ Ebd., S. 22

⁴²⁴ Ebd.

⁴²⁵ Ebd.

⁴²⁶ Ebd., S. 23

⁴²⁷ Ebd.

⁴²⁸ Ebd., S. 28

⁴²⁹ Ebd.

„Weberaufstand“ erwähnt der Autor im Zusammenhang mit dem Thema „Frau“. Interessant dabei ist, dass die frühen Kritiken immer diskutierten, was für eine Rolle es für ihr Werk spiele, dass Kollwitz eine Frau sei, in der Nachkriegszeit hingegen interessiert die Rolle, die die Frauen in ihrem Werk spielen.

1960 leistete Ahlers-Hestermann einen ausführlichen Beitrag zum „Weberzyklus“⁴³⁰ und er beginnt, den künstlerischen Wert des Werkes mehr zu betonen und zumindest gleichberechtigt mit der Menschlichkeit Kollwitz' zu nennen. Man hat jedoch den Eindruck, der Autor entschuldige sich für die gegenständliche Kunstauffassung der Künstlerin, wenn er betont, dass diese Art zu zeichnen seinen Lesern wohl fremd sei und man sie „wohl abschätzig ‚akademisch‘“⁴³¹ nennen würde. Er betont außerdem, dass der Sozialismus von Käthe Kollwitz „nicht auf eine politische Aktion“⁴³² gerichtet gewesen sei. Ihre Blätter „sollten nicht aufrufen zum Haß – gar zum Klassenhaß -, sondern zur Liebe“.⁴³³ Man meint förmlich spüren zu können, dass der Text vor dem Hintergrund des Ost-West-Konfliktes verfasst wurde und der Autor dem formal-ästhetischen Betrachtungsansatz anhängt, um die unpolitische Gesinnung der Künstlerin zu unterstreichen. Wie vor diesem Hintergrund zu erwarten, zitiert Ahlers-Hestermann denn auch den Ausspruch von Kollwitz, dass sie sich gegen die Abstempelung zur sozialen Künstlerin wehre.⁴³⁴ Er bespricht die einzelnen Blätter des „Weberzyklus“ sehr ausführlich, das symbolische Schlussblatt sieht er als gescheitert an und bemängelt, dass die nackten gefesselten Frauen durch die „außerordentlich enge Bindung an das Modell [...] das Ganze mit einer peinlichen Erdschwere“⁴³⁵ belasten. Abgebildet sind alle Blätter einschließlich des symbolischen Schlussblattes und einiger Vorstudien.

1967, zum 100. Geburtstag der Künstlerin, setzte man sich in der BRD erneut intensiv mit Kollwitz auseinander und musste erkennen, dass die DDR „eifriger um den Ruhm der Kollwitz bemüht“⁴³⁶ war als die Bundesrepublik. So schreibt Christoph Meckel davon, dass viele Leser vermutlich nur sehr wenig oder womöglich gar nichts mit dem „ein wenig ferngerückten“⁴³⁷ Namen „Käthe

⁴³⁰ Ahlers-Hestermann 1960

⁴³¹ Ebd., S. 16

⁴³² Ebd., S. 4

⁴³³ Ebd.

⁴³⁴ Ebd.

⁴³⁵ Ebd., S. 15

⁴³⁶ Sello, Gottfried: Hochgepriesen und hochbezahlt. In: Die Zeit 1967, Ausgabe 28, S. 20

⁴³⁷ Meckel, Christoph: Wer war, wer ist die Kollwitz...?, in: Meckel, Christoph, Ulrich Weisner und Hans Kollwitz: Käthe Kollwitz 1867-1967, Bad Godesberg 1967, S. 7-10, S. 7

Kollwitz“ anzufangen wüssten. Es wurde daraufhin versucht, eine Aufwertung des Kollwitz-Werkes zu erzielen. Dabei war jedoch wichtig, dass man einen eigenen, das heißt einen anderen Betrachtungsstandpunkt als die DDR beziehen konnte. Man begann nun vermehrt, die Bedeutung des künstlerischen Wertes ihrer Arbeiten in den Vordergrund oder doch zumindest auf eine Höhe mit ihrer Menschlichkeit zu rücken, vermied jedoch nach wie vor den auf das Politische abzielenden Betrachtungsansatz. So wurde stets unterstrichen, dass es menschliche und nicht politische Anteilnahme gewesen sei, die sie zur Entstehung auch politisch anmutender Werke veranlasst habe.⁴³⁸

Die Diskussionen um einen geeigneten Ansatz fanden zu einem Zeitpunkt statt, als die größten Diskussionen um ihre Kunst in der DDR bereits abgeflaut waren. In der westdeutschen Presse war von einem Rehabilitationsprozess⁴³⁹ die Rede, der „dank des Kunsthandels, der sich hier als Schrittmacher betätigt“⁴⁴⁰ äußerst schnell von statten gehe. Die stetig steigenden Preise der Kollwitz-Graphiken auf dem Kunstmarkt führten in den 80er Jahren jedoch nicht nur zur künstlerischen Aufwertung ihres Werkes, sondern auch zu verschiedenen Fälschungen.⁴⁴¹

Ahlers-Hestermann, der sich bereits 1960 für die künstlerische Aufwertung des Kollwitz-Werkes eingesetzt hatte, schrieb in der Einleitung des Kataloges zur Ausstellung der Akademie der Künste zu ihrem 100. Geburtstag:

„Wir sind gewohnt, das Werk eines Künstlers vom Formalen her zu betrachten und zu analysieren. Gegenüber dem Lebenswerk von Käthe Kollwitz würden solche theoretischen Betrachtungen jedoch nicht an den Kern, nicht an das Wesentliche ihrer Kunst heranführen: Ihre Größe war das menschliche Herz.“⁴⁴²

Des Weiteren ist wieder die Aussage Kollwitz´ über die „Abstempelung zur sozialen Künstlerin“ abgedruckt, was die Richtigkeit des formal-ästhetischen Betrachtungsansatzes in Kombination mit der großen Menschlichkeit unterstreichen sollte.

⁴³⁸ Weisner, Ulrich: Zur Kunst der Käthe Kollwitz, in: Meckel, Christoph, Ulrich Weisner und Hans Kollwitz: Käthe Kollwitz 1867-1967, Bad Godesberg 1967, S. 11-33, S. 16

⁴³⁹ Sello 1967, S. 20

⁴⁴⁰ Ebd.

⁴⁴¹ Edgar Mrugalla fälschte zum Beispiel die Blätter „Weberzug“ und „Sturm“. Siehe hierzu: Knesebeck, von dem 2002, S. 31

⁴⁴² Ahlers-Hestermann: Einleitung, in: Kat. Ausst. Käthe Kollwitz. Akademie der Künste in Verbindung mit den Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz Kupferstichkabinett und Nationalgalerie Berlin 1967, Berlin 1967

Abgebildet sind der „Tod“ und die „Beratung“ und nicht der sonst so beliebte „Weberzug“, der wegen seines revolutionären Inhalts in der DDR gerne abgebildet wurde.

3.5.2.1 Die Frankfurter Kollwitz-Ausstellung

Größere Diskussionen löste 1973 die Frankfurter Käthe-Kollwitz-Ausstellung aus, die der Direktor des Frankfurter Kunstvereins, Georg Bussmann, konzipiert hatte. Sie beschäftigte sich explizit mit dem Thema „Realismus und Parteilichkeit im Werk von Käthe Kollwitz“⁴⁴³ und kann als Höhepunkt der Kollwitz-Diskussion in der BRD bezeichnet werden.⁴⁴⁴ Die Debatte entzündete sich an den zwei genannten unterschiedlichen Betrachtungsweisen des Kollwitz-Werkes. Im Westen herrschte seit den 60er Jahren der formal-ästhetische Ansatz vor, in der DDR der inhaltliche. Im Westen hatte man versucht, das Werk völlig losgelöst von seinen Inhalten zu betrachten, und es als „Ausdruck einer allgemein menschlichen, über den Klassen wie über den gesellschaftlichen Widersprüchen stehenden Haltung rezipiert.“⁴⁴⁵ Dies war auch bei den Ausstellungen von 1967 der Fall gewesen. Die Frankfurter Ausstellung unternahm den Versuch, diese einseitige Betrachtungsweise aufzuweichen und nun auch den gesellschaftlichen und politischen Kontext mit einzubeziehen, da die Künstlerin zu einem „bloßen Phänomen der Kunstgeschichte“⁴⁴⁶ verkommen sei. Diese andere Kollwitz-Rezeption wurde in der BRD eingehend diskutiert. Zahlreiche Pressestimmen berichteten von der „politischen Revision“,⁴⁴⁷ dem „Politikum Käthe Kollwitz“⁴⁴⁸ und sprachen sich oft vehement gegen das neue Kollwitz-Bild aus; man versuche, „Kollwitz der ‚bürgerlichen‘ Kunstästhetik zu entreißen“⁴⁴⁹. Im Feuilleton des „Tagesspiegels“ wurde die Intention der Ausstellungsmacher, die „Arbeiten ausschließlich und

⁴⁴³ Kat. Ausst. Käthe Kollwitz, Frankfurter Kunstverein, Frankfurt, 1973

⁴⁴⁴ Knesebeck 1998, S. 14

⁴⁴⁵ Hielscher, Peter: Die Frankfurter Käthe Kollwitz-Ausstellung und ihre Berliner Probleme, in: Kritische Berichte, 2. 1974, S. 31-34

⁴⁴⁶ Kat. Ausst. Frankfurt 1973

⁴⁴⁷ Stuttgarter Nachrichten, 21. Sept. 1973

⁴⁴⁸ Rainer, Wolfgang: Mitleid marschiert. Das Politikum Käthe Kollwitz im Württembergischen Kunstverein, in: Stuttgarter Zeitung, 21. Sept. 1973, Nr. 219, S. 38

⁴⁴⁹ Ebd.

kategorisch in gesellschaftlich-politische Zusammenhänge zu stellen⁴⁵⁰ und auf die „konsequent gebundene Parteilichkeit“⁴⁵¹ von Kollwitz zu pochen, kritisiert.

Auch im Württembergischen Kunstverein in Stuttgart war „das komplett aus Frankfurt übernommene ‚Aergernis‘“⁴⁵² zu sehen, danach in West-Berlin, wo man sich zunächst sogar weigerte, die Ausstellung zu zeigen, da sie zu politisch aufbereitet sei.⁴⁵³

Alle sechs Blätter des „Weberzyklus“ sowie die beiden Radierungen „Aus vielen Wunden blutest du o Volk“ und „Zertretene“ wurden gezeigt.

Der Impuls, der von der Frankfurter Ausstellung ausging, das Kollwitz-Werk auch im Westen unter historischen und kultursoziologischen Aspekten zu betrachten, wurde in der Forschung vermehrt aufgenommen und das soziale und politische Umfeld von Kollwitz in den meisten Fällen neben den formal-ästhetischen Aspekten berücksichtigt. Gegen die politische Instrumentalisierung ihrer Kunst durch die DDR wehrte man sich in Westdeutschland jedoch weiterhin.

„Dennoch war und wird kaum ein anderes künstlerisches Zeugnis wie das ihre so einseitig in Beschlag genommen: von Interpreten, die durch sie den Beweis erbracht sehen, daß Kunst letztlich nur engagiert, d.h. stellungnehmende Kunst sein könne, letztlich Agitation, Aufklärung und Anklage, wenngleich mit anderen Mitteln; die sie als eine erklärte Kämpferin und Anwältin der Revolution vereinnahmten.“⁴⁵⁴

Fasst man die Kollwitz-Rezeption in Westdeutschland zusammen, so ist festzustellen, dass man zunächst hauptsächlich ihre Menschlichkeit würdigte, sie künstlerisch aber eher in die Bedeutungslosigkeit gleiten ließ, was sich vor allem durch den geschichtlichen Kontext erklären lässt: Kalter Krieg, das Feindbild vom Kommunismus und die Formalismus-Debatte machten es schwer, ihr Werk in das westliche Schema, das abstrakte, formale Kunst propagierte, einzuordnen. Ab Mitte der 60er Jahre ist die Tendenz zu beobachten, sie künstlerisch zu rehabilitieren, wobei man sich vermehrt auf den formal-ästhetischen Betrachtungsansatz einigte und

⁴⁵⁰ Langer, Werner: In wahnsinnig kläglichen Zeiten. Zur Käthe- Kollwitz-Ausstellung der NGBK, in: Der Tagesspiegel 30. 1. 1974

⁴⁵¹ Ebd.

⁴⁵² Ebd.

⁴⁵³ Hielscher 1974, S. 31f.

⁴⁵⁴ Röttger, Friedhelm: Das Leid der Welt gesehen. Käthe Kollwitz in Tagebüchern und Briefen, in: Jentsch, Ralph (Hrsg.): Käthe Kollwitz. Radierungen, Lithographien, Holzschnitte, Esslingen 1979, S. 5-16, S. 5

ihr soziales Engagement in der Regel verharmloste. Nach der Frankfurter Ausstellung 1973 erkannte man jedoch, dass ein Herauslösen ihrer Werke aus dem historischen, kulturellen, sozialen und politischen Kontext zu einer allzu einseitigen Betrachtungsweise führte, die ihrem Werk nicht gerecht wurde und genauso unsinnig war wie die parteipolitische Instrumentalisierung ihrer Kunst.⁴⁵⁵

3.6 Der „Weberzyklus“ nach der Wiedervereinigung

Nach 1989 erreichte die Kollwitz-Rezeption vor allem durch die Diskussionen um ihre Pietà-Skulptur in der Neuen Wache in Berlin eine breite Öffentlichkeit. Seit der Frankfurter Ausstellung machte sich der Trend bemerkbar, das Werk der Künstlerin nicht mehr nur unter einem der drei genannten Gesichtspunkte zu betrachten und einen ideologischen Streit um den richtigen Interpretationsansatz auszutragen, sondern man versuchte vermehrt, alle Aspekte zu berücksichtigen. Mehrheitlich wurde die Wahrheit zwischen den zwei Extremen des inhaltlichen und des formal-ästhetischen Betrachtungsansatzes gesucht, wie folgendes Zitat exemplarisch zeigt.

„Die humane Größe ihres Werkes ist vom künstlerischen Rang nicht zu trennen. Beide Eigenschaften stehen nicht nur wechselseitig füreinander ein. Kunst und Menschlichkeit sind vielmehr unauflöslich miteinander verschmolzen.“⁴⁵⁶

Auch in Bezug auf den „Weberzyklus“ wurden alle Ansätze weiterhin verfolgt, allerdings nicht mehr gegeneinander ausgespielt. Sowohl historische, kultursoziologische, biographische, stilistische und kunsthistorisch-ikonographische Aspekte wurden und werden bis heute beim „Weberzyklus“ berücksichtigt, der nicht mehr ohne das symbolische Schlussblatt besprochen werden kann. Bei der Berücksichtigung biographischer Aspekte bezog man vermehrt die seit 1989 komplett erschienenen Selbstzeugnisse der Künstlerin mit ein, die für den „Weberzyklus“ leider nicht allzu viel hergeben, da sie – mit Ausnahme einiger früher Briefe – erst im Jahr 1908 einsetzen. Der stilistische Ansatz, der sich in frühen Rezeptionen auf den Naturalismus und später den Realismus beschränkte, bezog seit

⁴⁵⁵ Hielscher 1974

⁴⁵⁶ Traeger, Jörg: Bilder vom Elend. Käthe Kollwitz im Simplicissimus, München 1998 Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, S. 3

den 80er Jahren auch mehr stilistische Merkmale des Jugendstils mit ein. So zum Beispiel bei Traeger:

„Aus dem Realismus stammte die Vorliebe für Helldunkelwirkungen, aus dem Jugendstil die Betonung von Umriß und Silhouette. Die Rembrandt-Variante des Realismus tritt bei Käthe Kollwitz häufig zutage, z.B. in der frühen Radierung „Drei Männer in der Gaststube“ (um 1893). Die Jugendstilkomponente, die etwa die Aquatinta „Aus vielen Wunden blutest du o Volk“ (1896) in die Nähe von Max Klinger rückt, hat unter den Simplificissimus-Zeichnungen ihren wohl reinsten Niederschlag im „Mißtrauen“ gefunden.“⁴⁵⁷

Gerade dem symbolischen Schlussblatt wird nach 1989 nicht nur ein stilistisches und ikonographisches Interesse entgegengebracht, sondern oft auch eine besondere Bedeutung beigemessen, wenn die Frage nach Kollwitz' politischer und revolutionärer Gesinnung beantwortet werden soll. Dabei lässt sich feststellen, dass das Bild der gutherzigen, mitleidenden, pazifistischen Frau nach wie vor den Blick auf Kollwitz beherrscht. Revolution, Gewalt, Auflehnung und Aufruhr, alles Themen des „Weberzyklus“, lassen sich nur schwer damit vereinbaren, weshalb man die Künstlerin meines Erachtens immer eher zu „weich“ interpretierte. Lediglich Alexandra von dem Knesebeck sprach sich eindeutig für ihre revolutionäre Gesinnung aus.

⁴⁵⁷ Traeger 1998, S. 27

4. Fazit

Die Auswertung und Analyse der besprochenen Quellen zum „Weberzyklus“ haben deutlich gemacht, dass die Bilderfolge seit ihrem Erscheinen bis heute zu einem der wichtigsten und bekanntesten Werke von Käthe Kollwitz zählt und für die Forschung noch immer von großem Interesse ist. Anhand der ausgewählten Textstellen konnte die Rezeptionsgeschichte dargestellt und die verschiedenen, eingangs beschriebenen Betrachtungsansätze belegt werden. Neben der Geschlechterfrage interessierte man sich besonders für den politischen und sozialen Inhalt des „Weberzyklus“ und aus dem formal-ästhetischen Betrachtungsansatz heraus für seinen künstlerischen Wert. Es wurden neben diesen Schwerpunkten jedoch auch mehrere andere Aspekte wie zum Beispiel der religiöse Gehalt diskutiert.

Fasst man die Entwicklung in der Rezeption zusammen, so lässt sich feststellen, dass es den Autoren zunächst einmal hauptsächlich darum ging, auf die junge Künstlerin aufmerksam zu machen und den „Weberzyklus“ vorzustellen. Dabei wurde sowohl auf den Inhalt der Blätter als auch auf die Technik verwiesen und die Frage erörtert, ob diese Kunst nun eben typisch weiblich oder eher männlich sei. In der Rezeption zur Zeit der Weimarer Republik ist eine verstärkte Hervorhebung des politischen Gehalts zu bemerken und auch der religiöse Aspekt tritt in den Vordergrund. Diese Entwicklung lässt sich aus den Erfahrungen des Ersten Weltkrieges erklären. Das symbolische Schlussblatt „Aus vielen Wunden blutest du o Volk“ blieb bis dahin jedoch weitgehend unbeachtet oder wurde negativ interpretiert. Dabei muss jedoch auch berücksichtigt werden, dass es kaum öffentlich gezeigt wurde. Außerdem versuchte man verstärkt, den „Weberzyklus“ einem bestimmten Stil zuzuordnen. Dabei konnte man sich weitgehend auf den Naturalismus einigen.

Der Nationalsozialismus stellt eine Zäsur in der Kollwitz-Rezeption dar. Vor 1933 waren verfemende Artikel erschienen, danach verfolgte man die Methode, Kollwitz totzuschweigen. Eine Ausnahme – vermutlich die einzige – stellt der Artikel Carl Linfert dar, der in der Kollwitz-Forschung meines Wissens nach bis jetzt unbeachtet geblieben ist. In der Nachkriegszeit stand zunächst im Osten wie im Westen der Mensch Kollwitz im Vordergrund und nicht so sehr die Künstlerin. Aus diesem Grund wird auf den „Weberzyklus“ meist nicht ausführlicher eingegangen. Im Zuge des Kalten Krieges und der sich sehr unterscheidenden Kunstpolitik in Ost- und Westdeutschland begann sich auch die Kollwitz-Rezeption zu verändern. Im Westen

blieb man dem Bild der großen Humanistin zunächst treu, in der DDR jedoch verlagerte man sich fast gänzlich auf die inhaltliche Betrachtungsweise, mit der hauptsächlich die politische gemeint war. Man stellte den sozialistischen Realismus in eine Tradition, zu der man auch die Kunst von Käthe Kollwitz rechnete. Durch diese Instrumentalisierung der Künstlerin erfuhr besonders auch der „Weberaufstand“ wieder größere Beachtung. Während die Kollwitz-Monographie von Strauss aus dem Jahre 1950 meiner Meinung nach trotz der leichten ideologischen Färbung noch sehr differenziert argumentiert, radikalisiert sich der inhaltliche Betrachtungsansatz immer mehr. Die größte Diskussion um Kollwitz kam im Zuge der Formalismus-Debatte zustande. Im Westen fand die Diskussion um die Künstlerin erst über zehn Jahre später statt, als man erkannte, sie durch die einseitige Betonung ihrer Menschlichkeit und ihres großen Herzens in die kunstgeschichtliche Bedeutungslosigkeit gedrängt zu haben. Daher wurde vermehrt versucht, ihre Kunst unter formal-ästhetischen Aspekten zu betrachten. Erst nach der Frankfurter Ausstellung im Jahr 1973 wurde im Westen auch der historische und soziokulturelle Kontext mit einbezogen.

Da im „Weberzyklus“ die Frau eine große Rolle spielt – sie kommt immerhin auf fünf der sechs bzw. auf sechs der sieben Blätter vor – ,wurde immer auch dieser Punkt berücksichtigt. In den 60er Jahren erkor die Frauenbewegung Kollwitz zu einer ihrer Ikonen und seitdem darf sie in keinem Buch wissenschaftlicher oder populärwissenschaftlicher Art über große Frauen fehlen.⁴⁵⁸ Gerade auch in den Selbstzeugnissen wird deutlich, wie unabhängig, selbstständig und emanzipiert Kollwitz schon früh war. Inwieweit sie sich selbst mit den Frauen im „Weberzyklus“ identifizierte, die ja auch aktiv in das Geschehen eingreifen, lässt sich nicht abschließend beantworten.

Spätestens seit 1945 ist ein steigendes Interesse an dem symbolischen Schlussblatt festzustellen. Der „Weberzyklus“ kann aus heutiger Sicht nicht mehr ohne die Berücksichtigung dieser Radierung erörtert werden. Besonders in Bezug auf den politischen und revolutionären Gehalt des „Weberzyklus“ ist dieses Blatt von besonderer Bedeutung.

⁴⁵⁸ Zum Beispiel: Kahlweit, Cathrin (Hrsg.): Jahrhundertfrauen. Ikonen – Idole – Mythen, München 1999; Jürs, Britta (Hrsg.): Eigensinn. Bedeutende Künstlerinnen des frühen 20. Jahrhunderts, Leipzig 2004

Seitdem im Jahre 1989 die kompletten Selbstzeugnisse gedruckt vorlagen, sind diese für die Interpretation – gerade auch was ihre politische Gesinnung betrifft – unverzichtbar geworden. Allerdings äußerte sich die Künstlerin zu diesem Thema ambivalent, was eine klare Schlussfolgerung schwierig macht. So wehrte sie sich, wie bereits erwähnt, zum einen gegen die „Abstempelung zur sozialen Künstlerin“, zum anderen aber formulierte sie: „Ich bin einverstanden damit, dass meine Kunst Zwecke hat.“ Ersteres Zitat wurde von Vertretern des formal-ästhetischen Betrachtungsansatzes herangezogen, um ihre Meinung zu untermauern, dass es sich nicht um politische Kunst handle, letzteres sollte hingegen die sozialpolitische Motivation ihrer Werke unterstützen. Dabei ist zu berücksichtigen, dass das erste Zitat 1941 entstand und sich explizit auf ihr Frühwerk bezieht, das zweite von Käthe Kollwitz in Abgrenzung zu anderen Künstlern geäußert wurde, die sich in die reine Kunst flüchteten, wovon sie sich abzusetzen versuchte. Erst später, nach dem Ersten Weltkrieg, entschied sie sich bewusst dafür, dass sie mit ihrer Kunst wirken wollte. Doch wie war ihre Einstellung zur Entstehungszeit des „Weberzyklus“? Explizit weist sie 1941 daraufhin, „daß anfänglich in sehr geringem Maße Mitleid, Mitempfinden mich zur Darstellung des proletarischen Lebens zog, sondern daß ich es einfach als schön empfand.“⁴⁵⁹ Ihre Begeisterung für die Themen „Arbeiter, Proletariat und soziale Frage“ sind nach eigener Aussage also nicht auf empfundenes Mitleid, sondern auf die künstlerische Faszination zurückzuführen. „Wie Zola oder jemand einmal sagte: ‚Le beau c’est le laid‘“⁴⁶⁰, schreibt sie dazu - das Schöne ist das Hässliche.⁴⁶¹ Ob sie damit meinte, dass sie „die Größe und neuartige Schönheit des arbeitenden, ausgebeuteten Menschen“⁴⁶² spüre, wie Götz Eckardt schreibt, oder ob für sie der „Proletarier als der moderne Primitive, der bessere und schönere Mensch, wie einst der edle Wilde“⁴⁶³ war, wie Traeger meint, sei dahingestellt. Vielleicht erschien es ihr auch einfach aus künstlerischer Sicht spannend und interessant, verhärmte und vom Leben gezeichnete Menschen abzubilden.

Auch wenn man diese autobiographischen Aussagen der Künstlerin, die sich auf ihr Frühwerk beziehen, kennt, kann man den Blättern zum „Weberzyklus“ eine sozialkritische Wirkung kaum absprechen und so erscheint es mir sinnvoll, zwischen

⁴⁵⁹ Bohnke-Kollwitz 1989, S. 741

⁴⁶⁰ Ebd.

⁴⁶¹ Siehe hierzu: Rosenkranz, Karl: Ästhetik des Hässlichen, Königsberg 1853

⁴⁶² Eckardt, Götz: Über den Wandel der Frauenschönheit in der Kunst, in: Bildende Kunst 1967, S. 115-120, S.119

⁴⁶³ Traeger 1998, S. 17 f.

Absicht und Wirkung zu unterscheiden. Auch wenn es zu dem vorherrschenden Bild der sozial engagierten Künstlerin nicht passt, stand in ihrem Frühwerk die Kritik nicht im Vordergrund. Sie wurde nicht aus Mitleid angetrieben, den „Weberzyklus“ zu schaffen, sondern eher aus ästhetischen Gründen. Es war wohl tatsächlich nicht ihre Absicht, sich explizit sozialkritisch zu äußern. Ist der „Weberzyklus“ dann aber politisch, revolutionär? Dies ist eine weitere viel diskutierte Frage. Ein Aufstand ist dargestellt und auch Aggression und Gewalt sind durch das Herausreißen der Pflastersteine und durch die Erschossenen auf dem sechsten Blatt verbildlicht. Dieses Blatt, das „Ende“ des Aufstandes und des Zyklus ist jedoch kein Sieg des Klassenkampfes, wie er im Sozialismus propagiert wurde, sondern eine Niederlage für die Arbeiter. Ein Aufruf zur Revolution hätte sicher kein solches Ende dargestellt, sondern ein hoffnungsvolleres und ermutigendes. Dieser Aufruf lässt sich jedoch in dem symbolischen Schlussblatt finden, wenn man die Schwertfigur als Rächer oder auch als das zukünftige Geschlecht interpretiert.

Die Künstlerin war sich den Schwankungen und Veränderungen ihrer politischen Gesinnung durchaus bewusst. So schrieb sie 1943:

„Meine schlimme Eigenschaft, das Hin-und-her-gezogen-werden, wurde verhängnisvoll. Ich fühlte mich noch mehr zu den Kommunisten hingezogen als zur Sozialdemokratie und machte verschiedene Lithos für sie, da sie, viel lebendiger und aktiver als die Sozialdemokraten, mich immer dazu aufforderten. Mitglied der Kommunistischen Partei zu werden, lehnte ich jedoch konsequent ab, weil mir die Taktik der Partei widerstand“⁴⁶⁴

Im „Weberzyklus“ von Käthe Kollwitz bündeln sich viele, für die damalige Zeit und die gängigen Weberdarstellungen ganz außergewöhnliche Eigenschaften. So war Kollwitz eine der wenigen erfolgreichen kunstschaftenden Frauen ihrer Zeit. 1898 waren Künstlerinnen noch keine Selbstverständlichkeit, vielmehr wurden sie oft belächelt oder mussten sich mit der Rolle der Muse oder Mäzenin zufrieden geben. Meist malten sie Blumenstücke, Stilleben oder Porträts. Kollwitz jedoch stellte das Proletariat dar. Der „Weberzyklus“ besitzt keine der Eigenschaften, die weiblicher Kunst gerne attestiert wurden. Er ist kein schönes, dekoratives und leichtes Kunstwerk, sondern ganz im Gegenteil düster, dunkel und schwer. Dies führte einige

⁴⁶⁴ Bohnke-Kollwitz 1989, S. 746

Kritiker dazu, ihre Kunst als „männlich“ zu beschreiben, was wohl als Kompliment gemeint war. Trotz dieses damals „männlichen“ Eindrucks, den der „Weberzyklus“ auf einige Betrachter gemacht haben muss, haben Frauen und Kinder in der Bilderfolge eine tragende Rolle. Sie stehen im Vordergrund, ohne dabei süßlich und sentimental zu wirken. Sie sind den Männern gleichgestellt, erdulden das Elend nicht nur, sondern werden aktiv und wollen etwas bewirken. Die Frage, inwieweit Kollwitz sich mit ihnen identifizierte, lässt sich nicht abschließend beantworten. Auch die Not und das Leid sind nüchtern und nicht etwa rührselig und wehleidig in Szene gesetzt, wie dies auf früheren Weberbildern oft der Fall war. Durch diese Darstellungsweise wirkt der „Weberzyklus“ zeitlos. Die Massenarmut war 1898 immer noch akut und keineswegs historische Vergangenheit. Das künstlerische Ausdrucksmittel der Radierung ist in Bezug auf Weberdarstellungen nicht besonders ungewöhnlich. Wie die Beispiele früherer Darstellungen zeigen, war die Graphik ein sehr beliebtes Mittel, da sie von ihrem Charakter her als weniger akademisch und bürgerlich, dafür aber freier und demokratischer empfunden wurde. Außerdem war die Verbreitung der Blätter sehr viel leichter. Dass eine Frau radierte, war allerdings äußerst selten. Kollwitz ging jedoch nicht nur in der Technik und in der Themenwahl neue Wege, sondern auch in der Form. Sie fasste den druckgraphischen Zyklus nicht mehr so eng auf, sondern setzte sich über die traditionellen formalen Eigenschaften hinweg, indem sie zwei verschiedene Techniken und unterschiedliche Bildformate wählte. Es gibt bei ihr auch keine Personen, die von einem Blatt in das nächste hinübertreten, sondern viele verschiedene, durch ihr Schicksal verbundene und dennoch individuelle Personen. Passend zur Thematik stellt sie eine breite Masse und keine immer wiederkehrenden Einzelfiguren dar. Es verwundert also nicht, dass Käthe Kollwitz und der „Weberzyklus“ nicht nur in der Kunstgeschichte, sondern auch in populärwissenschaftlichen Texten kontrovers diskutiert wurden und immer noch werden.

LITERATURVERZEICHNIS

Achenbach, Siegrid: Käthe Kollwitz (1867-1945). Zeichnungen und seltene Graphik im Berliner Kupferstichkabinett, Berlin 1995

Ahlers-Hestermann: Käthe Kollwitz. Weberaufstand, Stuttgart 1960

Andergassen, Leo: Es ist, als ob ich vor der Tür meiner Selbst stehe, in: Käthe Kollwitz. Druckgraphik, Zeichnungen und Plastiken aus dem Käthe Kollwitz Museum Köln, hrsg. v. Diözesanmuseum Hofburg Brixen , S. 34-177

Avenarius, Ferdinand: Käthe Kollwitz. Vorwort zur Käthe Kollwitz Mappe, München 1913

Bebel, August: Die Frau und der Sozialismus, Berlin 1973

Beck, Paul: Das war verfemte Kunst. Erinnerungen an Käthe Kollwitz, in: Aussaat 1, 1946, S. 18-21

Beth, J.: Berliner Ausstellungen, in: Die Kunst für Alle 32, 1917, S. 70-73

Biederzynski, Richard: Das brennende Gewissen, Braunschweig 1949

Bohnke-Kollwitz, Jutta (Hrsg.): Briefe an den Sohn 1904 bis 1945, Berlin 1992

Bohnke-Kollwitz, Jutta (Hrsg.): Käthe Kollwitz. Die Tagebücher, Berlin 1989

Bonus, Arthur, Das Käthe Kollwitz-Werk, Dresden 1927

Bonus-Jeep, Beate: Sechzig Jahre Freundschaft mit Käthe Kollwitz, Bopard 1948

Bradl, Beate: Die Rationalität des Schönen bei Kant und Hegel, München 1998

Brand, Joachim: Geschichten von Liebe und Tod, Berlin 1998

Braun, Ernst: Der Briefwechsel zwischen Max Lehrs und Max Liebermann, in: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Dresden 1989/90, S. 81-106

Büttner, Frank: Peter Cornelius. Fresken und Freskenprojekte, Wiesbaden 1980

Bussmann, Georg und Schlegelmilch, Bettina: Zur Rezeption des Werkes von Käthe Kollwitz in: Kat. Ausst. Käthe Kollwitz, Frankfurter Kunstverein und Württembergischer Kunstverein Stuttgart, 1973, Frankfurt 1973 o. S.

Conermann, Gisela: Bildende Kunst in der sowjetischen Besatzungszone. Die ersten Schritte bis hin zum sozialistischen Realismus im Spiegel der Zeitschrift ‚bildende Kunst‘ von 1947-1949, Frankfurt /M. 1995

Der Spiegel 23, 1952

Der Weltkrieg 87, 1931

Deri, Max: Vorwort, in: Kat. Ausst. Käthe Kollwitz. Sonderausstellung zu ihrem fünfzigsten Geburtstag, Berlin 1917 , o. S.

Diel, Louise: Käthe Kollwitz. Ein Weberaufstand. Bauernkrieg. Krieg. Die drei Blattfolgen der Künstlerin, Berlin 1930

Doede, Werner: Die Berliner Secession. Berlin als Zentrum der deutschen Kunst von der Jahrhundertwende bis zum Ersten Weltkrieg, Frankfurt/M. 1977

Durus, Alfred: Besprechung einer Ausstellung von Käthe Kollwitz, in: Rote Fahne 231, 1926

Eckardt, Götz: Über den Wandel der Frauenschönheit in der Kunst, in: Bildende Kunst 3, 1967, S. 115-129

Ehrke-Rotermund, Heidrun und Rotermund, Erwin: Zwischenreiche und Gegenwelten. Texte und Vorstudien zur ‚Verdeckten Schreibweise‘ im ‚Dritten Reich‘, München 1999

Elias, Julius: Käthe Kollwitz, in: Kunst und Künstler 16, 1917, S. 540-549

Fritsch, Martin: Vorwort, in: Schmerz und Schuld. Eine motivgeschichtliche Betrachtung. Ausstellung aus Anlaß des 50. Todestages von Käthe Kollwitz und zum Gedenken der 50. Wiederkehr des Endes des Zweiten Weltkriegs, hrsg. v. Käthe-Kollwitz-Museum Berlin, Berlin 1995, S. 6-8

Gafert, Karin: Die Soziale Frage in Literatur und Kunst des 19. Jahrhunderts. Ästhetische Politisierung des Weberstoffes, Kronberg Taunus, 1973

Gillessen, Günther: Auf verlorenem Posten. Die Frankfurter Zeitung im Dritten Reich, Berlin 1986

Glaser, Curt: Die Graphik der Neuzeit. Von Anfang des XIX. Jahrhunderts bis zur Gegenwart, Berlin 1923

Glatzer, Ruth: Das Wilhelminische Berlin. Panorama einer Metropole 1890-1918, Berlin 1997

Halbrehder, Corinna: Die Malerei der Allgemeinen Deutschen Kunstausstellung. Kunstausstellungen der DDR I-VIII, Frankfurt am Main 1995

Hamann, Richard und Hermand, Jost: Naturalismus. Epochen deutscher Kultur von 1870 bis zur Gegenwart, Frankfurt/M. 1977

Hass, Hans-Egon (Hrsg.): Gerhart Hauptmann. Sämtliche Werke Band 6, Berlin 1963

- Heilborn, Adolf: Käthe Kollwitz, Zeichner des Volkes 1, Berlin 1924
- Heisig, Bernhard: Nachtrag zum 30. Jahrestag des VBK-DDR, in: Bildende Kunst 9, 1982, S. 420-423
- Held, Jutta und Schneider, Norbert: Sozialgeschichte der Malerei, Köln 1998
- Hermann, Jost: Deutsche Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts, Darmstadt 2006
- Hielscher, Peter: Die Frankfurter Käthe Kollwitz-Ausstellung und ihre Berliner Probleme, in: Kritische Berichte 2, 1974, S. 31-34
- Hilscher Ute und Eberhard: Würdigungen und Briefe von Käthe Kollwitz und Gerhart Hauptmann, in: Neue Deutsche Hefte 2, 1987, S. 277-301
- Hinz, Renate: „Beweinung“ – Transformation eines christlichen Motivs, in: Kat. Ausst. Käthe Kollwitz, Frankfurter Kunstverein und Württembergischer Kunstverein Stuttgart, 1973, Frankfurt 1973 o. S.
- Hodenberg, von, Christina: Aufstand der Weber. Die Revolte von 1844 und ihr Aufstieg zum Mythos, Bonn 1997
- Hofer, Karl: Kunst und Politik, in: bildende Kunst 2, 10, 1948, S. 20-22
- Immel, Ute: Die deutsche Genremalerei im neunzehnten Jahrhundert. Ludwigshafen am Rhein, 1967
- Janssen, Horst: Summa Summarum. Ein Lesebuch, Reinbek bei Hamburg 2006
- Jürgs, Britta (Hrsg.): Eigensinn. Bedeutende Künstlerinnen des frühen 20. Jahrhunderts, Leipzig 2004
- Kaemmerer, Ludwig: Käthe Kollwitz. Griffelkunst und Weltanschauung. Ein kunstgeschichtlicher Beitrag zur Seelen- und Gesellschaftskunde, Dresden 1923
- Kahlweit, Cathrin (Hrsg.): Jahrhundertfrauen. Ikonen – Idole – Mythen, München 1999
- Kat. Ausst. Allgemeine deutsche Kunstausstellung Dresden, Dresden 1946
- Kat. Ausst. Grosse Berliner Kunstausstellung 1898, Berlin 1898
- Kat. Ausst. Käthe Kollwitz und ihre Zeitgenossen. Ausstellung zum 100. Geburtstag von Käthe Kollwitz am 8. Juli 1967, deutsche Akademie der Künste zu Berlin, Berlin/DDR 1967
- Kat. Ausst. Käthe Kollwitz. Akademie der Künste in Verbindung mit den Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz Kupferstichkabinett und Nationalgalerie Berlin 1967, Berlin 1967

- Kat. Ausst. Käthe Kollwitz. Sonderausstellung zu ihrem fünfzigsten Geburtstag, Paul Cassirer, Berlin 1917
- Kat. Ausst. Realismus und Sachlichkeit. Aspekte deutscher Kunst 1919-1933, Berlin 1974, Berlin 1974
- Kat. Aust. Käthe Kollwitz, Deutsche Akademie der Künste Berlin 1951, Berlin 1951
- Klinger Max: Malerei und Zeichnung, Leipzig 1907
- Knauf, Erich: Empörung und Gestaltung. Künstlerprofile von Daumier bis Kollwitz, Berlin 1928
- Knauf, Erich: Käthe Kollwitz. Zur Ausstellung in Zwickau, in: Sonderbeilage im „Sächsischen Volksblatt“ 1.10.1926, 35. Jg., Nr. 229
- Knesebeck von dem, Alexandra: Die Bedeutung von Zolas Roman „Germinal“ für den Zyklus „Ein Weberaufstand“ von Käthe Kollwitz, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 52, 1989, S. 402-422
- Knesebeck, Alexandra von dem: Käthe Kollwitz. Die prägenden Jahre, Petersberg 1998
- Knesebeck, Alexandra von dem: Käthe Kollwitz. Werkverzeichnis der Graphik, Bern 2002
- Kollwitz, Hans (Hrsg.): Käthe Kollwitz. Briefe der Freundschaft und Begegnungen, München 1966
- Kollwitz, Käthe: Aus meinem Leben. Ein Testament des Herzens, Freiburg 2006
- Kollwitz, Käthe: Unveröffentlichter Brief an Peter Halm, Original im Käthe Kollwitz Museum Köln, zitiert auf der Homepage des Käthe Kollwitz Museums Köln <http://www.kollwitz.de> (10.03.2010)
- Kuhn, Alfred: Käthe Kollwitz, in: Graphik der Gegenwart, Berlin 1921, S. 129-14
- Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe 24, 1989/99, S.380
- Landes, Lilian: Carl Wilhelm Hübner (1814-1879). Genre und Zeitgeschichte im deutschen Vormärz, Berlin 2008
- Langer, Werner: In wahnsinnig kläglichen Zeiten. Zur Käthe- Kollwitz-Ausstellung der NGBK, in: Der Tagesspiegel 30. 1. 1974
- Lehrs, Max: Käthe Kollwitz, in: Die Zukunft, 30. Nov. 1901, S. 351-355
- Lehrs, Max: Käthe Kollwitz, in: Die graphischen Künste 26, 1903, S. 55-67

- Linfert, Carl: Käthe Kollwitz. Zum siebzigsten Geburtstag, In: Frankfurter Zeitung vom 8.7. 1937 Nummer 341-342, S. 9
- Lüdecke, Heinz: Käthe Kollwitz und die Akademie. Zum 100. Geburtstag 1967, Berlin 1967
- Meckel, Christoph: Wer war, wer ist die Kollwitz...?, in: Meckel, Christoph, Ulrich Weisner und Hans Kollwitz: Käthe Kollwitz 1867-1967, Bad Godesberg 1967, S. 7-10
- Museumspädagogischen Dienst Berlin (Hrsg.): Stationen eines Weges. Daten und Zitate zur Kunst und Kunstpolitik der DDR 1945-1988, Berlin 1988
- Muysers, Carola (Hrsg.): Die bildende Künstlerin. Wertung und Wandel in deutschen Quellentexten 1855-1945, Dresden 1999
- Mylarch, Elisabeth: Akademiekritik und moderne Kunstbewegung in Deutschland um 1900, Frankfurt/M. 1994
- Nagel, Otto (Hrsg.): Käthe Kollwitz. Die Handzeichnungen, Berlin (DDR) 1972
- Nagel, Otto: Käthe Kollwitz, Dresden 1963
- Neuerburg, Waltraut: Der graphische Zyklus im deutschen Expressionismus und seine Typen 1905-1925, Bonn 1976
- Nutt Harry: Bruno Cassirer. Preußische Köpfe Kunstgeschichte 25, Berlin 1989
- Olbrich, Harald: Inspiration und revolutionäre Begeisterung. In: Käthe Kollwitz Schmerz und Schuld. Eine motivgeschichtliche Betrachtung. Ausstellung aus Anlaß des 50. Todestages von Käthe Kollwitz und zum Gedenken der 50. Wiederkehr des Endes des Zweiten Weltkriegs, hrsg. v. Käthe-Kollwitz-Museum Berlin, Berlin 1995, S. 14-25
- Orlow, N.: Wege und Irrwege der modernen Kunst, in: Tägliche Rundschau 20.1.1951
- Paret, Peter: Die Berliner Secession. Moderne Kunst und ihre Feinde im Kaiserlichen Deutschland, Berlin 1981
- Personal-und-Atelier-Nachrichten, in: Die Kunst für Alle 17, 1894, S. 267
- Pfefferkorn, Rudolf: Die Berliner Secession. Eine Epoche deutscher Kunstgeschichte, Berlin 1972
- Pfeiffer, Ulrich: Opfer und Tod im Werk von Käthe Kollwitz. Zur Bedeutung der Radierung „Aus vielen Wunden blutest du o Volk“, Oldenburg 1996
- Plehn, Anna: Die neuen Radierungen von Käthe Kollwitz, in: Die Frau. Monatszeitschrift für das gesamte Frauenleben unserer Zeit, 11, 1903/04, S. 234-238

- Plehn, Anna: Käthe Kollwitz., in: Kunst für Alle 17, 1901/02, S. 227-230
- Pommeranz-Liedtke, Gerhard: Der graphische Zyklus – Von Max Klinger bis zur Gegenwart, Berlin 1956
- Rainer, Wolfgang: Mitleid marschiert. Das Politikum Käthe Kollwitz im Württembergischen Kunstverein, in: Stuttgarter Zeitung, 21. Sept. 1973, Nr. 219, S. 38
- Rave, Paul Ortwin: Kunstdiktatur im Dritten Reich, Hamburg 1949
- Rosenberg, Alfred: Der Mythos des 20. Jahrhunderts. Eine Wertung der seelisch-geistigen Gestaltenkämpfe unserer Zeit, München 1934
- Rosenkranz, Karl: Ästhetik des Hässlichen, Königsberg 1853
- Röttger, Friedhelm: Das Leid der Welt gesehen. Käthe Kollwitz in Tagebüchern und Briefen, in: Jentsch, Ralph (Hrsg.): Käthe Kollwitz. Radierungen, Lithographien, Holzschnitte, Esslingen 1979, S. 5-16
- Scheffler, Giesela: Zyklen, in: Danzker, Jo-Anne Birnie und Falk, Tilman (Hrsg.): Max Klinger. Zeichnungen, Zustandsdrucke, Zyklen, München/New York, 1996, S. 87-159
- Schmalenbach, Fritz: Neue Studien über Malerei des 19. Und 20. Jahrhunderts, Bern 1955
- Schmidt-Linsenhoff, Viktoria: Käthe Kollwitz (1867-1945). „Saatfrüchte sollen nicht vermahlen werden!“, in: Rajewsky, Christiane und Riesenberg, Dieter (Hrsg.): Wider den Krieg. Große Pazifisten von Immanuel Kant bis Heinrich Böll, München 1987, S. 155-166
- Schmidt-Linsenhoff, Viktoria: Käthe Kollwitz. Weibliche Aggression und Pazifismus, in: Kritische Berichte, 14 1986/3, S. 36-47
- Schneede, Uwe: Käthe Kollwitz. Die Zeichnerin, Hamburg 1980
- Schwab-Felisch, Hans: Gerhart Hauptmann. Die Weber. Vollständiger Text des Schauspiels. Dokumentation. Dichtung und Wirklichkeit, Berlin 2008
- Seeler, Annette: Die Frucht des Leibes, in: Käthe Kollwitz. Schmerz und Schuld. Eine motivgeschichtliche Betrachtung. Ausstellung aus Anlaß des 50. Todestages von Käthe Kollwitz und zum Gedenken der 50. Wiederkehr des Endes des Zweiten Weltkriegs, hrsg. v. Käthe-Kollwitz-Museum Berlin, Berlin 1995, S. 26-46
- Seeler, Annette: Käthe Kollwitz – heute, in: Fritsch, Martin (Hrsg.): Hommage an Käthe Kollwitz, Leipzig 2005, S. 15-26
- Sello, Gottfried: Hochgepriesen und hochbezahlt. In: Die Zeit 28, 1967, S. 20

- Sievers, Johannes: Die Radierungen und Steindrucke von Käthe Kollwitz. Ein beschreibendes Verzeichnis, Dresden 1913
- Singer, Hans: Führer zur Kunst 15. Käthe Kollwitz, Esslingen 1908
- Stern, Lisbeth: Käthe Kollwitz. In: Sozialistische Monatshefte 23, 1917 Teil II, S. 499-501. Neu abgedruckt in: Schmalenbach, Fritz: Neue Studien über Malerei des 19. Und 20. Jahrhunderts, Bern 1955, S. 37
- Strauss, Gerhard: Käthe Kollwitz. Dresden 1950
- Strauss, Gerhard: Käthe Kollwitz. Einige Bemerkungen zum Klassencharakter ihres Werkes, in: Bildende Kunst 2, 1961, S. 89-97
- Struck, Hermann: Die Kunst des Radierens. Ein Handbuch, Berlin 1920
- Stuttgarter Nachrichten, 21. Sept. 1973, Nr.224
- Traeger, Jörg: Bilder vom Elend. Käthe Kollwitz im Simplicissimus, München 1998
- Wagner, Curt: Kompositionsgesetze in den Bilderzyklen deutscher Maler des 19. Jahrhunderts, Plauen 1910
- Walach, Dagmar: Gerhart Hauptmann. Die Weber, Stuttgart 1999
- Wegmann, Klaus: Käthe Kollwitz und Otto Nagel, Berlin 1985
- Wehner, Walter: Weberelend und Weberaufstände in der deutschen Lyrik des 19. Jahrhunderts. Soziale Problematik und literarische Widerspiegelung, München 1981
- Weinmayer, K.: Käthe Kollwitz zu ihrem 50. Geburtstag, in: Die Kunst für Alle 32, 1917, S. 361-371
- Weisbach, Werner: Käthe Kollwitz, in: Zeitschrift für Bildende Kunst 4, 1905, S. 85-93
- Weisner, Ulrich: Zur Kunst der Käthe Kollwitz, in: Meckel, Christoph, Weisner Ulrich und Kollwitz, Hans: Käthe Kollwitz 1867-1967, Bad Godesberg 1967, S. 11-33
- Weller, Uwe: Maximilian Harden und die „Zukunft“, Bremen 1970
- Wickhoff, Franz und Hartel, Wilhelm (Hrsg.): Die Wiener Genesis, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, 15/16 1895
- Wieland, E.: Die Jahresausstellung im kgl. Glaspalast zu München, in: Die Kunst für Alle, 14. 1899, S. 313
- Willrich, Wolfgang: Säuberung des Kunsttempels. Eine kunstpolitische Kampfschrift zur Gesundung deutscher Kunst im Geiste nordischer Art, München/Berlin 1937

Ziegler, Reiner: Kunst und Architektur im Kulturfilm 1919-1945, Konstanz 2003

Zimmermann, Wilhelm: Der große deutsche Bauernkrieg, Stuttgart 1891

Zola, Emile: Germinal, Frankfurt/Main 1983

Zola, Emile: Les Rougon-Macquart. Nana, Paris 1880

Zola, Emile: Les Rougon-Macquart. L'Assommoir, Paris 1877

ABBILDUNGSVERZEICHNIS



Abb. 1: Karl Wilhelm Hübner *Die schlesischen Weber* 1844, Öl auf Leinwand, 77,5 x 104,5 cm, © Stiftung Museum Kunstpalast - Horst Kolberg - ARTOTHEK



Abb. 2: Friedrich Wilhelm Gubitz (?), *Weberelend*, 1848, Holzstich, 8,1 x 13,4 cm, Illustration im „Deutschen Volkskalender 1948“, © bpk



Abb. 3: *Das Elend in Schlessien*, anonym, Holzschnitt aus den Münchener „Fliegenden Blättern“ 1847 (Nr. 121-144)
© Universitätsbibliothek Heidelberg

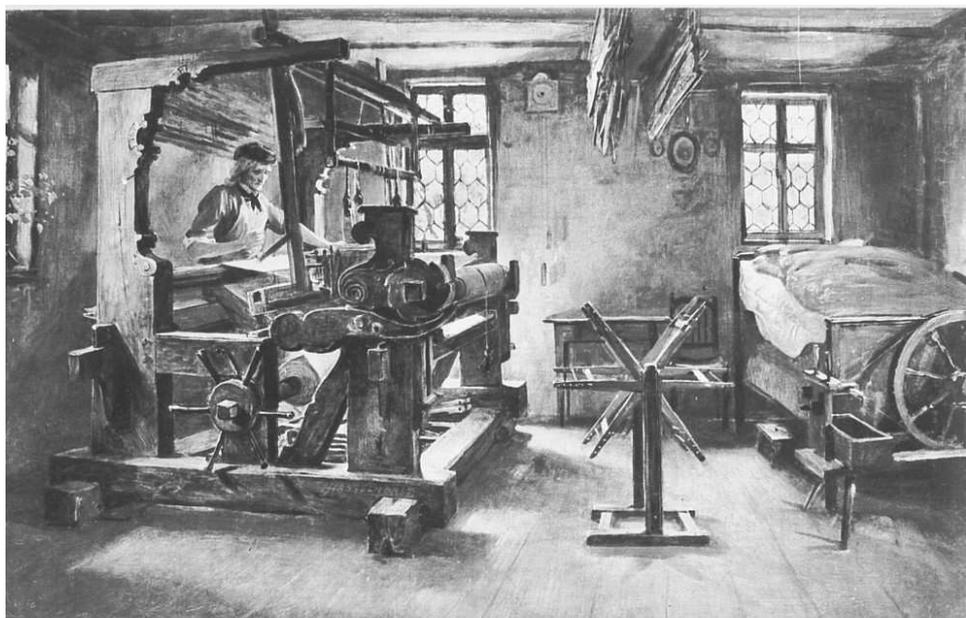


Abb. 4: Johann Heinrich Hasselhorst *Hessischer Webstuhl* 1860, Öl auf Leinwand, 39,5 x 61,5 cm, Städelsches Kunstinstitut Frankfurt/M.
© Bildarchiv Foto Marburg



Abb. 5: Max Liebermann *Weberei in Laren*, 1881, Öl auf Leinwand, 71 x 93,5 cm, Sammlung Georg Schäfer, Schweinfurt



Abb. 6: Max Liebermann *Der Weber* 1883/84, Öl auf Leinwand, 57 x 78 cm, Städelsches Kunstinstitut Frankfurt/M.



Abb. 7: Max Klinger: *Arme Familie*, 1889, Radierung, Aquatinta, 21,7 x 14,4 cm, Staatliche Graphische Sammlung München



Abb. 8: Käthe Kollwitz *Not*, zwischen 1893 und 1897, Kreide- und Federlithographie, Schabeisen und Schabnadel, 15,4 x 15,3 cm, Kn 33 © Bildrecht, Wien, 2015

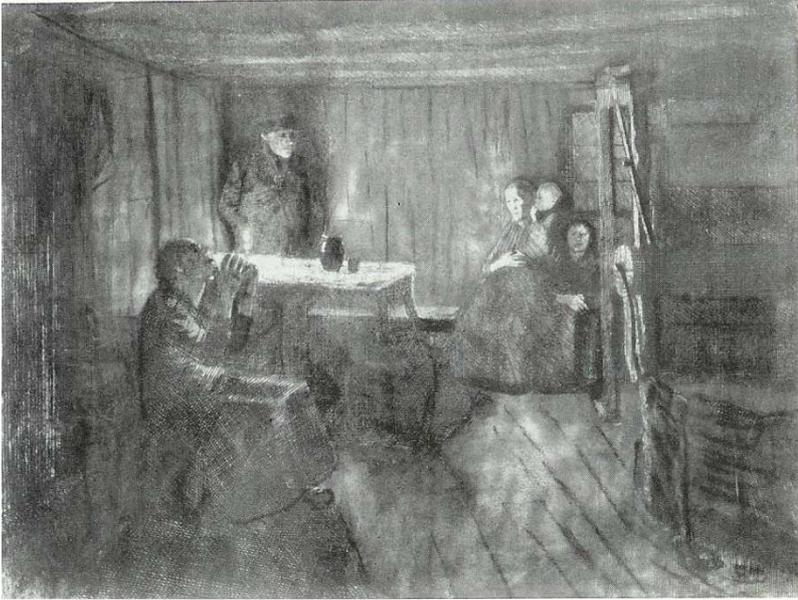


Abb. 9: Käthe Kollwitz *Not*, um 1893/94, Radierung, 29,5 x 40,3 cm, Kn 23 © Bildrecht, Wien, 2015



Abb. 10: Käthe Kollwitz *Not* 1983/84, Radierung 22,8 x 28,7 cm, Kn 24 © Bildrecht, Wien, 2015



Abb. 11: Käthe Kollwitz *Tod*, zwischen 1893 und 1897, Kreide-, Feder- und Pinsellithographie, Schabeisen und Schabnadel, 22,3 x 18,5 cm, Kn 34 © Bildrecht, Wien, 2015



Abb. 12: Käthe Kollwitz, *Hans Kollwitz mit Kerze* 1895, Feder und Pinsel in schwarzer Tusche, 19 x 17 cm, N 115 © Bildrecht, Wien, 2015

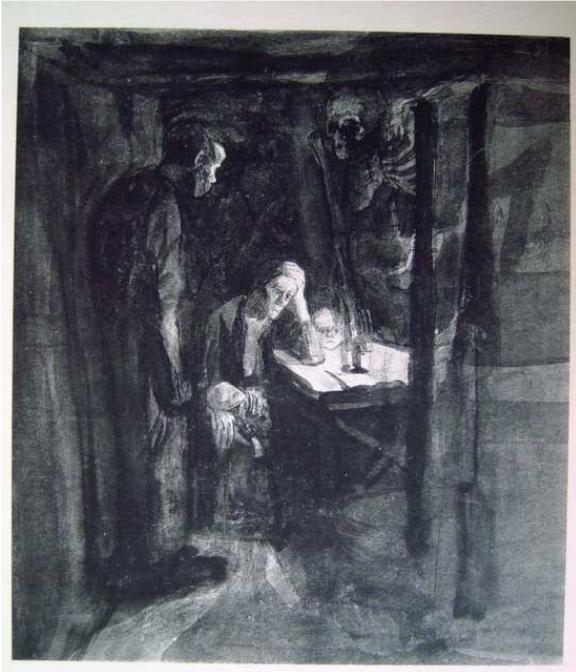


Abb. 13: Käthe Kollwitz, *Studie zu dem Blatt Tod*, 1895, Pinsel und Tusche, 25,7 x 22,1 cm, N 137 © Bildrecht, Wien, 2015



Abb. 14: Käthe Kollwitz *Beratung*, zwischen 1893 und 1897, Kreidelithographie, Schabeisen und Schabnadel, 27,4 x 16,8 cm, Kn 35 © Bildrecht, Wien, 2015



Abb. 15: Käthe Kollwitz *Weberzug*, zwischen 1893 und 1897, Strichätzung und Schmirgel, 21,6cm x 29,5cm, Kn 36 © Bildrecht, Wien, 2015



Abb. 16: Käthe Kollwitz *Sturm*, zwischen 1893 und 1897, Strichätzung und Schmirgel, 23,8cm x 29,5cm, Kn 37 © Bildrecht, Wien, 2015

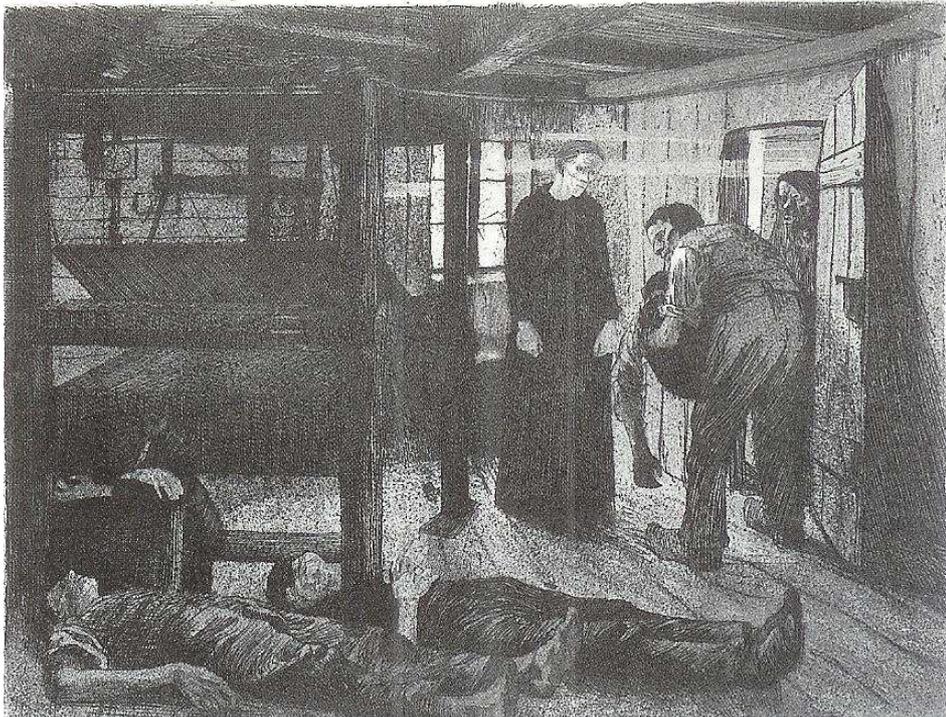


Abb. 17: Käthe Kollwitz *Ende*, zwischen 1893 und 1897, Strichätzung, Aquatinta, Schmirgel und Polierstahl, 24,7 x 30,7cm, Kn 38
© Bildrecht, Wien, 2015

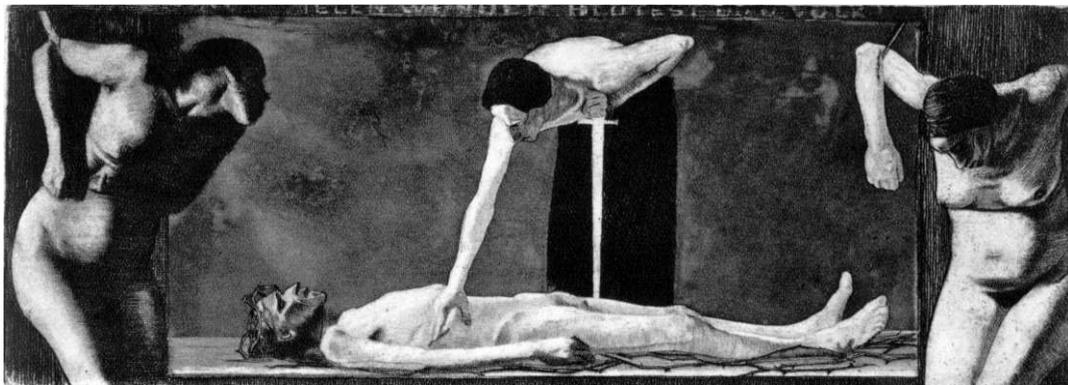


Abb. 18: Käthe Kollwitz *Aus vielen Wunden blutest du o Volk*, zwischen 1893 und 1897, Nadelätzung, Kaltnadel, Aquatinta und Polierstahl, 12,9 x 33,5 cm, Kn 32
© Bildrecht, Wien, 2015



Abb. 19: Käthe Kollwitz *Frau und aufgebahrter Toter*, um 1896, Kreidezeichnung 23,8 x 40,7 cm, N 121, © Bildrecht, Wien, 2015

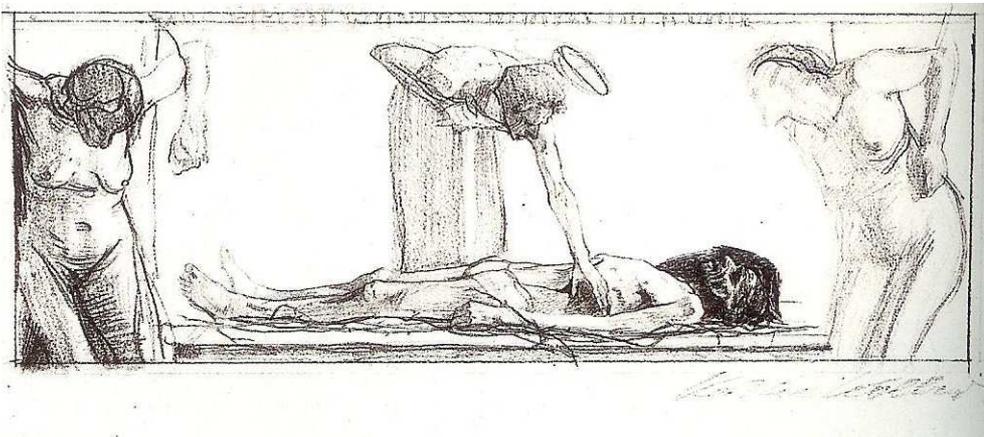


Abb. 20: Käthe Kollwitz: *Aus vielen Wunden blutest du o Volk* 1896, Bleistiftzeichnung, 13 x 34,5 cm, N 122, © Bildrecht, Wien, 2015

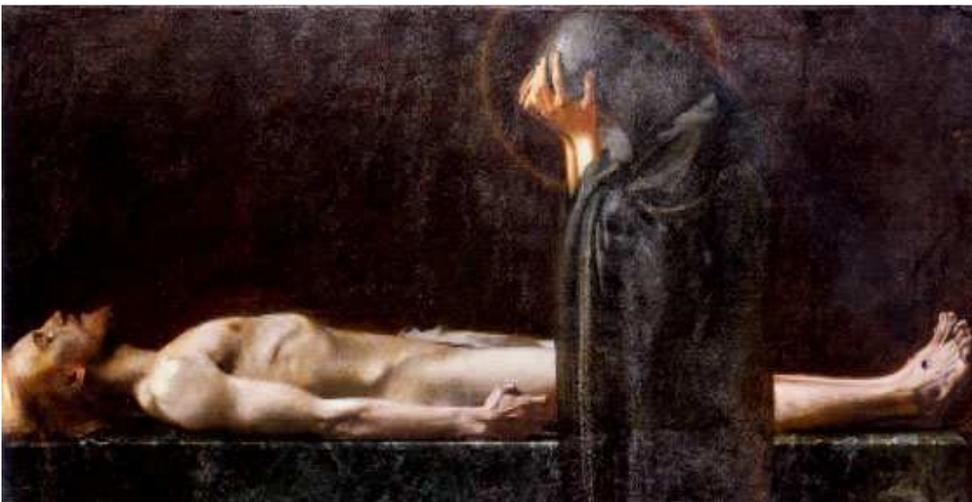


Abb. 21: Franz von Stuck *Pietà*, 1891, Öl auf Leinwand, 95 x 178,5 cm, Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut, Frankfurt/Main



Abb. 22: Holbein der Jüngere *Christus im Grabe*, 1521/1522, Tempera auf Lindenholz, 30,5 x 200 cm, Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kunstmuseum

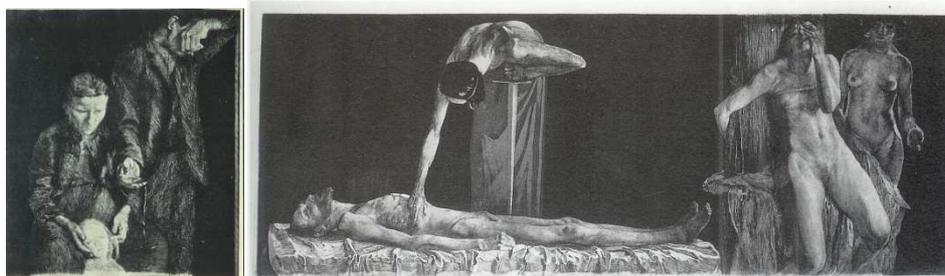


Abb. 23: Käthe Kollwitz *Zertretene*, vor Mai 1900, Strichätzung, Kaltnadel, Aquatinta und Polierstahl, 23,9 x 83,6 cm, der linke Teil wurde von der Platte abgetrennt. Kn 49 © Bildrecht, Wien, 2015

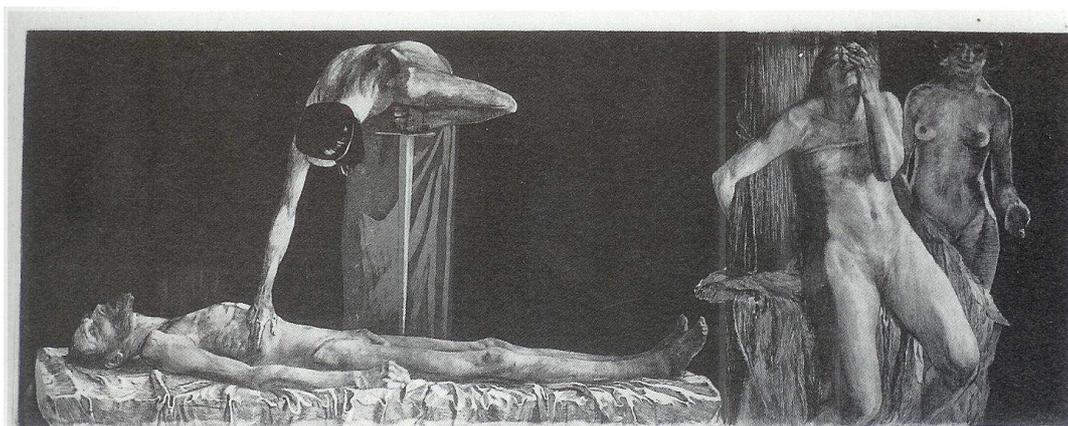


Abb. 23 Detail: Käthe Kollwitz *Zertretene*, vor Mai 1900, Strichätzung, Kaltnadel, Aquatinta und Polierstahl, mittlerer und rechter Teil. Kn 49 © Bildrecht, Wien, 2015