

**KOLLWITZ**

**KUNST UND WIRKLICHKEIT –**  
**DIE HAUPTWERKE ZUM ERSTEN WELTKRIEG**

---

Inauguraldissertation  
zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät  
der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg

Vorgelegt  
von  
**Bettina Sitter**

Band 2/4 : Die Werke

Heidelberg, Juni 2019

Empfehlung zur Zitierweise:

Sitter, Bettina:

Kollwitz.

Kunst und Wirklichkeit – Die Hauptwerke zum Ersten Weltkrieg.

Bd. 1-4,

hier Bd. 2: Die Werke [S. 290-689].

Heidelberg, Universität, Dissertation, 2019.

Veröffentlicht via

ART-Dok. Publikationsplattform Kunst- und Bildwissenschaften.

URN: urn:nbn:de:bsz:16-artdok-61456

URL: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2019/6145>

DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00006145>

Hinweise zu Urheberrecht – Copyright – Nutzungsbedingungen:

Dieses Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt.

Für die Abbildungen sind die Rechtshinweise in Bd. 3, S. 828 ff. bzw. in Bd. 4, S. 848 ff. (»Abbildungen und Nachweise«) besonders zu beachten.

Es wird um Nachricht gebeten, falls jemand seine Rechte nicht berücksichtigt finden sollte.

Photos taken by Jean Mil may not be downloaded or published without authorisation: jean.mil[at]telenet.be

Im Urheberrechtsgesetz (UrhG) sind Bestimmungen des Zitierens, der öffentlichen Wiedergabe und der Vervielfältigung festgelegt; jede darüber hinausgehende Verwendung oder kommerzielle Verwertung der Texte, Inhalte und Abbildungen, auch auszugsweise, ist ohne schriftliche Genehmigung der Rechteinhaber urheberrechtswidrig und strafbar.

Urheberrechtswidrig und strafbar sind unerlaubt hergestellte Kopien, Übersetzungen, Mikroverfilmungen, Bearbeitungen und die nicht-genehmigte Verbreitung mittels elektronischer Medien, insbesondere im World Wide Web (www).

Es gelten die auf ART-Dok festgelegten Nutzungsbedingungen.

Erstes Gutachten:

Prof. Dr. Peter Anselm Riedl

Zweites Gutachten:

Prof. Dr. Michael Hesse

Abschluß der Promotion:

25. August 2010

## INHALT ALLER VIER BÄNDE

---

<b>Vorwort</b>	8
<b>Einblick</b>	16
<b>I. STIMMEN DER ZEIT – KRIEGSIDEOLOGIE</b>	
<b>1. Zugang</b>	22
1.1. Forschungsanliegen und Methode im Zusammenhang mit den Schriftzeugnissen	22
1.2. Ideologiebegriff	32
1.3. Biographische Notizen	37
<b>2. Kollwitz – Fichte – Jugendbewegung</b>	49
2.1. Kollwitz über Fichte	50
2.2. Johann Gottlieb Fichte: »Reden an die deutsche Nation«	54
2.2.1. Historische Skizze	54
2.2.2. Appellationen der 14. Rede	59
2.2.3. Evokationen der 8. Rede	64
2.3. Zur Ideologiegeschichte des Ersten Weltkrieges	69
2.4. Jugendbewegung	81
2.5. Konsequenzen der Fichte-Rezeption	93
<b>3. Vaterland</b>	102
3.1. Von der Deutschtums-Metaphysik zur Vaterland-Idee – Begriffe und Theorie	102
3.2. Vaterland-Idee 1914	112
3.2.1. Nationalgefühl und patriotische Aktionen	112
3.2.2. Wert des Krieges	131
3.3. Sinnstiftung	157
3.4. Affirmationen	163
3.4.1. Freundschaft	165
3.4.2. Wahres Leben	167
3.4.3. Rechtes Totengedenken	174
3.4.4. Zukünftige Aufgaben	179
<b>4. Opfer</b>	184
4.1. Kollwitz und Bonus	188
4.2. Arthur Bonus: »Religion als Wille«	192
4.2.1. Das Gute, der Wille und die Notwendigkeit	193
4.2.2. Individuum, Volk und Menschheit	202
4.2.3. Metaphysischer Sinn und höchstes Gut	207
4.3. Krieg – Opfer – Höherentwicklung	219
4.4. Opfermoral	226
4.4.1. Ideologische Bestätigungen	226
4.4.2. Wachstum und Läuterung	231
4.5. Teilhabe – Gemeinschaft – Mythos	244

<b>5. Pflicht</b>	259
5.1. Ernst Troeltsch: »Die deutsche Idee von der Freiheit«	264
5.1.1. Freiheit und Hingabe	264
5.1.2. Staatsmystik und Volksorganisation	267
5.2. Konvergenzen	274
5.3. Zeugenschaft für die »Idee«	279

## II. DIE WERKE

<b>6. Das Gefallenendenkmal als Dreifigurengruppe (1914 - 1919)</b>	295
6.1. Der Aufgebahrte – Transfiguration	297
6.2. »Mutter« und »Vater« – Adoration	306
6.3. Form – Funktion – Deutung	311
6.3.1. Komposition und Didaktik	311
6.3.2. Form und Stil	316
6.3.3. Zeitgenössische Formensprachen im Vergleich	327
6.4. Heldenverehrung und Staatsmystik	344
6.5. Krisis	351
<b>7. »Elternrelief« (1916/17 – ca. 1920)</b>	359
7.1. Entstehung und Motiv	359
7.2. Konfrontationen und Deutungen	365
7.2.1. Andacht	367
7.2.2. Trauer und Klage	373
7.3. Zwischen Ja und Nein	385
<b>8. »Sieben Holzschnitte zum Krieg« (1921 - 1922)</b>	390
8.1. »Das Opfer«	403
8.1.1. Motiv und Komposition	403
8.1.2. Heiligkeit und Heldentum	405
8.1.3. Vergegenwärtigung und Unbestimmtheit	410
8.1.4. Opferideologie	415
8.2. »Die Freiwilligen«	427
8.2.1. Motiv und Komposition	427
8.2.2. Tragischer Triumph	430
8.2.3. Konkrete und transzendente Realität – Freundschaft und Frömmigkeit	440
8.3. »Die Eltern«	460
8.3.1. Motiv und Komposition	460
8.3.2. Expositio des Grams	462
8.3.3. Ästhetik der Einfachheit und Zeugnis der Erfahrung	465
8.4. »Die Witwe I«	472
8.4.1. Motiv und Komposition	472
8.4.2. Standhaftigkeit	473
8.5. »Die Witwe II«	483
8.5.1. Motiv und Komposition	483
8.5.2. Wider die Natur	484
8.6. »Die Mütter«	493
8.6.1. Motiv und Komposition	493
8.6.2. Gegenwehr	495

8.7. »Das Volk«	507
8.7.1. Motiv und Komposition	507
8.7.2. Interpretationsgeschichte, Methode und Begriff	509
8.7.3. Volksideologie	519
8.7.4. Irrtum und Einsicht	524
8.8. Die Bildreihe	535
8.8.1. Geordnete Paradoxie	535
8.8.2. Ausdruck – Wahrheit – Wirklichkeit	539
<b>9. Neue Denkmalpläne (1924 - 1926)</b>	563
9.1. Entwurfsskizzen für ein Friedhofsportal (1924)	567
9.1.1. Motive und architektonische Funktion	567
9.1.2. Stil und Bedeutung	574
9.1.3. Pragmatik und Repräsentation	578
9.2. Andere Entwicklungen und die »Reichshenmal«-Initiative (1924 - März 1926)	588
<b>10. »Die Trauernden Eltern« (Juni 1926 - 1932)</b>	599
10.1. Chronologie – Berichte – Kommentare	602
10.1.1. Aufbruch und Ankunft	602
10.1.2. Vollendung in Stein	613
10.1.3. Öffentliche Resonanzen und Reise nach Flandern	617
10.2. Werk und Ort	626
10.2.1. Roggevelde und Vladslo-Praetbos	627
10.2.2. »Vater« und »Mutter«, einzeln und vereint	631
10.3. Harrendes Stillschweigen – Trennung – Zugehörigkeit	638
10.4. Denkmalfragen	648
10.4.1. Übersicht	648
10.4.2. Begriffe	654
10.4.3. Herkömmliche Bezeichnungen	658
10.4.4. Revision	662
10.5. Realitätssinn	670
<b>Ausblick</b>	678
<b>Redaktionelle Hinweise – Zeichen – Abkürzungen</b>	695
<b>Literatur</b>	697
<b>Verzeichnis A – Chronologie</b>	782
<b>Verzeichnis B – Sachregister</b>	824
<b>Abbildungen und Nachweise – Verzeichnis</b>	828
<b>Abbildungen und Nachweise</b>	848

## II. DIE WERKE

---

### 6. DAS GEFALLENENDENKMAL ALS DREIFIGURENGRUPPE (1914 - 1919)

Ihre langwährend künstlerische und überdies existentielle Auseinandersetzung mit dem Krieg nimmt Käthe Kollwitz am 1. Dezember 1914 auf.<sup>892</sup> Sie faßt den Entschluß, ein »Denkmal« für ihren Sohn zu schaffen, der in Flandern gefallen ist. Nachdem sie die Todesnachricht erhalten und eine erste »furchtbare Einsamkeit« durchlitten hat, nachdem ihr zum Vorwurf gemacht worden ist, »nur Kraft zum Opfern und Loslassen – nicht die geringste zum Halten« zu haben,<sup>893</sup> tut sich nun der Gedanke an ein solches Werk vor ihr auf: »ein wundervolles Ziel«, künftiger Lebensinhalt.

Es wird kein familiäres Werk sein. Zwar setzt es die Mutter ihrem toten Sohn. Aber mit ihm will Kollwitz alle gefallenen Kriegsfreiwilligen ehren. Damit wird das Denkmal eine Allgemeinheit betreffen. Es wird diese Allgemeinheit zum Gegenstand haben, von öffentlichem Interesse begleitet sein und infolgedessen auch unter öffentlicher Anteilnahme seiner Bestimmung übergeben werden.<sup>894</sup> Käthe Kollwitz findet, sie besäße ein persönliches »Anrecht«, dieses Werk zu errichten. Das heißt, sie erhebt moralisch und künstlerisch Anspruch darauf vor der Allgemeinheit. Damit tritt sie das »Erbe« des Sohnes an. Sie übernimmt – in dem von

---

<sup>892</sup>*Tgb*, S. 177 (\*01.12.14); zitiert in Abschnitt I.3.2.2. — Vor diesem Datum sind bereits im Zusammenhang mit dem Krieg Lithographien entstanden, doch eignet diesen im Vergleich zu den späteren Kriegswerken noch kein ebenbürtiges Interesse. Siehe: a) »Dem Andenken Ludwig Franks« (Mitte Sept. '14; *Kl.* 127, *Kn.* 130-131); b) »Das Warten«, auch genannt »Das Bangen« (Ende Okt. '14; *Kl.* 126, *Kn.* 132; abrufbar im Internet: *Kollwitz 1914*<sup>o</sup>); ferner c) »Hofsänger« (Ende Okt. '14; *Kn.* 133). Dazu die Zeichnungen *NT* 714-715, 717-720.

<sup>893</sup>*Tgb*, S. 174, 176 (30.10., 14.11., 27.11.14).

<sup>894</sup>Kollwitz beabsichtigt, den Zweiten Bürgermeister Berlins, Georg Reicke, anzusprechen, um von städtischer Seite einen Aufstellungsort für das Denkmal zu erhalten. Sie faßt die Höhen von Schildhorn an der Havel ins Auge. »An einem herrlichen Sommertage soll es fertig sein und eingeweiht werden. Gemeindeschulkinder singen [...]« Die Finanzierung soll durch Spenden gedeckt werden. Siehe *Tgb*, S. 177 (\*01.12.14) mit Anm. S. 793; *BfS*, S. 93-94 (\*Dez. '14).

mir beschriebenen Sinne – Zeugenschaft für ihn und seine Tat.<sup>895</sup> Und genau deswegen muß jenes Werk so aussehen:

»Das Denkmal soll Peters Gestalt haben, ausgestreckt liegend, den Vater zu Häupten, die Mutter zu Füßen, es soll dem Opfertod der jungen Kriegsfreiwilligen gelten.«<sup>896</sup>

»Den Tod von Euch ganzen jungen Kriegsfreiwilligen will ich in *Deiner* Gestalt verkörpert ehren. In Eisen oder Bronze soll das gegossen werden und Jahrhunderte stehn.«<sup>897</sup>

In diesem feierlichen Wort, das Kollwitz wie ein Versprechen an ihren eigenen Sohn richtet, kommt klar zum Ausdruck, daß sie ein glorifizierendes Ehrenmal schaffen will. Das kann uns im Grunde nicht sehr erstaunen, war doch kurze Zeit vorher jener berühmte Heeresbericht in der Öffentlichkeit verbreitet worden, nach dem sog. »junge Regimenter« an der Westfront vor Langemark, heldenmutig »Deutschland, Deutschland über alles« singend, die feindlichen Stellungen erobert haben sollten.<sup>898</sup> – Konsequenterweise beginnt Kollwitz ihr großes, aus drei Figuren gedachtes Werk mit der *Liegefigur des Sohnes*.

---

<sup>895</sup>Siehe Abschnitte I.3.4.4., I.4.5.

<sup>896</sup>*Tgb*, S. 177 (\*01.12.14).

<sup>897</sup>*Tgb*, S. 177 (\*03.12.14).

<sup>898</sup>Man hatte daraufhin im Hause Kollwitz angefangen, die Zeitungsmeldungen aufzubewahren: *Tgb*, S. 175 (11.11.14); zitiert in Abschnitt I.3.2.2., dort auch der Wortlaut des Heeresberichtes. — In einem wichtigen Aufsatz stellt Bernd Hüppauf den heroisierenden »Langemarck-Mythos« dar, der sich in der Folgezeit ausgebildet hat, und vergleicht ihn mit dem nihilistischen »Verdun-Mythos« (*Hüppauf 1993*, S. 43). Erörtert werden die Wirkungen beider Schlachtenmythen auf die Gesellschaft der Weimarer Republik und den aufkommenden Nationalsozialismus. »Die archetypische Bildlichkeit und die ausgedehnte, oft geheimnisvoll dunkle Kodierung der Kämpfe bei Langemarck nahmen eine zentrale Stellung im Bewußtsein und Unterbewußten patriotischer Bildungsbürger ein.« (*Hüppauf 1993*, S. 44). Siehe auch *Hirschfeld / Krumeich / Renz 2004*, s. v. Langemarck-Mythos (B. Hüppauf), S. 671-672.

## 6.1. Der Aufgebahrte – Transfiguration

»Mein Junge! Auf Deinem Denkmal will ich Deine Gestalt oben *über* den Eltern halten. Du sollst langausgestreckt liegen, die Hände antwortend auf den Ruf zur Hingabe: »Hier bin ich.« Die Augen – vielleicht – weit offen, daß Du den blauen Himmel über Dir siehst und die Wolken und die Vögel. Den Mund lächelnd. Und an der Brust die Nelke, die ich Dir gab.«<sup>899</sup>

»Unser junges Kind ging mit heiligem Ernst in den Krieg. Auf seinem Gesicht lag etwas, was man nur mit dem alten Wort fromm nennen kann. Und Liebe.«<sup>900</sup>

»Ich habe eine Arbeit für Peter begonnen, ihm zu Ehren und allen jungen gefallenen Kriegsfreiwilligen zu Ehren. [...] Ein Sarkophag oder vielmehr ein glatter, einfacher Langsockel, auf dem der junge Tote liegt. An den Schmalseiten kniend zu Häupten der Vater – zu Füßen die Mutter. Auf den frei bleibenden Längsseiten des Sockels Hölderlin: Der Tod für das Vaterland, und auf der anderen Seite das alte Reiterlied: Kein schönerer Tod ist auf der Welt.«<sup>901</sup>

Die Figur des Aufgebahrten soll, dieser ersten Idee entsprechend, alle ethischen Motive und Inhalte zur Sprache bringen, die Kollwitz durch ihren Sohn verwirklicht glaubt. Ich habe dieselben in meinen vorigen Ausführungen detailliert beschrieben:<sup>902</sup> rückhaltlos-tätige und todesbereite Hingabe – »zu bluten des Herzens Blut / Für's Vaterland«, wie es bei Friedrich Hölderlin heißt;<sup>903</sup> Frömmigkeit, die sich in der Hingabe offenbart. Treue und Gehorsam zum göttlichen wie zum individuellen Gesetz – »»Hier bin ich««; Vollzug des »wahren Lebens« als wahre Existenz. All dies beinhaltet der »jugendbewegte«, durch Fichte inspirierte Gefühls-Idealismus, der »Geist von 1914«. Aus ihm speist sich die liebevolle Opferfreude fürs Vaterland. Ein seliger Tod ist gestorben im gerechten Kampf – ganz so, wie es auch die Liedtexte zum Ausdruck bringen, die Käthe Kollwitz für die Weihezeremonie des Ehrenmals vorsieht.<sup>904</sup> – Aus alledem folgt, daß Kollwitz in den ersten Kriegsmona-

<sup>899</sup>*Tgb*, S. 178 (\*09.12.14).

<sup>900</sup>*Fischer 1999a*, S. 28 (Brief an Gustav Wyneken, \*19.02.15).

<sup>901</sup>*Fischer 1999a*, S. 29 (Brief an Beate Bonus-Jeep, \*1915). Vgl. z. T. *Bonus-Jeep 1948*, S. 188.

<sup>902</sup>Siehe Abschnitte I.3.2., I.3.3., I.3.4., I.4.5.

<sup>903</sup>So in »Der Tod fürs Vaterland« (1799): *Hölderlin 1992*, S. 216-217, hier S. 217. — Vgl. eine Bemerkung von Hans Kollwitz zu Hölderlin: *Kollwitz 1948*, S. 13.

<sup>904</sup>Siehe *Tgb*, S. 177 (\*01.12.14). — Die Texte von »Wir treten zum Beten vor Gott, den Gerechten« und »Kein schön'rer Tod ist auf der Welt, als wer vom Feind erschlagen« sind zitiert in Anm. 385, 441.

ten den Sohn gar nicht anders darstellen kann als hingebungsvoll, schön, gleichsam von einer Aura der Seligkeit umhüllt. Widersinnig wäre jede andere Form für solchermaßen erhabene Qualitäten.

»Sein Los fiel so, daß er ungebrochen in vollkommener Einheit seines Gefühls hinging.«<sup>905</sup>

Nachdem sich Kollwitz im Vorfeld Gedanken über den Aufstellungsort, über Materialfragen, Finanzierungsmöglichkeiten und die Arbeitsorganisation gemacht hat, nachdem sie auch Rat eingeholt hat von Kollegen, wird im Atelier das Gerüst für das Tonmodell aufgeschlagen; am 1. Mai 1915 beginnt die Liegefigur des Sohnes Gestalt anzunehmen.<sup>906</sup> Im August arbeitet sie am Kopf der Figur.<sup>907</sup> Während dieser Zeit versucht sie das Arbeiten, das zugleich eine Form der Erinnerung an den Sohn ist, wie »Gebet« aufzufassen: wie eine Handlung der andächtigen, gedankentiefen Einlassung, die das Gefühl des Einsseins mit dem Toten erweckt; darum scheint dieses Werk »weniger eine künstlerische Angelegenheit als eine menschliche« zu sein, und nur langsam geht es von der Hand.<sup>908</sup> Gleichwohl erkennt Kollwitz die Herausforderung, die es rein künstlerisch zu bewältigen gilt. Wenn auch »ein wenig beklommen wegen der Größe der Aufgabe«, weiß sie doch, daß jetzt die Erfahrung zugute kommt, die sie über mehrere Jahre gesammelt hat im plastischen Arbeiten.<sup>909</sup>

<sup>905</sup>Brief an Hans Kollwitz, erstmals veröffentlicht in *Fischer 1999a*, S. 30 (\*04.07.15).

<sup>906</sup>Vgl. *Tgb*, S. 177, 179, 181, 184 (\*01.12., \*03.12., \*[26.12.14], \*01.01., \*[01.05.15]); *BrfS*, S. 93-94, 98, 99, 108 (\*Dez. '14, \*21.01., \*[m. E. nach 21.01.], \*29.04.15); *Fischer 1999a*, S. 26-27, 28, 29 (\*02.01., \*07.01., \*15.02., \*01.05.15). — Einzelheiten über die Planungen werden im Lauf dieses Kapitels mitgeteilt. Siehe auch Anm. 894.

<sup>907</sup>Siehe *Tgb*, S. 194 (\*11.08.15).

<sup>908</sup>Siehe *Tgb*, S. 193, 196 (\*[Ende Juli '15], \*28.08.15); teils zitiert in Abschnitt I.3.4.3.

<sup>909</sup>Siehe Brief an Hans Kollwitz, erstmals veröffentlicht in *Fischer 1999a*, S. 29 (\*01.05.15). — Photographien der früheren Plastiken finden sich in dem Mappenwerk *Kollwitz / Reide-meister 1967*, Nr. 1-4 (in der Literatur wegen des Verlagsnamens auch »Wegner-Mappe« genannt). — Werner Timm hat sämtliche Plastiken, teils mit Abbildungen, katalogisiert, datiert und kurz beschrieben. Zu den Arbeiten vor 1915: *Timm 1990b*, Nr. 1-14; *Timm 1990a*, bes. S. 37-39. — Der Bestandskatalog des Käthe-Kollwitz-Museums Berlin verzeichnet zwei Arbeiten, die vor 1915 entstanden sind: *Best.-Kat. Berlin 1999*, Nr. 162, 176. Im selben Katalog sind wichtige Erkenntnisse zum plastischen Schaffen der Künstlerin zusammengetragen: *Best.-Kat. Berlin 1999*, S. 333-378. — Das Käthe Kollwitz Museum Köln besitzt 15 Bronzeplastiken der Künstlerin in seltenen frühen Güssen. Es bietet, zusammen mit den beiden *Nachbildungen der »Trauernden Eltern«* in der Kirchenruine St. Alban (Abb. 96) sowie dem Grabmal für Franz Levy auf dem jüdischen Friedhof Köln-Bocklemünd, die einzigartige Möglichkeit, das bildhauerische Gesamtwerk von Käthe Kollwitz zu überblicken: siehe *Kollwitz-Museum Köln*<sup>o</sup>, s. v. Die Sammlung. — Annette Seeler hat inzwischen dar-

Zwischen 1915 und 1917 führt Kollwitz die *Liegefigur* aus.<sup>910</sup> Das Werk ist nicht erhalten geblieben, daher können wir uns keine unmittelbare Vorstellung machen. Nur eine *Photographie* dokumentiert es aus der Seitenansicht (Abb. 3):<sup>911</sup> Der junge Mann liegt ausgestreckt auf dem Rücken. Ruhig wirkt die ganze Gestalt. Man sieht ihn vollständig bekleidet, doch barhäuptig.<sup>912</sup> Sein Kopf liegt im Nacken, das Kinn ist erhoben. Der gestreckte Arm ruht dicht am Körper, die Hand ist geöffnet, so daß, von einem entsprechenden Standpunkt aus, die Innenfläche sichtbar wäre. Sammlung und Offenheit zugleich tun sich kund, denn die zusammengenommenen Glieder verschaffen dem Körper insgesamt eine straffe, gerade Festigkeit, und gleichzeitig scheinen doch Kopf und Hand wie eine Antwort offen sprechend. Von einem Fenster rechts oben fällt das Licht auf den Oberkörper und vermittelt dem Betrachter der Photographie den Eindruck, als würde die Antwort dorthin, zum Licht, gegeben.

Merkwürdigerweise scheint jedes Requisit und Detail weggelassen, das den Soldaten eindeutig ausweisen würde, also die Uniform mit den typischen Schulterklappen

---

über informiert, daß sich der Bestand der bisher bekannten Kollwitz-Plastiken vermehrt hat: *Seeler 2007*, Anm. 10 (mit Verweis auf entsprechende Mitteilungen in der 2004 erschienenen 2. Aufl. von *Best.-Kat. Berlin 1999*). – Die Autorin gibt außerdem ein neues Detail zur Ausbildung von Kollwitz auf dem Feld der Plastik bekannt. Die Künstlerin hatte nicht nur 1904 die »Klasse für Plastik« an der Pariser »Académie Julian« besucht, sondern im Herbst 1911 auch Arthur Lewin-Funckes »Studienatelier für Malerei und Plastik« in Berlin-Charlottenburg, die sog. Lewin-Funcke-Schule: *Seeler 2007*, S. 9 mit Anm. 6.

<sup>910</sup>Vgl. *Verzeichnis B*, s. v. Liegefigur. — Der sog. »liegende tote Soldat« wird in der Literatur unterschiedlich datiert: 1915-1916 (*Timm 1990b*, Nr. 17; *Fischer 1999*, S. 82) bzw. 1915-1918 (*Kat. Berlin 1995*, S. 133). – Mein Datierungsvorschlag orientiert sich an den Erwähnungen der Figur in den Schriftquellen.

<sup>911</sup>Die Photographie zeigt den Gipsguß, der nach der Tonfigur angefertigt wurde. Laut Elmar Jansen ist sie im Atelier Siegmundshof aufgenommen worden; Kollwitz selbst habe die Figur zerstört: *Jansen 1989*, S. 265, ohne Quellennachweis. — Verzeichnet ist die Photographie in: *Kollwitz / Reidemeister 1967*, Nr. 5; siehe zudem die Angaben in Anm. 910.

<sup>912</sup>Die Idee einer Aktfigur kommt nur einmal auf und wird wieder fallengelassen: vgl. *Tgb*, S. 187 (\*[29.05.15]). — Über den Typus des nackten Kriegers auf Denkmälern des Ersten Weltkriegs informiert *Lurz 1985b*, S. 148-150. — In *Fischer 1999a*, S. 29 wird angegeben, die Figur sei anfänglich als Akt angelegt gewesen. Dem schließt sich Corinna Tegtmeyer an. Die Autorin schildert die Genese des Denkmals in einem Aufsatz (= *Tegtmeyer 1999*; hier bezogen auf S. 85). Ihre Magisterarbeit befaßt sich wohl ebenfalls mit dem Gegenstand; diese Arbeit konnte nicht von mir konsultiert werden (Titel im Literaturverzeichnis *Fischer 1999*, S. 205 wie folgt genannt: »Das Skulpturenpaar »Die Eltern« von Käthe Kollwitz. Magisterarbeit, Göttingen 1997«). — Ein Verdienst Tegtmeyers besteht darin, die Bedeutung von Fichtes »Reden an die deutsche Nation« für die patriotische Gesinnung der beiden Kollwitz-Söhne gesehen zu haben (*Tegtmeyer 1999*, S. 83 mit Anm. 1; irrtümlich wird dort aber auf die neunte Rede verwiesen statt auf die achte).

und dem Koppel, Patronentaschen, Tornister, Helm, Gewehr. Allenfalls läßt sich sagen, daß der Aufgebahrte Stiefel trägt und eine Jacke mit uniformähnlichem Kragen.<sup>913</sup> Aber nichts wirkt martialisch. Das Ganze hat überhaupt den Zug des Schlichten und Würdevollen. Jede Komplikation oder Ablenkung durch aufwendige bildnerische Mittel ist sorgsam vermieden. Die strenge Körperhaltung, der geschlossene Kontur, die summarische Behandlung der Oberfläche, die an der Kleidung nur wenige, muldenartig flach eingedrückte Stellen aufweist, heben in ihrer Klarheit die Würde hervor.

Die Photographie gibt zwar keinen Aufschluß darüber, aber wahrscheinlich fehlt auch jede Portraitähnlichkeit, so daß die Figur tatsächlich überindividuell, nämlich als Repräsentant einer Gesamtheit oder Allgemeinheit betrachtet werden kann. Nach Kollwitz' Willen soll in der Gestalt des Sohnes der »Opfertod der jungen Kriegsfreiwilligen« »verkörpert« werden.<sup>914</sup> Aber damit eine solche Repräsentation gelingt und überzeugt, müssen die Formen das allen Gemeinsame veranschaulichen. Dann erst läßt sich eine umfassende Bildaussage formulieren, die freilich den konkreten Tod eines bestimmten Einzelnen beinhaltet, aber mehr noch den Tod aller Freiwilligen meint und so symbolisch für das Abstraktum steht: die Idee des selbstlosen Lebensopfers im Krieg.<sup>915</sup>

Ich möchte sogar noch weiter gehen. Wenn Portraitähnlichkeit fehlt, die Formen allgemein sind, eine moralische Idee Bild wird, dann ist der Weg beschritten hin zur Idealisierung. Im idealisierenden Kunstwerk – in diesem Fall im idealisierenden respektive überindividuellen Bildnis, denn als solches ist die Liegefigur des Sohnes zu verstehen – wird das Darzustellende nicht gezeigt, wie es ist oder war, sondern

---

<sup>913</sup>Annette Seeler nimmt den Anzug als »Uniform« aus und vermutet einen länglichen Gegenstand »vor dem Bein«, bei dem es sich um ein »Gewehr« handeln könne (Seeler 1995, S. 38). Letzteres ist für mich nicht erkennbar. Ein naheliegender Vergleich mit der Lithographie »Dem Andenken Ludwig Franks« (Kl. 127; Kn. 131; 1914 entstanden; vgl. NT 717-719) mag Seeler zu ihrer Annahme inspiriert haben (vgl. Seeler 1995, S. 39). Dort hat der aufgebahrte Tote in seiner linken Hand das Gewehr. – Ich habe Vorbehalte in bezug auf Vergleiche zwischen der *plastischen Liegefigur* und dem Frank-Gedenkblatt, die ich in Anm. 930 erläutere. – Die Kollwitz-Forschung verdankt Annette Seeler viele Anregungen; auf ihren leistungswürdigen Artikel werde ich mich noch öfter beziehen können. — Zu Ludwig Frank, sozialdemokratischer Reichstagsabgeordneter, 1914 als Kriegsfreiwilliger gefallen: *Tgb*, S. 160, 161 mit Anm. S. 791, 792; siehe auch meine Hinweise in Anm. 329.

<sup>914</sup>*Tgb*, S. 177 (\*01.12., \*03.12.14); zitiert zu Beginn von Kapitel II.6.

<sup>915</sup>Zu dem komplexen Thema »Repräsentation« wird in den folgenden Kapiteln laufend Weiteres erläutert werden.

wie es sein soll; d. h., wie es entweder, allem Vergänglichem enthoben, ins Gedächtnis eingehen oder aber rezipiert werden soll.<sup>916</sup> Aus dieser Behauptung ergeben sich mehrere Fragen, etwa zum Wirklichkeitsbezug und zum Stil, die ich zu einem späteren Zeitpunkt aufgreifen werde.<sup>917</sup>

Im Herbst 1915 hatte sich für Hans Kollwitz die Möglichkeit ergeben, den Ort in Flandern zu aufzusuchen, wo sein jüngerer Bruder beerdigt ist. Daraufhin schreibt ihm seine Mutter:

»Ich kann Dir nicht sagen wie es mir war, als beim Öffnen des Briefes der kleine Zweig mir entgegenfiel und ich Deine Worte las: ich bin an Peters Grab gewesen. Als ob ich selbst an sein Grab träte. [...]

Wie das Grab eines Auferstandenen sagst Du. In der Tätigkeit ringsumher, im Ringen und in der Reinigung sei sein Wesen. [...]

Wir sind dankbar, daß Du da warst und daß das Grab unversehrt ist.«<sup>918</sup>

Meines Erachtens läßt sich aus dieser Bemerkung etwas Bedeutsames für die Ikonographie der Liegefigur ablesen. Das Grab birgt den Körper des Toten, aber seinen »Geist« faßt es nicht, der Geist »wirkt« in der Sphäre der Lebenden und in ihrem Kampf. So ist auch der Aufgebahrte nicht das Bild eines wirklich Toten. Er versinnbildlicht, symbolisiert zwar den Toten, aber er assoziiert den Lebendigen. Im sprechenden Gestus und vielleicht, wie Kollwitz in einer der ersten Niederschriften zum Denkmalplan im Sinn hat, mit weit offenen Augen.<sup>919</sup>

<sup>916</sup>Anregungen zu diesem Gedankengang gibt mir Rudolf Preimesberger durch einen Kommentar über die Portrait-un-ähnlichkeit in Michelangelos Medici-Grabmalen: *Preimesberger 1999*, hier S. 248, 249 (Aristoteles-Zitat 1460b), S. 250. Außerdem inspirieren Bemerkungen von Dagobert Frey in seinem Aufsatz »Kunst und Sinnbild«: *Frey 1976c*, hier bes. S. 144, 171-174. Ferner: *LdK*, Bd. 3, s. v. Ideal, S. 377; *MGKL*, Bd. 9, a) s. v. Idealisieren, S. 734-735, b) s. v. Ideal, S. 734, c) s. v. Idealismus, S. 735-736, hier S. 735. — Im Hinblick auf die Intentionen und Funktionen der Portraiddarstellung ebenfalls anregend: *Preimesberger 1999a*, bes. S. 17-25, 37-38, 60-61.

<sup>917</sup>Siehe zunächst Abschnitt II.6.3.2., der sich auch mit ästhetischen Problemen befaßt.

<sup>918</sup>*BrfS*, S. 113 (\*07.11.15). — Peter Kollwitz war von seinen Kameraden auf freiem Feld bestattet worden, an der Front: *Tgb*, Anm. S. 793; vgl. *Grober 1999*, S. 72. — Käthe Kollwitz hat schon länger den Wunsch gehegt, das Grab zu besuchen. Vgl. dazu und zu den Schwierigkeiten: *BrfS*, S. 112 (\*13.09.15); *Fischer 1999a*, S. 31-32 (\*06.10., \*19.10, \*vor Nov. '15). — Zum Auferstandenen vgl. im Markus-Evangelium den Bericht vom leeren Grab und die Botschaft des Engels: »Ihr sucht Jesus von Nazareth, den Gekreuzigten. Er ist auferstanden; er ist nicht hier. Seht, da ist die Stelle, wo man ihn hingelegt hatte. [...] Er geht euch voraus nach Galiläa; dort werdet ihr ihn sehen, wie er es euch gesagt hat.« (Mk 16,6-7).

<sup>919</sup>Siehe *Tgb*, S. 178 (\*09.12.14); oben zitiert. — Das »Totsein« des Dargestellten betont dagegen *Seeler 1995*, S. 38.

Einen Verstorbenen so darzustellen, als ob er lebendig wäre, hat nun freilich eine lange Tradition in der Geschichte der Kunst. Erwin Panofsky hat sich in seinen Wege bahrenden Vorlesungen zum »Bedeutungswandel« der Grabplastik mit diesem Gegenstand auseinandergesetzt.<sup>920</sup> Einen seiner Gedanken will ich hier einwerfen: Während des Hohen Mittelalters ist in Nordeuropa zu beobachten, daß plastische Bilder von Verstorbenen zunehmend »substantieller und lebenswahrer«,<sup>921</sup> d. h. naturalistischer gestaltet werden. Dabei kommt es zu auffälligen Konzeptionen. Die Figur wird in nahezu vollplastischer Erscheinung mit aktiver Gestik, darauf abgestimmtem Gewandfaltenwurf, und mit offenen Augen eindeutig als stehend aufgefaßt, obwohl sie, meist mit einem Kissen unter dem Kopf, auf einer Tumba oder einem Tischgrab waagrecht liegend gezeigt wird.<sup>922</sup> Der Sachverhalt ist vielschichtiger als ich hier darlegen kann, aber es läßt sich abkürzend sagen, daß in der Gleichzeitigkeit von Stehen und Liegen sowohl Lebendigkeit als auch Totsein zum Ausdruck gebracht sind. Dieser Dualismus – Panofsky nennt das Phänomen schärfer noch »Antinomie«<sup>923</sup> – ist für die mittelalterliche Grabplastik in Nordeuropa bezeichnend.

»Ein Zeitalter, das, [...], vom Grabmonument erwartete, daß es die Verstorbenen als irdische Mitglieder des Himmlischen Jerusalem zeige, mußte die Möglichkeit, sie so darzustellen, daß ihre Existenz auf Erden mit ihrer Existenz im Himmel als – um es augustinisch

---

<sup>920</sup>Panofsky 1993. — Philippe Ariès hat sich von Panofsky leiten lassen, vor allem im fünften Kapitel seines Werkes »L'homme devant la mort« (deutsche Ausg. = *Ariès 1991*, hier S. 260-375: »Ruhende, Betende und wandernde Seelen«). Der Autor nutzt außerdem Erkenntnisse von Emile Mâle, dem Verfasser der »L'art religieux de la fin du moyen âge en France«, Paris 1908. Vgl. die Hinweise in *Ariès 1991*, S. 8 und *Panofsky 1993*, Vorbemerkung, S. 7.

<sup>921</sup>Panofsky 1993, S. 60.

<sup>922</sup>Panofsky 1993, S. 58-60. Aus der Reihe von Panofskys Beispielen seien nur zwei genannt: *a*) die hochgotische Liegefigur von Papst Clemens II. im Bamberger Dom (*Panofsky 1993*, Abb. 203, dazu S. 58, 60; heute in senkrechter Anbringung an einem Pfeiler im nördlichen Seitenschiff des Domes; ehemals wahrscheinlich zur Tumba im Westchor gehörig); *b*) die Grabplatte des Erzbischofs Siegfried III. von Eppstein im Mainzer Dom (*Panofsky 1993*, Abb. 213, dazu S. 60-61). Zu den oben genannten Merkmalen kommt hinzu, daß die Figuren eine Handlung vollbringen: der Erzbischof krönt zwei Könige, der Papst hebt seine Rechte zum Segen. — Zum relativ häufig anzutreffenden Motiv gleichzeitigen Stehens und Liegens siehe ebenso *Bauch 1976*, S. 64-67. — Bauchs Abhandlung ist für alle Formen des mittelalterlichen Grabbildes relevant. Zu beachten ist insbesondere die »Einleitung«, S. 1-10, mit den dort angesprochenen Themata »Bild und Bildnis« und »Imago Hominis«, sowie dem »Versuch einer Übersicht«. — Zudem *Körner 1997*, bes. Abschnitt 9.2. — Eine terminologische Unterscheidung Panofskys bzgl. der wirklichen Liegefigur bzw. derjenigen Grabfigur, die zugleich stehend und liegend dargestellt ist, findet sich in *Kantorowicz 1992*, S. 433, Anm. 383 (»echte[r] gisant«, »pseudo-gisant« [im Original z. T. kursiv gesetzt; BS]).

<sup>923</sup>Panofsky 1993, S. 61.

auszudrücken – »unlösbar verknüpft« (*invicem permixta*) erschien, begeistert begrüßen und dazu neigen, diese Möglichkeit bis zum äußersten auszuschöpfen.«<sup>924</sup>

In diesem Zitat findet sich das Stichwort, das ich aufnehmen und für die Liegefigur des Kollwitz-Sohnes dienstbar machen möchte: unlösbare Verknüpfung von irdischer und himmlischer Existenz. Der gedankliche Bezug liegt meiner Ansicht nach auf der Hand. Wir haben es bei der Liegefigur ebenfalls mit einer dualistischen Auffassung zu tun. Wie gesagt versinnbildlicht die Figur den Toten. Tod und Verfall ist der Dargestellte aber ganz und gar nicht preisgegeben. Vielmehr befindet er sich im Seinszustand eines Glückseligen, vergleichbar etwa dem Oranten, wie wir ihn aus der christlichen Sepulkralkunst kennen.<sup>925</sup> Er steht zwar nicht aufrecht mit betend erhobenen Händen, aber seine Hand ist geöffnet, der Blick wach und zum Himmel gewandt, er lächelt. Das sind Zeichen der Hingabe. Und nach Kollwitz' früher Vorstellung ist er gleichsam dem Paradies nahe, das mit traditionellen Symbolen angedeutet wird: das Denkmal soll auf einer baumbestandenen Anhöhe in Flußnähe stehen, der Aufgebahrte sieht Wolken und Vögel am Himmel, er trägt eine Blume an der Brust.<sup>926</sup>

Leicht kann man eine eschatologisch zu deutende Aussageabsicht erkennen. Es fehlt zwar der direkte Bezug zur christlichen Auferstehungshoffnung und Gotteschau, aber Kollwitz arbeitet mit Motiven, die der christlichen Ikonographie entlehnt sind und für Unsterblichkeit und Vollendung stehen. Mit anderen Worten, die Liegefigur des gefallenen Kriegsfreiwilligen repräsentiert in bestimmter Weise einen »beatus«, der Frieden und Ruhe genießt und Höheres schaut.<sup>927</sup> Der

<sup>924</sup>Panofsky 1993, S. 60. Zu den verschiedenen Lösungsmöglichkeiten: Panofsky 1993, S. 61-62. Zuletzt findet eine Gegenüberstellung der »representacion au vif« und der »representacion de la mort« in den sog. Doppelgrabkompositionen statt: Panofsky 1993, S. 71. Vgl. dazu a) *LCI*, Bd. 4, s. v. Totenbild / Toter (W. Brückner), Sp. 340-343, hier Sp. 341, B; b) *RDK*, Bd. 4, s. v. Doppelgrab (H. Keller), Sp. 186-196; c) *Ariès* 1991, S. 321-326.

<sup>925</sup>Vgl. Panofsky 1993, S. 44, 66; *LCI*, Bd. 3, s. v. Orans / Orante (G. Seib), Sp. 352-354; *LdK*, Bd. 5, s. v. Orans / Orante, S. 294-295.

<sup>926</sup>Siehe *Tgb*, S. 178 (\*09.12.14); oben zitiert. Einzelheiten zum Aufstellungsort in Abschnitt II.6.3.1. — Zu Paradiesvorstellungen und -symbolen: a) *LCI*, Bd. 3, s. v. Paradies (J. Poeschke), Sp. 375-382; b) *LCI*, Bd. 2, s. v. Himmel (H. Holländer), Sp. 255-267, bes. D.2) Wolken; c) *Lurker* 1991, s. v. Paradies, S. 553-554; d) *Lurker* 1991, s. v. Blume, S. 103-104; e) *Lurker* 1991, s. v. Nelke, S. 520 (die Nelke gilt auch als Passionsymbol).

<sup>927</sup>Vgl. *Ariès* 1991, S. 309-310.

Gefallene hat diesen erlösten Status inne durch seine selbstlose Opfertat.<sup>928</sup> Er ist der »Verklärte«, der säkulare »homo totus« (vollständige Mensch), leiblich-seelische Einheit,<sup>929</sup> der Mensch, bei dem Sein und Tun im Leben eins geworden sind, und dessen hier sichtbare glückselige Existenz »post mortem« unlösbar verknüpft ist mit seiner heilbringenden irdischen Existenz.<sup>930</sup>

Kollwitz unterbricht im Anschluß an die Bemerkung, Peters Grab sei »wie das Grab eines Auferstandenen«, <sup>931</sup> zum ersten Mal die Denkmalarbeit, »um nicht zu sehr an

<sup>928</sup>Vgl. bes. Abschnitt I.4.5. Vgl. im weiteren Sinn Mt 5,8: »Selig, die ein reines Herz haben, denn sie werden Gott schauen.«

<sup>929</sup>Zum »homo totus« vgl.: *Panofsky 1993*, S. 62 (Begriff des Erasmus von Rotterdam; der Leichnam ist in Würde und standesgemäßer Kleidung dargestellt und dem Verfall nicht preisgegeben wie der sog. »transi«); *Ariès 1991*, S. 317 (»Einheit von Leib und Seele«), S. 320 (in Frieden ruhender Leichnam). — Zum Begriff »Verklärter«: *DWB*, Bd. 25 (EA 1956), a) s. v. verklären, Sp. 650-654, bes. Sp. 650 (»undurchsichtiges, finsternes beseitigen, wodurch das angeschaute deutlicher erkannt wird, in klarem lichte erscheint«), Sp. 651 (»in der sprache der kirche [...] für emporheben über das irdische, erhöhen durch abwerfen der irdischen schwächen«), Sp. 652 (»von irdischen mangeln frei, überirdisch«), Sp. 653 (»dem irdischen entrückt«, »verstorben«, »geistiges klarmachen, erhellen«); b) s. v. Verklärung, Sp. 654-655, bes. Sp. 654 (»in der kirchlichen bedeutung [...] transfiguratio«). — Das Motiv der Verklärung ist bereits erwähnt in *Schubert 1993*, S. 143-144, dort allerdings in einem anderen Sachbezug, nämlich im Zusammenhang mit der Darstellung des Gefallenen als eines körperlich Unverletzten.

<sup>930</sup>Meine Auffassung des Motivs bringt mit sich, daß ich mich keinen Interpretationen anschließen kann, die das Totsein des Liegenden konstatieren, ohne zugleich die Merkmale zu berücksichtigen, die ihn lebendig erscheinen lassen. Eine solchermaßen unvollständige Beobachtung veranlaßt einige Autoren, die Liegefigur parallel zu anderen ikonographischen Motiven zu sehen, nämlich zu: a) »Christus im Grabe«, z. B. von Hans Holbein d. J., 1521, Basel, Kunstmuseum (*Seeler 1995*, S. 38 mit Abb. IV/2; *Tegtmeyer 1999*, S. 91-92 mit Abb. S. 90-91); b) »Christus auf dem Salbstein« (*Pfeiffer 1996*, S. 319); c) »Beweinung Christi« (*Kat. Berlin 1995*, S. 132; *Tegtmeyer 1999*, S. 85). Zu c) nehme ich in Anm. 1091 Stellung. — Freilich ist es möglich, diese Vergleiche unter rein formellen Gesichtspunkten zu führen. Dasselbe gilt für Vergleiche der *plastischen Liegefigur* mit graphischen Liegefiguren des Kollwitz-Euvres. Inhaltlich scheinen sie mir allerdings wenig relevant, denn stets sind dort Tote dargestellt: siehe die Druckgraphiken a) »Aus vielen Wunden blutest du, o Volk« (*Kl. 29, Kn. 32*; vgl. *Kl. 27, Kn. 30*); b) »Zertretene« (*Kl. 48, Kn. 49*); c) »Ende« (*Kl. 37, Kn. 38*); d) »Pietà« (*Kl. 70, Kn. 77*); e) »Frau mit totem Kind« (*Kl. 72, Kn. 81*; vgl. *Kl. 71, Kn. 78*); f) »Schlachtfeld« (*Kl. 96, Kn. 100*); g) »Dem Andenken Ludwig Franks« (*Kl. 127, Kn. 131*); h) »Gedenkblatt für Karl Liebknecht« (*Kl. 139, Kn. 159*; vgl. *Kl. 137-138, Kn. 145-146*); i) »Die Witwe II« (*Kl. 181, Kn. 178*). Dazu die entsprechenden Zeichnungen: *NT 121-122, 131-134, 158-159, 231-235, 234a, 239-251, 408-414, 410a, 413a, 717-720, 773-781*. — Für Vergleiche mit solchen Werken siehe etwa: *Rauhut 1965*, S. 190; *Jansen 1989*, Anm. 19 auf S. 256 (auf S. 256-257 wird außerdem auf Werke anderer Künstler hingewiesen, die beispielgebend für Kollwitz sind: Constantin Meuniers »Schlagende Wetter«, 1893; Max Klingers »Pietà«, 1890); *Seeler 1995*, S. 38-39, 43 (auf S. 38-44 ausführlicher zum Frank- bzw. Liebknecht-Gedenkblatt); *Pfeiffer 1996*, S. 321 (ausführlichere Vergleiche z. B. in Kapitel 7.4, 7.9, 10.3).

<sup>931</sup>*BrfS*, S. 113 (\*07.11.15); oben zitiert.

ihr zu ermüden.«.<sup>932</sup> Es verstreicht ein Jahr, in dem sie sich vor allem mit der Mutterfigur auseinandersetzt, dann arbeitet sie weiter an der Plastik des Liegenden – wir wissen nicht, auf welche Weise. Notizen werden rar. Im Februar '17 überlegt Kollwitz, ob der Körper ganz, bis zum Kopf, in eine Decke gehüllt werden könnte.<sup>933</sup> Wäre dieser Plan umgesetzt worden, dann hätte Kollwitz die eschatologische Konzeption nicht beibehalten. Die Decke ist nämlich als Leichentuch zu deuten, zugeeckt wäre der Aufgebahrte unmißverständlich als Toter dargestellt und jedes lebendigen Anscheins »entkleidet« worden.<sup>934</sup> Im August '17 spricht sie von der Schwierigkeit, einzelne Formen der Denkmalfiguren zu gestalten.<sup>935</sup> Aber dann scheint die produktive Arbeitsphase zu enden, jedenfalls werden keine Berichte mehr schriftlich festgehalten. Zwei Jahre später erfolgt ein letzter Eintrag ins Tagebuch. Er datiert vom 28. Juni 1919, dem Tag, an dem der sog. Versailler Friedensvertrag unterzeichnet wird, und lautet lapidar:

»Die Arbeit in meinem Atelier ist abgebaut. Peters Gestalt liegt beiseite.«<sup>936</sup>

Die Liegefigur des »Sohnes« wird danach nicht mehr in den Schriftquellen erwähnt. Die Dreifigurengruppe ist damit aufgegeben. Es wird noch zu bedenken sein, in welchem Verhältnis der Abbau der Arbeit zu den Zeitereignissen steht.

---

<sup>932</sup>*BrfS*, S. 114 (\*14.11.15).

<sup>933</sup>*Tgb*, S. 299 (\*05.02.17).

<sup>934</sup>Vgl. z. B. *Panofsky 1993*, Abb. 191 mit S. 56. — Später wird das Deckenmotiv in genau dieser Bedeutung des Leichentuchs im »Gedenkblatt für Karl Liebknecht« ausgeführt (*NT* 773-781; *Kl.* 137-139; *Kn.* 145-146, 159). Näheres dazu in Abschnitt II.8.2.3.

<sup>935</sup>*Tgb*, S. 328 (\*23.08.17): »Lehrs [d. i. Max Lehrs, Direktor des Kupferstichkabinetts in Dresden, BS] schickte mir heut den Christuskopf aus der nordfranzösischen Kirche. Das ist Kunst. Da ist zufällig besondere Form der Gesichtsbildung irgend eines Toten zum ganz Künstlerischen erhoben. Und wie Haare und Bart gemacht sind. Darin bin ich so stumpfsinnig. Wie soll ich Haare machen? Gott, was für enorme Aufgaben, wenn ich an alle 3 Figuren denke, bis ins kleinste die durchzuführen.«

<sup>936</sup>*Tgb*, S. 429 (\*28.06.19).

## 6.2. »Mutter« und »Vater« – Adoration

Zusammen mit der Liegefigur des »Sohnes« konzipiert Kollwitz die beiden Elternfiguren. Wie von Anfang an beabsichtigt, sollen »Vater« und »Mutter« den Aufgebahrten kniend flankieren.<sup>937</sup> Das Motiv des Kniens entspricht der oben beschriebenen mentalen Andachtshaltung. Es ist sinnliches Zeichen der Kontemplation, die das Einssein mit dem Toten sucht, und Zeichen der dankbaren Verehrung.<sup>938</sup> Ehrfurcht ist die angemessene Weise, die selbstlose Opfertat zu würdigen.<sup>939</sup>

Ähnlich wie der Adorant in der mittelalterlichen Kunst, soll die Mutter zu Füßen des Liegenden sein; der Vater dagegen zu Häupten. Ein andermal heißt es, Peters Gestalt solle »oben über den Eltern« sein.<sup>940</sup> Adoration ist beide Male das inhaltliche Prinzip der Darstellung: Der Aufgebahrte, Erhöhte wird anbetend verehrt, im ganzen Wortsinn.<sup>941</sup> Das zeigt sich an der Anordnung der Elternfiguren und an ihrem Gestus. Letztlich wird sogar der geplante Aufstellungsort der Dreifigurengruppe in diesem Sinn Bedeutung haben. – Doch zunächst zur Genese der Elternfiguren.

Im Januar 1916 beginnt Kollwitz die Grundformen von Vater und Mutter in Ton aufzubauen.<sup>942</sup> Besonders aufmerksam widmet sie sich das ganze Jahr über der *Mutterfigur*. Im Hinblick auf die Arbeitsweise ist bemerkenswert, daß diese Figur zeitweilig nach lebendem Modell gearbeitet wird.<sup>943</sup> Darin könnte sich ein besonderes Streben nach »Wirklichkeitskunst« mitteilen. Kollwitz hat den Anspruch, für den »Durchschnittsbeschauer« verständliche und glaubhafte Kunst zu schaffen, fern vom Gekünstelten, nah am menschlichen Vorbild.<sup>944</sup> Sie betreibt ihr Werk intensiv,

<sup>937</sup>Siehe *Tgb*, S. 177 (\*01.12.14); *Fischer 1999a*, S. 29 (Brief an Beate Bonus-Jeep, \*1915).

<sup>938</sup>Siehe Abschnitt II.6.1.

<sup>939</sup>Vgl. z. B. *BrfS*, S. 92 (\*18.12.14); *Fischer 1999a*, S. 30 (\*04.07.15): »Unbedingt fest aber steht sein und der andern Opfertod. Ihm dafür kniend zu danken – das will meine Arbeit.«

<sup>940</sup>*Tgb*, S. 178 (\*09.12.14).

<sup>941</sup>Zur klassischen Definition: *LdK*, Bd. 1, s. v. Adorant, S. 41; *LCI*, Bd. 1, s. v. Anbetende, Anbetung (W. Medding), Sp. 117-118.

<sup>942</sup>Siehe *Tgb*, S. 210, 215 (\*05.01., \*19.01.16).

<sup>943</sup>Siehe z. B. *Tgb*, S. 219, 228 (\*04.02., \*26.02.16).

<sup>944</sup>Vgl. *Tgb*, S. 226-227 (\*21.02.16); zitiert in Abschnitt II. 8.8.2. In dieser wichtigen Tagebuchstelle wird ausführlicher über Wahrheit, Echtheit und Einfachheit der Kunst nachgedacht. Siehe auch Abschnitt II.6.3.2. mit Anm. 997. — Der Begriff »Wirklichkeits-

in längere Arbeitsphasen schieben sich nur wenige Unterbrechungen aufgrund von Schwerkraft oder Ermüdung.<sup>945</sup> Es werden die Proportionen im Verhältnis zur Vaterfigur studiert,<sup>946</sup> die Formen revidiert und dort kritisiert, wo sie als »zu hart einzeln« empfunden werden, d. h. wohl als zu wenig organisch mit dem Gesamt verbunden.<sup>947</sup> Kollwitz betont den Vorrang der Denkmalarbeit vor anderen – »Peter steht dahinter«.<sup>948</sup> Sie erbittet von kompetenter Seite Rat in technischen Fragen und entscheidet sich, da das Tonmodell so weit gediehen ist, daß die Bearbeitungsmöglichkeit in diesem Medium an eine Grenze gekommen ist, einen Gipsguß anfertigen zu lassen.<sup>949</sup> Schon im Januar 1917 steht der Guß bereit.<sup>950</sup> Im Februar '17 kommt es dann zu einer entscheidenden Veränderung der Mutterfigur:

»Den Kopf abgesägt und versuchsweise anders heraufgestellt.«<sup>951</sup>

Was dieser Wandel bedeutet, führt uns ein Vergleich vor Augen. Es gibt *drei unterschiedliche Photographien* der Figur. Sie zeigen die Zustände vor und nach der Veränderung. Die beiden ersten geben, vom Körper abgetrennt, Kopf, Schultern und Hände wieder, einmal im Profil nach links bzw. schräg von vorne, nach rechts

---

kunst« kommt in der genannten Passage vor, im Zusammenhang mit einem Artikel Eduard von Keyserlings (»Die kommende Kunst«; nähere Angaben liegen nicht vor). Dort wird er als Gegensatz zu »verstiegene[r] Atelierkunst« aufgefaßt. Als solche gilt der Expressionismus. Weiteres in Abschnitt II.8.8.2. — »Durchschnittsbeschauer« ist Kollwitz' eigene Wortschöpfung. Sie meint, daß ihre Plastik »Kleine Liebesgruppe« »nicht populär« sei und deswegen kein positives Geschmacksurteil beim »durchschnittlichen« Rezipienten hervorrufen könne. Zur Plastik, die 1912-1913 entstanden ist: *Tgb*, S. 221-222 (08.02.16) mit Anm. S. 802 bzw. S. 786; *Timm 1990b*, Nr. 10.

<sup>945</sup>Vgl. *Tgb*, S. 268-269, 273 (\*22.08., \*07.09.16); bzw. *BrfS*, S. 130-131 (\*15.10.16).

<sup>946</sup>*Tgb*, S. 219 (\*31.01.16).

<sup>947</sup>»Gestern am 2. November die Arbeit zum ersten Mal in dem Zusammenhang gesehen, in dem sie bis jetzt ist. Die obere Figur [d. i. die des Vaters, BS] abgedeckt und mit der Figur der Mutter verglichen. Es zeigt sich, daß die Figur der Mutter noch etwas zu hart einzeln vor allem im Gesicht wirkt. Doch ist jetzt schon eine ungefähre Vorstellung wie das Ganze werden wird und ich habe Hoffnung und Glauben, daß es gut werden wird.« (*Tgb*, S. 285, \*03.11.16).

<sup>948</sup>*Tgb*, S. 254 (\*[08.07.16]); *BrfS*, S. 131 (\*15.10.16).

<sup>949</sup>Zur Beratung durch die Bildhauer Hugo Lederer und August Gaul bzw. zur Ausführung in Gips: *Tgb*, S. 285, 287 (\*05.11., \*[21.11.]16); *Fischer 1999a*, S. 36-37 (\*19.11.16); *BrfS*, S. 133-134 (\*01.12.16).

<sup>950</sup>*Tgb*, S. 296, 297 (\*10.01., \*21.01.17).

<sup>951</sup>*Tgb*, S. 300 (\*09.02.17). Dieser neuen Fassung ordnet Timm eine Photographie zu, auf der die Mutterfigur ganz, mit gesenktem Kopf, in seitlicher Rückansicht zu sehen ist: *Timm 1990b*, Nr. 19.

gerichtet (Abb. 5, 4).<sup>952</sup> Die Adoration ist durch die Gebärde kenntlich. Bis unters Kinn sind die Hände erhoben und in charakteristischer Gebetshaltung leicht zusammengelegt, der Kopf ruht tief im Nacken, die Augen sind geschlossen. Der Betrachter vermag sich vorzustellen, daß der Aufgebahrte, dem die Anbetung gilt und der hier ja als Pendant zu denken ist, sich »über« der Figur befindet,<sup>953</sup> der Sockel müßte also soweit erhöht gedacht werden. Und wenn der Aufgebahrte einer höheren Macht mit der Hingabe seiner Existenz antwortet, so antwortet die Adorantin ihrerseits im Gebet und bringt auf diese Weise dem Aufgebahrten ihre Verehrung entgegen.<sup>954</sup>

Die dritte Photographie zeigt eine Rückenansicht der jetzt abgewandelten Mutterfigur (Abb. 6).<sup>955</sup> Sie kniet mit gesenktem Kopf. Was vorher hoch aufgerichtet war, ist nun ins Gegenteil gekehrt, gebeugt. Wir sehen die ganze Gestalt von hinten, aus einer Schrägansicht von links, so daß uns der Blick auf Gesicht und Hände verwehrt bleibt. Nur die sanfte Beugung des Kopfes ist erkennbar und der eng am Körper anliegende Oberarm. Der Gestus der Anbetung bleibt wohl im Grunde erhalten, aber im Verhältnis zum vorigen Zustand mag das Gefühl hier mehr nach innen gekehrt sein. Die Gebärde wirkt eher verhalten und introspektiv, während die Figur im ersten Zustand eine ergriffene »Schau« des Höheren, Göttlichen außerhalb ihrer selbst suggeriert. – Im übrigen weisen die Formen in beiden Zuständen eine großzügige Behandlung auf. Das Gewand ist, ebenso wie das Haar, ohne Feinheiten wiedergegeben. Der lange Rock fällt von der Taille ab gleichmäßig in schlichten, breit und gerade laufenden Faltenbahnen und bedeckt gar die Fußsohlen – ein Zeichen der Ruhe.

Es ist mit Hilfe der Quellen nicht letztgültig zu klären, aber vielleicht könnte die dritte Photographie noch einen ganz anderen Zustand festhalten. Kollwitz denkt nämlich im Herbst '17 ein weiteres Mal daran, die Mutterfigur umzuarbeiten:

<sup>952</sup>Verzeichnet in: *Kollwitz / Reidemeister 1967*, Nr. 7; *Timm 1990b*, Nr. 18; *Fischer 1999*, Abb. S. 84.

<sup>953</sup>Vgl. *Tgb*, S. 178 (\*09.12.14).

<sup>954</sup>Zur Gebetshaltung: *LCI*, Bd. 2, a) s. v. Gebetshaltung (Redaktion), Sp. 85-86; b) s. v. Handgebärden (O. Holl), Sp. 214-216, hier II.B.; beide Artikel mit Literaturhinweisen.

<sup>955</sup>Verzeichnet in: *Kollwitz / Reidemeister 1967*, Nr. 6; *Timm 1990b*, Nr. 19; *Fischer 1999*, Abb. S. 85.

»Während ich erzählte, daß sie jetzt den Kopf gesenkt hielt und die Arme verschränkt – die eine geöffnete lassende Hand [sic!] – stand mir die Figur deutlich vor Augen. Sie erschien mir da wie in der Schwangerschaft und mir kam der Gedanke, ob man sie nicht jünger nehmen könnte, schwanger. Es käme dann fast auf die andere geplante Arbeit heraus: das Opfer. Zu überlegen.«<sup>956</sup>

Das Thema der Adoration scheint sich in dieser möglichen Variante verflüchtigen zu wollen. Die Mutterfigur würde einen anderen Sinn bekommen. Ich möchte es vorsichtig fassen: nicht Verehrung, sondern Entsagung wäre das Thema. Die Geste der verschränkten Arme und der geöffneten Hand zeigte aber die innere Anspannung des Bewahrens und Doch-Hergebens an.

Kaum einen Monat vor dieser Überlegung hatte Kollwitz gemeint, daß »viel andere Arbeit, die ich sonst einzeln hätte machen müssen, mitausgedrückt« wäre, wenn die Denkmalarbeit gelänge.<sup>957</sup> Und tatsächlich kommen wir hier an eine Schnittstelle; Motive kündigen sich an, die später, nochmals verändert, in den Kriegszyklus aufgenommen werden. Überhaupt drängt sich um die Jahreswende 1917/18 manch andere Bildidee in den Vordergrund. Kollwitz beabsichtigt, eine ganze Reihe von Graphiken auszuführen, die allesamt mit dem Krieg zu tun haben. Sie nennt Titel von Arbeiten, die bereits angefangen sind. Bis zum Karfreitag 1918 hält die »graphische Zwischenphase« an.<sup>958</sup>

Aber wie geht es mit der Mutterfigur weiter? Wir erfahren vom Oktober '17 bis zum Abbruch der Denkmalarbeit nichts Wesentliches mehr über sie. Kollwitz scheint die Figur nicht recht voranbringen zu können. Nach der Unterbrechung wegen des graphischen Arbeitens, wendet sie sich im Juni '18 abermals der Plastik zu.<sup>959</sup> Dann wieder Unterbrechung. Die politischen Ereignisse nehmen so sehr ein, daß ans Arbeiten »kaum zu denken« ist.<sup>960</sup> Kollwitz tritt mit ihrem Artikel gegen Richard Dehmel an die Öffentlichkeit und streitet für ein schnelles Ende der Kampfhandlungen an den Kriegsfrenten.<sup>961</sup> Nachdem am 9. November '18 die deut-

<sup>956</sup>*Tgb*, S. 336 (\*17.10.17). — Vgl. zur Gestik: a) die Zeichnung *NT 1051* aus dem Jahr 1925 (Abb. 62); b) das erst 1926 ausgeführte Gipsmodell der Mutterfigur (Abb. 55 rechts).

<sup>957</sup>*Tgb*, S. 329 (\*09.09.17).

<sup>958</sup>Siehe vor allem *Tgb*, S. 345-346, 352, 360, 361 (\*17.12.17, \*27.01., \*28.01., \*24.03., \*[29.03.18]); *BrfS*, S. 163-164 (\*31.01.18).

<sup>959</sup>*Tgb*, S. 366 (\*19.06.18).

<sup>960</sup>*Tgb*, S. 370 (\*[08.07.18]).

<sup>961</sup>*BrfS*, S. 177-179 (\*25.10., \*27.10.18); *Tgb*, S. 377 (\*30.10.18).

sche Republik ausgerufen ist – Kollwitz wird Augenzeugin der Ereignisse vor dem Reichstag –, geht sie erneut ans Werk.<sup>962</sup> Zu Silvester hält sie im Tagebuch fest, daß der Kopf der Figur »werden« müsse.<sup>963</sup> Doch ein konkretes Bild läßt sich für uns aus diesen Notizen nicht mehr gewinnen.

Wenden wir uns statt dessen der *Vaterfigur* zu. Im Vergleich zur »Mutter« bleibt seine Gestalt dunkel. Es gibt weder Photographien, noch wird in den Schriftquellen Haltung und Form genauer beschrieben, als wir sie bereits kennen.<sup>964</sup> Nur wenige Daten geben spärlich Auskunft. Das Tonmodell wird im Januar '16 aufgebaut und bearbeitet.<sup>965</sup> Zweitweise nennt Kollwitz den Vater »obere Figur«,<sup>966</sup> und deutet damit an, daß er am Kopf des Aufgebahrten knien soll. Anfang Februar '17 gedeiht die Arbeit und wird doch wieder, »durch äußere Umstände veranlaßt«, unterbrochen.<sup>967</sup> Zum Jahresende '18 heißt es, der Vater sei »so weit gebracht, daß er in Gips da ist.«<sup>968</sup> Weiteres ist nicht zu erfahren.

---

<sup>962</sup>*Tgb*, S. 382, 390 (\*15.11., \*18.12.18).

<sup>963</sup>*Tgb*, S. 393 (\*Silvester '18).

<sup>964</sup>Siehe *Tgb*, S. 177 (\*01.12.14); *Fischer 1999a*, S. 29 (Brief an Beate Bonus-Jeep, \*1915).

<sup>965</sup>*Tgb*, S. 210, 212, 219 (\*05.01., \*13.01., \*31.01.16).

<sup>966</sup>*Tgb*, S. 285, 287 (\*03.11., \*Nov. '16).

<sup>967</sup>*Tgb*, S. 299, 300 (\*01.02., \*05.02, \*09.02.17).

<sup>968</sup>*Tgb*, S. 393 (\*Silvester '18).

### 6.3. Form – Funktion – Deutung

#### 6.3.1. Komposition und Didaktik

Es gibt keine Skizzen, die vor Augen führten, wie die Gesamtanlage des Kollwitzschen Dreifigurenmals geplant gewesen sein mag. Ende 1916 ging »eine große Mappe mit zur Arbeit gehörenden Zeichnungen« bei einem Atelierbrand verloren.<sup>969</sup> Aber anhand der besprochenen Photographien und schriftlichen Aussagen über Körperhaltungen, Sockelform und Örtlichkeit läßt sich eine einfache Konfiguration der Art denken, wie sie mein zeichnerischer *Versuch* in Abb. 7 zeigt. Darauf werden wir gleich zurückkommen.

Kollwitz führt während der frühen Planungsphase im Januar und Februar 1915 Informationsgespräche mit Künstlerkollegen. Das Problem der Figurengröße verhandelt sie mit dem Architekten und Kunsttheoretiker Hermann Muthesius:

»Als ich mit Muthesius sprach sagte er mir einiges was mir sehr wichtig schien. Z. B. dieses. Wenn das Denkmal klein und durchaus unpompös sein soll – also doch mehr im Charakter einer Grabstätte – würde es sich im Walde unter hohen Bäumen verlieren wenn nicht eine Art Raum geschaffen würde in dem es steht. Er dachte an eine umgebende Hecke. Auch meinte er – und er hat viel Erfahrung – daß lebensgroße Figuren in der Natur immer wie Puppen aussehen. Unter 2,50 Meter sollte ich die Größe nicht nehmen. Ich glaube er hat recht. Wenn ich an die mir bekannten Grabmäler denke – so hab ich sie immer nur in Kirchen und Nischen gesehn, also in ganz begrenztem Raum.«<sup>970</sup>

Kollwitz konsultiert auch den Bildhauer Hugo Lederer:

»Was die Größe [der Gruppe, BS] anbetrifft, so meint er, ich solle ja den intimen Charakter bewahren, nicht zu groß werden. Über 2,20 Meter würde er die Figuren nicht nehmen. Auch den Sockel in Bronze zu nehmen widerriert er mir, er meint, man empfindet einen Bronzesockel immer als hohl. Dagegen den

<sup>969</sup>*BrfS*, S. 133-134 (\*01.12.16).

<sup>970</sup>*BrfS*, S. 98 (\*21.01.15). Weiter heißt es dort: »Ich meinte die Bürger von Calais in Kopenhagen [d. i. Rodins berühmte Figurengruppe, BS] seien lebensgroß. Er sagte aber er gehe jede Wette ein, daß sie überlebensgroß seien und nur infolgedessen lebensgroß erschienen hätten.« — Zu Muthesius: a) *Thieme / Becker*, Bd. 25, s. v. Muthesius, S. 296-297; b) *LdK*, Bd. 5, s. v. Muthesius, S. 64-65; c) *NDB*, Bd. 18, s. v. Muthesius (J. Posener, R. Sonntag), S. 651-652.

Sockel in Granit zu nehmen. Die Figuren in dunkler Bronze, sprach ich wider, weil ich finde, die Figuren wirken wenn sie nicht aus demselben Material sind wie angeklebt. Das gab er mir zu und meinte, ich solle das Ganze in Stein nehmen. Ganz in dunklem Granit. Auch würde das jetzt noch immer billiger kommen als Bronze, weil die jetzt rasend teuer ist.

Auf Granit kommend meinte er, wenn die Arbeit etwas sagt, kommt das Geld im Handumdrehen zusammen. So war mir das Gespräch mit ihm nützlich, und ich hoffe auch, daß er mir nicht zu sehr hereinreden wird oder ähnliches.«<sup>971</sup>

Es bleibt unentschieden, inwiefern sich Käthe Kollwitz praktisch an diesen Meinungen orientiert. Fraglich auch, ob die Elternfiguren einen Sockel haben sollen oder nicht. In *meiner Rekonstruktionszeichnung* (Abb. 7)<sup>972</sup> sind sie ohne Sockel oder Piedestal dargestellt, weil sie als Adoranten zum Aufgebahrten potentiell emporblicken. Auf diese Weise wird die Hierarchie anschaulich, die das Werk bestimmt.

Soweit man der kargen Überlieferung zufolge überhaupt urteilen kann, scheint es so, daß Kollwitz die Denkmalanlage relativ schlicht konzipiert. Die Figuren wirken, wenn überhaupt, dann nur wenig überlebensgroß, und es ist nicht vorgesehen, sie in einen größeren architektonischen Zusammenhang einzubinden. Dekorative Elemente kommen nicht vor. Innerhalb derselben räumlichen Schicht sind die Figuren einander übersichtlich zugeordnet, so daß der Betrachter die Komposition mit einem Blick erfassen könnte. Kollwitz wird bei ihren Überlegungen, wie der optische Gesamteindruck der Gruppe zu bestimmen sei, folgende Hauptakzente gesetzt haben: Regentschaft der Horizontalen gegenüber der Vertikalen, Betonung der Mitte, Ausgleich durch Symmetrie, Stabilität mittels geschlossener Umrißlinien. Dem Ensemble haftet so ein gewisser Ernst an oder eine Strenge. Wahrscheinlich läßt die Proportion der Teile zueinander Schwere empfinden. Und was im Gesamt gelten mag, gilt ja bereits im Einzelnen. Jedenfalls folgt der Aufbau der durch Photographien

<sup>971</sup>Brief an Hans Kollwitz, erstmals veröffentlicht in: *Fischer 1999a*, S. 28 (\*15.02.15). Vgl. auch *Tgb*, S. 285 (\*05.11.16). — Hugo Lederer hatte 1901 bis 1906 zusammen mit dem Architekten Emil Schaudt das Bismarck-Denkmal zu Hamburg geschaffen: siehe z. B. *Scharf 1984*, Abb. T 162, Z 115. — Allgemeines zu Lederer: a) *LdK*, Bd. 4, s. v. Lederer, S. 259; b) *NDB*, Bd. 14, s. v. Lederer (D. Schubert), S. 41-42; c) *Jochum-Bohrmann 1990*. — Siehe auch Abschnitt II.10.5.

<sup>972</sup>Ein vergleichbarer Rekonstruktionsversuch liegt vor in *Seeler 2016*, Abb. 16.1 auf S. 190. — Wie im »Vorwort« meiner Dissertation vermerkt, konnte das im Jahr 2016 publizierte Werkverzeichnis der Kollwitz-Plastik, erstellt von Annette Seeler, nicht mehr für meine Überlegungen konsultiert werden. Ich hoffe, zu einem späteren Zeitpunkt die dort vorgelegten Forschungserträge diskutieren zu können.

bekannten Figuren (Abb. 3, 6) dem Gesetz der Statik. Sie »lasten« im Knien und Liegen. Schmückendes Beiwerk oder zierende Feinheit gibt es nicht. Die Oberflächen sind beruhigt und wirken verhältnismäßig glatt. Während an den Kollwitz-Plastiken der Vorkriegszeit – insbesondere an der zweiten Fassung der sog. »Großen Liebesgruppe«<sup>973</sup> – noch der Einfluß Rodins in bezug auf Stimmung und Oberflächenbehandlung zu beobachten war,<sup>974</sup> sind nun, im Vergleich zu ihnen, die Figuren des Denkmals allen »dramatischen« Gefühls enthoben. Hier herrscht feierliche Tektonik, ein stilles Gefaßtsein. Und es fällt ins Auge, daß kein Zufall, nichts Flüchtiges die Erscheinungsweise bestimmt. Form und Komposition folgen einer festen Ordnung, die anzeigt, daß die Darstellung eine unverrückbare Stelle in Raum und Zeit beansprucht. Form, Komposition und Materialien, die Kollwitz im Sinn hat, Eisen, Bronze oder dunkler Granit, signalisieren: Dieses Gebilde will »Denkmal« sein. Das bedeutet hier soviel wie: bleibende Erinnerung schaffen.<sup>975</sup>

Darüber hinaus kann das Kollwitzsche Konzept einen Hang zur theatralischen Inszenierung nicht verhehlen. Das kommt schon in der Absicht einer öffentlichkeitswirksamen Weihezeremonie zum Ausdruck, bei der Schulkinder vaterländisch-fromme Gesänge vortragen sollen; darüber wurde bereits berichtet.<sup>976</sup> Aber auch die Umgebung spielt ihren Part. Die Anlage soll sich in schöner Landschaft, außerhalb der Stadt befinden. Das brächte zum einen den Vorteil, daß die optische Wirkung atmosphärisch zwar belebt, aber durch keine störenden Ansichten beeinträchtigt würde. Zum anderen wäre der Ort dem Publikum nicht ohne weiteres zu-

<sup>973</sup>Siehe *Best.-Kat. Berlin 1999*, Kat.-Nr. 162 mit Abb.; *Kolberg 1991*, Abb. 1 sowie die speziellen Erläuterungen auf S. 49; vgl. *Timm 1990b*, Nr. 5, 7-14.

<sup>974</sup>Vgl. *Breuer 1984*, S. 129 (hier vor allem bezogen auf »Liebespaar I« von 1913; entspricht bei *Timm 1990b*, Nr. 11: »Große Liebesgruppe I«); *Kolberg 1991*, S. 47, 49.

<sup>975</sup>Für die kompositionellen Beschreibungen und Benennungen in diesem Absatz anregend: a) *Wölfflin 1921*, S. 133-135; b) *LdK*, Bd. 7, s. v. Symmetrie, S. 159-160, bes. S. 159; c) *Schischkoff 1982*, s. v. Gestalt, S. 229-230. – Eine genauere Auseinandersetzung zum Thema »Symmetrie« erfolgt in Abschnitt II.6.3.2. — Zu den Werkstoffen Eisen, Bronze, Granit: *Saehrendt 2004*, S. 64-66, 68-69 (mit Literatur). — Die Dauerhaftigkeit von Erz, d. h. Bronze, und Stein dient nicht allein der materiellen Beständigkeit des Denkmals, sondern oftmals auch der »politischen Argumentation« und will den Werten, für die das Denkmal steht, »dauernde Geltung« erwirken: *Mittig 1993*, S. 11-12. Der gesamte Artikel thematisiert »Dauerhaftigkeit« als »Denkmalargument«.

<sup>976</sup>Siehe *Tgb*, S. 177 (\*01.12.14), zitiert in Abschnitt I.3.2.2., und meine Erläuterungen in den Abschnitten I.3.2.2., I.3.3., II.6.1.

gänglich, man müßte erst eine Wegstrecke – einen Pilgerweg<sup>977</sup> will man fast sagen – zurücklegen. Kollwitz hat die geeignete Stelle am Westrand des Grunewalds, bei der Landzunge Schildhorn am Havelufer entdeckt; die Ortschaft Gatow liegt gegenüber, auf der rechten Seite des Flusses.<sup>978</sup> Man würde also die Großstadt verlassen, das umtriebige Leben, man ginge hinaus ins Freie, am Ziel könnten stille Einkehr und Besinnung gehalten werden.<sup>979</sup> Die Lage auf den Anhöhen am Fluß würde dem Denkmal einen heroischen Zug verleihen. Das fließende Wasser könnte als Metapher immerwährender Erneuerung gedeutet und deshalb im Zusammenhang mit der oben aufgezeigten Unsterblichkeitsidee gesehen werden.<sup>980</sup>

Ferner tragen die Inschriften am Sockel der Liegefigur zur Inszenierung bei. Mit Hölderlins Vaterlandsgedicht und den Versen »Kein schön'rer Tod ist auf der Welt« handelt es sich um altbekannte Weisen, die zum Bildungsgut gehören. Deren Aussage scheint allgemein anerkannt. So spiegeln die Inschriften auch eine integrative Absicht; in einer Zeit der politischen Fiktion namens »Burgfrieden« sollte jeder Patriot ihre Aussage bejahen können. Sie verherrlichen die jungen Kriegshelden, indem sie ihre Gemeinschaft im Sterben fürs Vaterland lobpreisen und das Wehklagen übertönen: »Lebe droben, o Vaterland, / Und zähle nicht die Toten! Dir ist, / Liebes! nicht Einer zu viel gefallen.«<sup>981</sup> – Insgesamt dienen Inschriften, Ort und Weihezeremonie freilich dem Zweck, beim Rezipienten erhebende Gedanken und Gefühle zum Heldentod wachzurufen.

<sup>977</sup>Ähnlich *Lurz 1985a*, S. 109; *Nipperdey 1968*, S. 537.

<sup>978</sup>Siehe die Beschreibung der Lage in einem Brief an Sohn Hans, erstmals veröffentlicht in: *Fischer 1999a*, S. 26-27 (\*02.01.15): »[...] wir führen nach Station Grunewald und gingen von da nach den Schildhornhöhen. Ich zeigte Vater die Stelle, wo ich sehr wünschte, daß meine Arbeit stehn sollte. Man sieht zwischen alten Kiefern durch weit über die Havel.« – Karl Kollwitz ergänzt die Schilderung: »Es ist ein (wundervoller) Platz über der Havel, von alten Kiefern umstanden, Gotow (?) oder Cladow [richtig: Gatow bzw. Kladow, BS] gegenüber, von wo man ein großes Stück die Havel herunter sieht.« (Brief vom 03.01.15, erstmals veröffentlicht in: *Fischer 1999a*, S. 27). – Weitere Textstellen sind aufgeführt in *Verzeichnis B*, s. v. Aufstellungsorte. — Zu Schildhorn in zeitgenössischer Beschreibung: *MGKL*, Bd. 17 (1909), s. v. Schildhorn, S. 790; *MGKL*, Bd. 2 (1906), s. v. Berlin, Karte nach S. 700 (»Umgebung von Berlin«, A 3/4).

<sup>979</sup>Zum Thema der Aufstellung von Kriegsdenkmälern in der Natur oder im städtischen Bereich: *Lurz 1985a*, S. 109-132, bes. S. 124-131; *Lurz 1985b*, S. 251-288, bes. S. 251-261, 262-273.

<sup>980</sup>*Oesterreicher-Mollwo 1991*, s. v. Fluß, S. 54. Siehe Abschnitt II.6.1.

<sup>981</sup>*Hölderlin 1992*, S. 216-217, hier S. 217. — Über Inhalte, Absichten und graphische Ausführungen der Inschriften auf Kriegsdenkmälern informieren *Storck 1917*, S. 39-41; *Lurz 1985a*, S. 133-158; für die Zeit der Weimarer Republik *Lurz 1985b*, S. 289-342.

Und es ist ebenso unzweifelhaft, daß das Werk didaktisch wirksam sein will.<sup>982</sup> Das ergibt sich bereits aus seiner Bestimmung als öffentliches Denkmal.<sup>983</sup> Generell und zu allererst muß ein solches das Werteverständnis der Gesellschaft zur Anschauung bringen, d. h. moralische Grundsätze sichtbar machen. Gleichzeitig muß das öffentliche Denkmal den Betrachter so ansprechen, daß es ihn zu Reflexion und Nachahmung jener Grundsätze anregt. Damit wäre die Unterweisungsfunktion erfüllt. Zudem soll das Erscheinungsbild ästhetischen Ansprüchen genügen und künstlerisch überzeugen. Solche Vorstellungen haben seit alters kunsttheoretisches Denken bestimmt. Sie wurzeln in klassischen, ehemals aus der antiken Rhetorik übernommenen Prinzipien, gelangen in Renaissance und Barock zu reicher Entfaltung und setzen sich, mit unterschiedlicher Akzentuierung, fort bis ins Kunstverständnis des 18. und 19. Jahrhunderts und darüber hinaus.<sup>984</sup> Daß sie auch bei der Gestaltung von Weltkriegsdenkmälern ihr Gewicht haben, liegt offen zutage. Jene Objekte haben den Status der Bedeutsamkeit, weil sie das Andenken der »Besten des Volks« bewahren sollen. Schon deshalb kommt ihnen ein Höchstmaß gesellschaftlicher wie politischer Wirkkraft zu. Seiner allgemeinen Theorie nach ist das Denkmal Ausdrucksmittel eines Weltverständnisses sowie Träger identitäts- und »bewußtseinsbildende[r] Potenzen«.<sup>985</sup> Setzen wir dies voraus, dann können wir für die besondere Theorie des Denkmals zum Ersten Weltkrieg ableiten, daß es – aus der Sicht seiner Stifter – eine affirmative Haltung gegenüber Staat und Nation ausdrückt, mithin ein patriotisches Selbstgefühl konstituiert. »[...] den Gefallenen zum Gedächtnis, den Lebenden zur Anerkennung, den künftigen Geschlechtern zur Nacheiferung«, war schon 1821 auf dem *Kreuzbergdenkmal* Schinkels zu lesen gewesen, dem ersten Nationaldenkmal, das der preußische König, Friedrich Wilhelm III., den Toten der Befreiungskriege gesetzt hatte. Und mit dieser Sentenz war

---

<sup>982</sup>Vgl. dazu im Kontext bzw. analog die pädagogischen Zwecke und »Gestaltungsprinzipien« von Soldatenfriedhöfen: *Lurz 1985a*, S. 56-60.

<sup>983</sup>Siehe den Beginn von Kapitel II.6. mit Anm. 894.

<sup>984</sup>Vgl. Cicero: »Optimus est enim orator qui dicendo animos audientium et docet et delectat et permovet. Docere debitum est, delectare honorarium, permovere necessarium.« (De optimo genere oratorum, I,3; Übersetzung ins Deutsche bei *Pochat 1986*, S. 309). — Zu Fragen der literarischen Rhetorik: siehe in knapper Form *Lausberg 1990*, bes. §§ 67-70 zur »persuasio«; dann die Einträge im terminologischen Index, s. v. »docere«, »movere«, »delectare«. Zudem *LdK*, Bd. 6, s. v. Rhetorik und Kunst, S. 141-142, hier S. 141. Ferner *Pochat 1986*, S. 309-311 zur »persuasio« im Barock mit antiken Vorläufern. Für alle Details: *Lausberg 1990a*; *HWRh*. Siehe Weiteres in Abschnitt II.8.4.2. mit Anm. 1513.

<sup>985</sup>*LdK*, Bd. 2, s. v. Denkmal, S. 121-124, hier S. 121. — Umfassende Literaturhinweise zum Thema »Denkmal«: siehe Anm. 986, 1832, 2063, 2080.

ausgesprochen, was in der weiteren Geschichte des Kriegsdenkmals verbindlich werden sollte.<sup>986</sup>

### 6.3.2. Form und Stil

Seit dem ersten Kriegsjahr befassen sich Kunstschaffende und amtliche Beratungsstellen mit der Frage, welche Denkmalformen die Gefallenen angemessen würdigen könnten. In den zahlreichen Broschüren, die bei dieser besonderen Aufgabe Gestaltungshilfe geben wollen,<sup>987</sup> ist stets vorausgesetzt, daß sich die neuen Kriegsdenkmäler zu unterscheiden hätten von denjenigen, die anlässlich des Deutsch-

---

<sup>986</sup>Die Widmungsinschrift auf dem Berliner Kreuzbergdenkmal ist zitiert nach *Scharf 1984*, S. 168 (dort der vollständige Wortlaut; Abb. Z 81). Siehe ferner *Nipperdey 1968*, S. 541 (mit Nachweisen und Einordnung in den »national-monarchischen« Zusammenhang); *Lurz 1985c*, S. 65-66, passim (Lurz gibt in diesem Band wertvolle Einsichten zum »Begriff ›Kriegerdenkmal«, zu verschiedenen Kategorien und Funktionen desselben: S. 62-66, 13-17); *Mittig 1987*, S. 460 mit Abb. 3. — Zu den sittlichen und erzieherischen Funktionen des öffentlichen Denkmals im 18. und 19. Jh.: z. B. *Hutter 1990*, S. 29-31; *Mittig 1987*, S. 468-472; *Nipperdey 1968*, S. 534. — Genaueres zum didaktischen Impetus führe ich in Abschnitt II.6.4. aus. — Aus heutiger Sicht ergeben sich bezüglich der genannten Funktionen kritische Einwände. Die historische Erfahrung lehrt, daß Kriegs- oder Kriegerdenkmäler auf ihre ideologischen Inhalte befragt werden müssen. In den zurückliegenden zwei bis drei Jahrzehnten hat sich die kunsthistorische Forschung in Deutschland dieses Problems verstärkt angenommen, vor allem im Hinblick auf die Mahnung und Erinnerung an den Zweiten Weltkrieg. Hingewiesen sei auf die »Zentrale Gedenkstätte der Bundesrepublik Deutschland zur Erinnerung an die Opfer von Krieg und Gewaltherrschaft« (Neuen Wache, Berlin, 1993 eröffnet), und auf das Mahnmal für die Opfer der Shoah (sog. »Holocaust-Mahnmal«, Berlin, 2005). — Beispiele kritisch-analytischer Literatur: *Koselleck 1979*; *Bach 1985*; *Lurz 1985a*; *Lurz 1985b*; *Lurz 1985c*; *Duhme / Heber / Herschelmann 1987*; *Mittig 1987*; *Armski 1988*; *Mai / Schmirber 1989*; *Hütt / Kunst / Matzner 1990*; *Weinland 1990*; *Gärtner / Rosenberger 1991*; *Behrenbeck 1992*; *Diers 1993*; *Endlich 1993*; *Feißmann 1993*; *Gruber 1993*; *Mattenklott 1993*; *Stölzl 1993*; *Vogt 1993*; *Koselleck / Jeismann 1994*; *Reichel 1995*; *Schmidt / Mittig / Böhm 1995*; *Diers 1997*, S. 101-120; *Trimborn 1997*, bes. Abschnitt 4.1.; *Koselleck 1998*; *Vorholt 2001*; *Hoffmann-Curtius 2002*; *Kruse 2002*; *Zaunschirm 2002a*; *Zaunschirm 2002b*; *Saehrendt 2004*; *Eschebach 2005*. — Ausführlicher: Abschnitte II.9.1., II.10.4.

<sup>987</sup>Etliche Quellenschriften wertet Meinhold Lurz in seinen Untersuchungen aus: *Lurz 1985a*. Ich stütze mich hauptsächlich auf diese Primärquellen: *Fuchs 1916*; *Kriegergräber 1917*. Dann auch *Kriegerdenkmale / Soldatengräber 1916*; *Kriegergrabmale / Heldenhaine 1917*; *Esch / Storck 1918*. — Seit 1915 regeln amtliche Verfügungen, wie die Kriegstoten auf Friedhöfen und mittels Denkmälern zu ehren sind: siehe *Lurz 1985a*, S. 45-52. Insgesamt zu Gesetzen, Zuständigkeiten und zum Einfluß der amtlichen Beratungsstellen, der seit Ende 1916 weiter zunimmt: *Lurz 1985a*, S. 29-52, 64-67 (bes. S. 36, 66 mit Bezug auf die zentrale »Staatliche Beratungsstelle für Kriegerehrungen« in Berlin; auf S. 39 sind die Beratungsstellen der Bundesstaaten aufgezählt). Genaue Auflistung samt Aufgabenbeschreibung und Adressen, Publikationen und Ausstellungen: *Kriegergräber 1917*, S. 52-58. Weiteres in Abschnitt II.6.3.3. — Gattungsübergreifend sind diese zeitgenössischen Zusammenstellungen zur Kriegskunst aufschlußreich: *Escher 1917*; *Hildebrandt 1916*.

Französischen Krieges von 1870/71 entstanden waren; deren Stil und Ikonographie könnten nicht mehr zufriedenstellen.<sup>988</sup>

»Wenn wir hier das oft gebrauchte Wort wiederholen: »Für die Ehre unserer Helden ist das Beste gerade gut genug«, so können wir dies nicht tun ohne die Einschränkung, daß es nicht nur das Beste d. h. das künstlerisch Vollendetste, das Echteste [sic!] sein soll, sondern auch das, was in seinem Wesen, seiner Form dieser Zeit gerecht wird, was auch dem Volke in allen seinen Schichten zum Herzen spricht.«<sup>989</sup>

Die Schlagworte, die im Hinblick auf die zu leistende neue Denkmalkunst durchgängig genannt werden, sind auch in der eben zitierten Publikation zu finden: In der »schlichten Größe des Grundgedankens, der sinnfälligen Einfachheit des Aufbaues und der sparsamen Verwendung des Schmuckes« würden die neuen Denkmäler das Wesen der Zeit offenbaren, einer Zeit, in der »Opfermut, Pflichttreue und Verdienst« walteten.<sup>990</sup>

Diese Hinweise werfen nun auch für uns die Frage des Stils auf. Welche stilistischen Merkmale zeigen sich an der Kollwitzschen *Dreifigurengruppe*. Ich stelle die These zur Diskussion, daß Käthe Kollwitz mit ihrem Werk den Ambitionen der Kriegerdenkmalkunst um 1916 entgegenzukommen sucht. Ich beziehe mich dabei auf meine vorigen Beschreibungen der Figuren (Abschnitte II.6.1., II.6.2.) und auf die Komposition der Gesamtanlage (Abschnitte II.6.3.1.). Aber außerdem gibt es eine Stelle in den Tagebüchern, die meine Behauptung stützt und relativ genau zeigt, worauf es Kollwitz selbst ankommt. Sie schreibt im November 1917:

»Ich dachte an jene Fahrt mit Hans nach Potsdam, wo ich Hans davon sprach, daß das Arbeiten jetzt *neu* werden müßte. Wo ist mein neues Arbeiten geblieben? Peters Arbeit [d. i. die Dreifigurengruppe, BS] soll wesentlich und einfach sein, aber das Wort neu kommt für sie gar nicht in Betracht. Das was ich früher immer sagte: der Inhalt sei die Form – wo hab ich das wahr gemacht? Wo ist die neue Form für den neuen Inhalt dieser letzten Jahre?

<sup>988</sup>Zur Ablehnung der herkömmlichen historisierenden Denkmaltypen und der fabrikmäßigen Produktion: *Lurz 1985a*, S. 10-14, 122, passim; *Saehrendt 2004*, S. 90-91. Teilweise einschränkend: *Weinland 1994*, S. 436; *Hirschfeld / Krumeich / Renz 2004*, s. v. Denkmal (S. Behrenbeck), S. 430-433, hier S. 430-431.

<sup>989</sup>*Fuchs 1916*, S. 4. Ähnlich *Jessen 1917*, S. 7.

<sup>990</sup>*Fuchs 1916*, S. 5. — In einer Reihe von Abbildungen stellt der Münchner Architekt Ludwig F. Fuchs beispielhafte Entwürfe zusammen. Typologisch handelt es sich um Grabsteine für Einzel- und Massengräber, Gedenksteine und Ehrentafeln: *Fuchs 1916*, Abb. 1-73 (auch der Anzeigenteil der Schrift enthält informatives Material). — Näheres zu den dort verwendeten Bildmotiven registriert *Lurz 1985a*, S. 86.

Am Tage darauf arbeitete ich an der Skizze weiter [siehe Anm., BS]. Ich darf sie nur ausführen, wenn es mir wirklich gelingt eine Form zu finden, die sich mit dem Inhalt deckt. Sie darf nicht realistisch sein und sie kann nicht eine andere sein als die uns bekannte menschliche Form. Eine Form zu finden wie Krauskopf ist für mich unmöglich, ich bin kein Expressionist in dem Sinn. Also bleibt nur die mir bekannte menschliche Form, die aber ganz destilliert sein muß. Ja nicht etwa wie Metzner das in seiner Ratlosigkeit tut. Auch nicht einmal wie Barlach, obgleich dem näher.

Aufgebaut soll die Arbeit auf einem Block sein, aus einem Block. Keine tief eingegrabenen Löcher, *nur die Oberfläche* behandeln und in ihr alles sagen. Wie beim Zeichnen, wo für mich ja doch auch nur Haltung, Köpfe, Hände existieren.«<sup>991</sup>

Es muß genau gefragt werden. Was heißt [I] Deckung von Form und Inhalt? Was bedeuten die Eigenschaften [II] nicht-realistisch oder nicht-expressionistisch? Was ist [III] »destilliert«, »wesentlich und einfach«?

[Zu I:] Die Übereinstimmung von Form und Inhalt bzw. Gestalt und Aussage läßt sich im Falle der *Dreifigurengruppe* recht gut darlegen, und zwar am Konstruktionschema der Symmetrie. Wir sind davon ausgegangen, daß Symmetrie ein

---

<sup>991</sup>*Tgb*, S. 340 (\*06.11.17). — Zum Kontext: Als Kollwitz diese Gedanken festhält, hat sie vorübergehend ihre Tätigkeit an der Dreifigurengruppe unterbrochen. Sie arbeitet am sog. *Elternrelief*, das später in Flandern an einem Grabstein des Sohnes angebracht werden soll. Siehe dazu Kapitel II.7. — Währenddessen wird sie zu einer weiteren Plastik inspiriert und fertigt eine »Skizze« an, den kleinformigen Entwurf einer rundplastischen Elternfigur: »Mann und Frau kniend von vorne gegeneinander gelehnt« (*Tgb*, S. 339, \*06.11.17, zitiert in Abschnitt II.7.1.). — Zu Bruno Krauskopf, Maler, Graphiker, Bühnenbildner: *Thieme / Becker*, Bd. 21 (1927), s. v. Krauskopf, S. 470; *Vollmer*, Bd. 3 (1956), s. v. Krauskopf, S. 114; *Kat. Charlottenburg 1972*; *Kat. Darmstadt 1992*; *Kat. Münster 2003*; *Tgb*, Anm. S. 826-827. — Kollwitz schreibt in *Tgb*, S. 340, sie habe ein Bild des Malers in der Secessionsausstellung gesehen (seit 1917 stellt Krauskopf in der Berliner Sezession aus: *Kat. Münster 2003*, S. 18). Krauskopf wird später im Zusammenhang mit anderen »junge[n], energisch gesonnene[n] Künstler[n]« erwähnt: *Tgb*, S. 384 ([23.11.18]). — Zu Franz Metzner: *Pözl-Malikova 1977*, bes. S. 26-31; *Thieme / Becker*, Bd. 24 (1930), s. v. Metzner, S. 448-449; *LdK*, Bd. 4, s. v. Metzner, S. 709; *Hutter 1990*, bes. S. 156-181; *NDB*, Bd. 17 (1994), s. v. Metzner, S. 261. — Zu Metzners Vorbildern zählen von 1911 bis '19 bes. Hoetger, Lehmbruck und Barlach, in der Spätzeit auch wieder Rodin: *Pözl-Malikova 1977*, S. 24, 29, 30. — Zu Ernst Barlach: *Schult 1960*; *Jansen 1989*; *Beloubek-Hammer 1996*; *Fritsch / Seeler 2006*; *Laur 2006*. — Kollwitz besucht die erste große Barlach-Ausstellung, die 1917 in der Galerie von Paul Cassirer stattfindet; dort werden Holzskulpturen, Gipsmodelle, Zeichnungen und Lithographien gezeigt: *Tgb*, S. 339, 341 (\*06.11., \*16.11.17); vgl. *Kat. Köln 1984*, S. 54. — Konkrete Stilvergleiche zwischen Kollwitz, Metzner und Barlach werden unternommen in Abschnitt II.6.3.3. Später bzgl. der endgültigen Fassung der »Trauernden Eltern« in Abschnitt II.10.5., auch in Abschnitt II.10.1.2. (nur Barlach). — Zum Gespräch mit Hans Kollwitz über das Neue in der eigenen Kunst: *Tgb*, S. 174, 196 (28.10.14, 15.08.15). — Annette Seeler hat es in einem lesenswerten Artikel unternommen, den Gestaltungsprinzipien, wie sie im Tagebucheintrag vom 6. November 1917 dargelegt sind, nachzuforschen: *Seeler 2007*, S. 11, 19.

kompositioneller Hauptakzent des Denkmalentwurfes ist.<sup>992</sup> An den Schmalseiten des Sockels für die Liegefigur sind die Figuren der knienden »Eltern« plaziert (Abb. 7). Massen und Größen sind nach beiden Seiten der vertikalen Symmetrieachse, wenn auch nicht exakt spiegelbildlich, so doch ihrer Wertigkeit nach gleichgewichtig verteilt. Für den Betrachter ergibt sich dadurch zweierlei: Er wird kraft der Symmetrie auf einen ganz bestimmten Standort festgelegt; die Ansicht von vorn wird ihm quasi aufgedrängt, weil er von hier aus am besten das Prinzip der Raumorganisation überschaubar ist. In der Frontalansicht zeigt sich ihm eine ausgewogene Ordnung gegenseitiger Formentsprechung. Das damit einhergehende psychische Erlebnis des Gleichklangs und der ponderierten Ruhe bewirkt, daß jede Bewegung und mit ihr auch das Zeitliche aufgehoben scheint. Ideell ist Symmetrie – wie Dagobert Frey erklärt – Ausdruck nicht des Werdens, sondern »des Seins«, nicht der Vergänglichkeit, sondern der »Dauer«.<sup>993</sup> – Nun ist die symmetrische Figurenkomposition, wie wir sie uns im Fall der *Dreifigurengruppe* denken müssen, tatsächlich eine völlig neue Form im Werk von Käthe Kollwitz. Weder in der Graphik, noch in der plastischen Arbeit ist sie vorher anzutreffen.<sup>994</sup> Kollwitz ordnet diese neue Form der neuen inhaltlichen Aufgabe des Denkmals zu. Sichtbar zu machen ist ja diese Erfahrung des Krieges: das dauerhaft gültige Opfer der Gefallenen. Es soll von denjenigen, denen es gilt, nicht beklagt und betrauert, sondern gleichfalls dauerhaft gewürdigt werden. Vor allem aber soll eine symmetrische Haltung beim Betrachter erwirkt werden, ein Gleichklang, Bejahung dessen, was dargestellt ist. Letzten Endes soll der Betrachter hier einen Akt der Selbstidentifikation vollbringen, d. h. sich selbst erleben als Nutznießer des Opfers, dem es seinerseits zukommt, den Sich-Opfernden dankbar zu ehren, also innerlich eine ähnliche Haltung einzunehmen wie die beiden Adoranten. Symmetrie ist für diesen Inhalt eine äquivalente Form.<sup>995</sup>

---

<sup>992</sup>Siehe Abschnitt II.6.3.1.

<sup>993</sup>Frey 1976, bes. S. 243, 244 (Betrachterstandort, Symmetrie als »Erlebnisform«), S. 247 (Frontalansicht), S. 250-255 (Überzeitlichkeit, Ruhe-, Seinsausdruck, Gleichgewicht, Gleichwertigkeit), hier S. 251. Der Autor verifiziert seine Aussagen an mehreren Beispielen. — Ergänzend *LdK*, Bd. 7, a) s. v. Symmetrie, S. 159-160; b) s. v. symmetrisch – antithetisch, S. 160; *DWDS*<sup>o</sup>, s. v. Symmetrie; *Schischkoff 1982*, s. v. Gestalt, S. 229-230. Umfassend zum Themenfeld »Symmetrie in Kunst, Natur und Wissenschaft«: *Kat. Darmstadt 1986*.

<sup>994</sup>Sehr ferne Anklänge an eine symmetrische Komposition finden sich in den Graphiken »Aus vielen Wunden blutest du, o Volk« (*Kl. 29; Kn. 32*) und »Zertretene« (*Kl. 48; Kn. 49*).

<sup>995</sup>Im Zusammenhang mit dem Problem von Form und Inhalt des Kunstwerkes steht auch der Nachruf auf Auguste Rodin, den Kollwitz 1917 im November-Heft der »Sozialistischen

[Zu II:] Gewiß kann die Aufgabe nicht darin bestehen, im einzelnen definieren zu wollen, was Realismus bzw. Expressionismus in der Geschichte der bildenden Kunst bedeuten. Ein solches Unterfangen wäre uferlos. Und zwar nicht allein deshalb, weil die Definitionen diskutabel sind, sondern auch weil realistische oder expressionistische Formprägungen in verschiedenen Epochen unterschiedlich ausfallen und immer spezielle Voraussetzungen haben.<sup>996</sup> Es geht hier also darum, das

---

Monatshefte« veröffentlicht (= *Kollwitz 1917*; Wiederabdruck in *Tgb*, Anm. S. 827-828), also kurz nach dem Tagebucheintrag vom 6. November (vgl. *Tgb*, S. 341; *BrfS*, S. 157). Der Grund für die Wirkkraft der Werke Rodins besteht für Kollwitz darin: »In seinem Vermögen dem seelischen Gehalt die plastisch überzeugende, nur diesem Gehalt zugehörige Form zu finden. Der Mensch Rodin, der seelische Inhalt seiner Werke, die Form, die er schuf, sind eins. Auch eins mit ihnen ist die Wirkung, die beim Anschauen der Werke auf den Beschauenden überströmt. Mir ist es wenigstens immer so gegangen, [...]« (*Kollwitz 1917*, S. 1226-1227). Die »Einheitlichkeit von Form und Inhalt« als Ausdruck »leidenschaftlichen Lebens« wird als anziehend empfunden. »Eine andere [künstlerische, BS] Lösung als die von ihm [Rodin, BS] gefundene scheint undenkbar, wenn man einem seiner Werke gegenübersteht.« (*Kollwitz 1917*, S. 1227; Kollwitz nennt ebd. Arbeiten, die sie besonders schätzt: *a*) »seine große Liebesgruppe mit den wundervoll beseelten Händen«, d. i. vermutlich »L'éternelle idole«; *b*) »Bürger von Calais«; *c*) »Kauernde«, d. i. »La femme accroupie«; *d*) »das Gebet, den betenden Knaben«, d. i. »L'enfant prodigue«; *e*) »Auferstehungsrelief vom großen Höllentor«. – Mein besonderes Interesse wecken die Formulierungen, in denen Kollwitz die (ohnehin immer bestehende) Einheit von Inhalt oder Gehalt und Form hervorhebt (zu den Aspekten solcher Einheit konsultiere *LdK*, Bd. 3, s. v. Inhalt, S. 433-434; *LdK*, Bd. 2, s. v. Form, S. 551-552). Ich deute diese Aussagen folgendermaßen: Erstens methodisch bzw. ästhetisch: *a*) Kollwitz setzt voraus, daß bestimmte Inhalte bestimmte Formen verlangen – daraus folgt für das Kunstwerk, daß ein Prinzip der Adäquatheit von Geistig-Seelischem und sichtbar Gebildetem angenommen wird und daß der Grad jener Entsprechung über die Überzeugungskraft des Werkes entscheidet; *b*) die bei Rodin festgestellte Einheit von Kunstwerk und Künstlerleben steigert die Wirkung des Werkes auf den Betrachter – daraus folgt: je intensiver diese Einheit, desto wirkmächtiger, »erregender« das Werk; die Vorstellung der Übereinstimmung von Kunst und Leben spielt hier eine Rolle; beachte dazu *BrfS*, S. 147 (\*16.04.17), wo Kollwitz anlässlich ihrer Jubiläumsausstellung zum 50. Geburtstag von der Selbstidentifikation mit ihren Werken spricht. – Zweitens: Indem Kollwitz 1917 am Beispiel Rodins, zwar ohne ins Detail zu gehen, aber doch relativ engagiert und unter Einbeziehung der eigenen Person, auf die Kategorien des Kunstwerks, auf Inhalt und Form als künstlerische Aussagearten hinweist, würdigt sie das Transnationale der Kunst; *a*) sie gibt damit ein Zeugnis gegen Bestrebungen innerhalb der zeitgenössischen Kunstliteratur und Kunstwissenschaft, Nationalstile entsprechend den sog. Volks- oder Nationalcharakteren feststellen zu wollen (zur Orientierung siehe *Larsson 1985*; weiterführend *Lützel 1975*, S. 1455-1471; *Hofmann 1999*, bes. S. 43-50); *b*) indirekt korrigiert sie so auch ihre öffentliche Zustimmung zu dem von Carl Vinnen eingeleiteten Manifest »Ein Protest deutscher Künstler« aus dem Jahr 1911 (= *Vinnen 1911*; Kollwitz ist genannt auf S. 19; siehe dazu *BrfS*, S. 24, 30 mit Anm. S. 255-256; zum Kontext vgl. *Hinz 1977*, S. 258; *Hartmann 1981/1982*, S. 36-37; *Prelinger 1993a*, S. 32; *Ruppert 2000*, S. 461-465).

<sup>996</sup>Um nur bei der Gattung der Plastik zu bleiben: Der Realismus römischer Portraits der republikanischen Zeit ist z. B. ein anderer als der in der Spätgotik oder im 19. Jh. bei Meunier oder Dalou. Gleiches gilt für die expressiven Formschöpfungen im Manierismus und Barock, bei Lehmbruck, Matisse, Picasso und vielen anderen. – Einen Überblick über die Realismus-Terminologie gibt *Herding 1987*. Siehe zudem, teils auch für das im Text oben genauer Ausgeführte: *LdK*, Bd. 6, s. v. Realismus, S. 62-64; *Regenbogen / Meyer 2005*, s. v. Realis-

Grundsätzliche zu nennen. Wir haben es mit zwei Begriffen zu tun, die als kunsttheoretische und ästhetische Kategorien die Art und Weise bezeichnen, wie die Welt der Dinge, der Gedanken und Gefühle aufgefaßt und dargestellt wird. Prinzipiell kann eine Stilform als »realistisch« gelten, wenn sie ihre Gegenstände weder idealisiert noch abstrakt wiedergibt, sondern sie in ihrer Tatsächlichkeit erfaßt. Das heißt, es kommt vor allem auf eine sachbezogene Schilderung an und auf das anschaulich Überzeugende. Aber es gibt graduelle Unterschiede. Ohne Zweifel ist für Kollwitz der Realismus obligat, der das Mittel ist, Gegenstände oder Sujets glaubhaft zu gestalten. Sie fordert »Wirklichkeitskunst«. <sup>997</sup> Das sog. Kunstwahre darf dem Naturwahren nicht widersprechen. Aber die rein abbildende Nachahmung eines natürlichen Gegenstandes oder Sujets ist abzulehnen. <sup>998</sup> Weil ein solcher Realismus für Kollwitz nicht in Frage kommt, sind z. B. an der *Liegefigur* keine Ausrüstungsgegenstände oder Details der Uniform wiedergegeben, und der Soldat ist auch nicht in seinem Metier als Handelnder gezeigt. <sup>999</sup> Die *Elternfiguren* nehmen eine alter-

---

mus, S. 549-551, bes. S. 551. – Die Definitionsschwierigkeit erweitert sich auch im Hinblick auf die Formen des Naturalismus. — Es muß wenigstens erwähnt werden, daß solche und ähnliche Probleme, die Kollwitz 1917 im besagten Tagebucheintrag aufwirft, auch im 19. Jh. Künstler wie Courbet und Leibl beschäftigt haben. Diese Fragen in einem noch größeren Kontext zu erörtern, liegt also nahe, muß jedoch künftigen Forschungen vorbehalten bleiben.

<sup>997</sup>*Tgb*, S. 226 (\*21.02.16). — Zum Begriff: vgl. *DWB*, Bd. 30 (EA 1960), s. v. Wirklichkeit, Sp. 582-586; *DWB*, Bd. 27 (EA 1922), s. v. Wahrheitskunst, Sp. 918 (»auf wahrheit begründete, realistische kunst«). — Kollwitz betont z. B., wie wichtig das Naturstudium sei. Sie stellt im Zusammenhang mit dem Gedenkblatt für Karl Liebknecht (*NT* 773-790; *Kl.* 139; *Kn.* 159) fest, daß dort, wo der Gestaltung der Figuren keine intensiv zeichnerische Auseinandersetzung vorausgehe, Mängel entstünden, daß Schematismus die Folge sei: *Tgb*, S. 412 (\*15.03.19). – Bei ihren frühen graphischen Arbeiten wurden gerade die ausgefeilten Studien am Objekt durch das Fachpublikum geschätzt. Werner Weisbach z. B. lobt Kollwitz' Begabung, »mit all ihren Motiven von der Wirklichkeit auszugehen und allem, was sie darstellt, den Schein der Wahrheit zu verleihen« (Wiederabdruck seiner Rezension aus dem Jahr 1905 in *Kat. Köln 1988*, S. 201-203, hier S. 202, wobei »Schein« etwa im Sinn von »Aufschein« gemeint ist). — Zum Thema »Wirklichkeitskunst« siehe auch die Abschnitte II.6.2., II.6.3.3., II.7.2.2., II.7.3., II.8.1.4., II.8.2.3., II.8.8.2., II.10.3., II.10.5. sowie den »Einblick« und »Ausblick«.

<sup>998</sup>Bezeichnenderweise hat Kollwitz Vorbehalte gegen eine Kunst, die ihr formal »perfektionistisch« vorkommt. Bei einem Besuch im Kaiser-Friedrich-Museum meint sie: »Wir stehn vor Niederländern: Konzert; und: Mädchen, das sich die Kette umlegt. Ich sage, so bewundernswert die Sachen seien, hätte mein Interesse für sie doch eine Grenze. Schließlich seien auch diese figürlichen Darstellungen Stilleben und außerdem wären sie zu vollendet, zu fertig.« (*Tgb*, S. 260, \*[26.07.16]. – Es muß sich bei den genannten Werken um diese holländischen Genremalereien handeln, heute beide in der Berliner Gemäldegalerie: a) Gerard ter Borch: »Das Konzert«, um 1675; b) Jan Vermeer: »Junge Dame mit Perlenhalsband«, um 1662/65; beide verzeichnet in *Best.-Kat. Berlin 1996*, S. 20, 125-126, mit Abb.-Nr. 1179, 1659).

<sup>999</sup>Das Gegenteil ist bei vielen Kriegsdenkmälern der Fall, die während der Weimarer Republik entstanden sind. Dazu nur zwei prominente Beispiele aus der Mitte der zwanziger Jahre: a) »Handgranatenwerfer« von Hermann Hosaeus (Kriegerdenkmal der Technischen Univer-

tümliche Adorantenstellung ein; sie zeittypisch erscheinen zu lassen, darin besteht die Absicht nicht. Auch sensualistische Elemente, die beispielsweise die stofflichen Qualitäten der Oberflächen anzeigten, scheinen eine nur untergeordnete Rolle zu spielen. – »Expressiv« kann eine Form dann sein, wenn sie statt Ausgleich Kontrast will, Bewegung statt Ruhe. Als ein geistig-seelisches Ausdrucksverlangen setzt der Expressionismus auf »Eigengesetzlichkeit«, er löst sich gewisserweise von der Form- und Gestaltnachahmung, macht sich frei vom Abbild.<sup>1000</sup> Deswegen ist er »subjektiv«, aber auch artifiziell in hohem Maß. »Verfremdung« und »Deformation« gehören zu seinen stärksten Mitteln; in der Malerei und Graphik geben die »Brücke«-Künstler davon Zeugnis, in der Plastik um 1916/17 z. B. Wilhelm Lehmbruck;<sup>1001</sup> und auch Ernst Barlachs und Franz Metzners Formmöglichkeiten tendieren zu jener Zeit in diese Richtung.<sup>1002</sup> Eine expressionistische Formensprache wäre deshalb für das Kollwitzsche Denkmal nicht angemessen, weil sie die Ordnung und den Gleichklang aufbräche, die hier doch gerade die absichtsvoll gewählten Ausdruckskennzeichen sind. Das Subjektive hat hier kein Anrecht, weil es keinen Anspruch darauf erheben kann, Zustimmung herbeizuführen und allgemeinverständlich<sup>1003</sup> zu sein. Die Selbstidentifikation des Betrachters mit der Darstellung wäre jedenfalls schwieriger, und das didaktische Konzept als ganzes käme in Gefahr.

---

sität Berlin-Charlottenburg, nicht erhalten; Abb. in *Seeger 1930*, S. 146; siehe zu dieser Figur Abschnitt II.9.1.3. mit Abb. 140); *b*) »Liegender Soldat« von Bernhard Bleeker (München, Kriegsehrenmal vor dem Armeemuseum, rekonstruiert; Abb. in *Seeger 1930*, S. 163; siehe zu dieser Figur Abschnitt II.6.3.3. mit Abb. 114).

<sup>1000</sup>Vgl. *Wietek 1971*, S. 73 (dort bzgl. »Kubismus und Abstraktion« bei Karl Schmidt-Rottluff). — Zu den nachfolgenden Beschreibungen des Phänomens und des Begriffs »Expressionismus« bzw. »Ausdruck«: siehe auch und vgl. Abschnitt II.8.8.2. mit den Literaturangaben in Anm. 1713-1723. — Fürs erste informativ: *LdK*, Bd. 2, *a*) s. v. Expression, S. 405, *b*) s. v. Expressionismus, S. 405-407; *PKG*, Bd. 12, S. 148-168.

<sup>1001</sup>Zur Künstlergemeinschaft »Brücke«: siehe auch Abschnitt II.8.8.2. — Zu Lehmbruck: Abschnitt II.7.2.2.

<sup>1002</sup>Dazu mehr im anschließenden Abschnitt II.6.3.3.

<sup>1003</sup>Gerade das ist Kollwitz aber wichtig. Sie plädiert dafür, »daß zwischen Künstler und Volk Verständnis« sein, Kunst also auch »populär« sein müsse; ausdrücklich schließt sie sich der Meinung Eduard von Keyserlings gegen den Expressionismus an, der als »verstiegene Atelierkunst« kritisiert wird: *Tgb*, S. 226 (\*21.02.16), zitiert und mehr dazu in Abschnitt II.8.8.2. — Daß Kollwitz ein subjektivistisches Formempfinden ablehnt, bestätigt bereits eine frühe Äußerung über Dürers Handzeichnungen im Berliner Kupferstichkabinett: *Tgb*, S. 55 (24.09.1909), mit Anm. S. 764.

Gleichwohl gilt für Kollwitz, daß »von jeher jede gute Kunst Expressionismus, also Ausdruckskunst gewesen« ist.<sup>1004</sup> Der Anspruch lautet, »ausdrücken« zu wollen. Das heißt in Kollwitz' eigenen Worten:

»Erstens einmal starkes Gefühl – die Sachen kommen aus dem Herzen – und zweitens Fußen auf der Basis meiner bisherigen Arbeiten, also auf einem ziemlichen Fundament von Können. [...] *Mir kommt es nur darauf an auszudrücken* [...].«<sup>1005</sup>

Es geht nicht darum, die Gegenstände, Vorgänge, Zustände zu beschreiben, die Dinge aus der kühlen Distanz des Beobachters zu schildern oder erzählerisch auszubreiten. Vielmehr geht es um Empfindung und die Botschaft selbst. Sie wollen ostentativ mitgeteilt sein, bekenntnishaft aus dem Selbst- und Weltverständnis des Künstlers heraus – so dokumentieren Empfindung und Botschaft »Wahrheit«. Wahrheit ist die Wahrhaftigkeit des Ausdrucks. Des künstlerischen wie geistig-seelischen Ausdrucks.

Nun könnte man mit Recht einwenden, daß in einem solchen Gestaltungsverlangen subjektive Anteile immer schon enthalten sind. Bestünde dann ein Widerspruch zu dem, was vorhin gesagt wurde, nämlich daß das Kollwitzsche Dreifigurenmal subjektive Form ausschließe? Ich meine nicht. Entscheidend ist, daß die Subjektivität zurückgebunden wird an das objektiv Gegebene.

»*Ich hab als Künstler das Recht, aus allem [d. h. aus den Tatsachen, BS] den Gefühlsgehalt herauszuziehen, auf mich wirken zu lassen und nach außen zu stellen.*«<sup>1006</sup>

Künstlerische Subjektivität »verankert« sich hier in der objektiven Wirklichkeit. Sie tritt in ein gefühlsmäßiges Verhältnis zu ihr, nimmt auf, bildet im kreativen Prozeß das Ihre aus, um es endlich auf neue Weise auszusprechen. Dabei muß die beabsichtigte Botschaft so in Form und Aussage gebracht werden, daß sie sich möglichst effizient und direkt mitteilt: »wirken« muß sie, be-wirken.<sup>1007</sup> Die Darstellung muß

<sup>1004</sup>*BdF*, S. 31 (Brief an die Malerin Hanna Löhnberg-Mendel, \*29.07.19); zitiert in Abschnitt II.8.8.2.

<sup>1005</sup>*Tgb*, S. 476, 477 (\*25.06.20); dort mit Bezug auf die bis zu diesem Zeitpunkt fertiggestellten Lithographien zum geplanten *Graphikzyklus »Krieg«*.

<sup>1006</sup>*Tgb*, S. 483 (\*Okt. '20); dort mit Bezug auf das Gedenkblatt für Karl Liebkecht (*Kl. 139; Kn. 159*).

<sup>1007</sup>Siehe *Tgb*, S. 542 (\*[04.12.22]): »[...] , wenn ich mich mitarbeiten weiß in einer internationalen Gemeinschaft gegen den Krieg, hab ich ein warmes durchströmtes und befriedigtes Gefühl. [...] Ich bin einverstanden damit, daß meine Kunst Zwecke hat. *Ich will wirken* in dieser Zeit, [...]. / [...] mein Weg ist klar und einleuchtend, [...].« – Siehe auch *Tgb*, S. 545-

den Rezipierenden mitdenken und einbeziehen und auch den »Rezeptionsrahmen« berücksichtigen.<sup>1008</sup> Ausdruck schließt Wirkung ein. Das sog. intersubjektive Ereignis setzt er in Gang.<sup>1009</sup>

[Zu III:] »Destilliert« heißt etwas, sofern es einen Klärungsprozeß durchlaufen hat. Klar ist es, sofern es eindeutig und durchschaubar ist. So wird z. B. eine Entwurfzeichnung gegenüber einer Skizze dann als »destilliert« gelten können, wenn sie die Momente präzisiert und geordnet enthält, die die Skizze noch mehr oder weniger willkürlich festgehalten hatte.<sup>1010</sup> Und ist etwa eine Skulptur oder Plastik räumlich und körperlich durch nachvollziehbare Verhältnisse bestimmt, nicht chaotisch, sondern mit Bedacht organisiert, vielleicht nach stereometrischen Gesetzen, dann kann auch sie Spuren eines Prozesses aufweisen, bei dem durch das Unterdrücken des Zufälligen, durch das Fortlassen oder Wegnehmen eines Zuviel die Form des Gegenstandes geklärt wurde, so daß das Werkstück durchschaubar, eindeutig geworden ist. Eindeutigkeit scheint wiederum dem Einfachen ähnlich. Werkästhetisch gesehen wirken im Einfachen die Bestandteile einheitlich zusammen. Was demnach kleinteilig zusammengesetzt oder gar disparat erscheint, kann nicht einfach sein. Konsequenterweise erstrebt Kollwitz das Blockhafte für ihre Skulptur, denn dieses geht mit dem Einheitlichen Hand in Hand. Der Block betont das Festgefügte, Konzentrierte. So gibt es bei Kollwitz keine raumgreifende Bewegung der Figur, überhaupt keine Motorik; Gliedmaßen liegen an; die Oberflächen sind relativ ebenmäßig und zerfließen nicht ins Unstete. Mit einem Block assoziiert man eine klare

---

546 (\*30.12.22): »Jetzt Arbeiten wie das Anti-Kriegsplakat für den Internationalen Gewerkschaftsbund [d. i. »Die Überlebenden« (Kl. 184; Kn. 197), BS], jetzt wenn möglich lauter solche Arbeiten, die eine Wirkung in sich schließen. [...] das Streben auf meine Weise, mit meinen Mitteln fördernd mitzuhelfen, das hab ich. Das ist mit ein Antrieb zu meiner Arbeit, darum halte ich auch meine Arbeit für wichtig.«

<sup>1008</sup>Darauf weisen bereits Roswitha Mattausch und Peter Schirmbeck in einem informativen Aufsatz hin, der allerdings betont im Sinne bürgertumskritischer Kunstinterpretation argumentiert: *Mattausch / Schirmbeck 1973*, unpag. [1. Textseite]. Vgl. dazu *Fritsch / Seeler 1993*, S. 144-145.

<sup>1009</sup>Anregend hierzu: *Schischkoff 1982*, s. v. Intersubjektivität, S. 321-322; *Brugger 1988*, s. v. Intersubjektivität, S. 187; *Regenbogen / Meyer 2005*, s. v. intersubjektiv, S. 324. — Das Themenfeld Expressionismus, Expressivität und Ausdruck wird freilich im Zusammenhang mit den »*Sieben Holzschnitten zum Krieg*« genauer zu erörtern sein. Siehe Abschnitt II.8.8.2.

<sup>1010</sup>Vgl. z. B. bei folgenden Werken die Entwicklungen in verschiedenen Stadien der Zeichnung, bis hin zur endgültigen Fassung in der Lithographie: a) Gedenkblatt für Ludwig Frank aus dem Jahr 1914 (NT 717-720; Kl. 127; Kn. 131); b) »Eltern am Weihnachtsbaum« aus dem Jahr 1915 (NT 743-754) und Elternpaar von 1919, bei dem der Weihnachtsbaum weggelassen ist (Kl. 136, irrtümlich betitelt »Die Eltern der Künstlerin«; Kn. 142).

Struktur. Und in diesem Sinn ist hier auch das Kollwitzsche Wort »wesentlich« zu deuten. »Wesen« (ousia, essentia) ist zunächst ein ontologischer Begriff. Das Hauptsächliche eines daseienden Gegenstandes ist gemeint, das Eigentliche und Treffende und, im weiteren Wortsinn, das Notwendige, Beständige, Wahrhafte. Ist eine Form »wesentlich«, dann zeigt sie dem Betrachter nichts anderes als das vollständig Entscheidende.<sup>1011</sup>

Wo aber ist dieses »Wesentliche« im Stil der *Dreifigurengruppe* zu finden? Ein Teil der Antwort wurde oben schon gegeben: Weil expressionistische Formen als Manifestationen des Subjektiven gelten können und weil sie deshalb ungeeignet sind für die Zwecke des öffentlichen Denkmals, muß Kollwitz sich Formen schaffen, die das Objektive schaubar machen. Es müssen allgemeine Formen sein. Solche, die imstande sind, einen Kern- oder Grundgedanken in der Weise größtmöglicher Einfachheit, Einheitlichkeit und Eindeutigkeit darzustellen. Sie müssen hervorgegangen sein aus der Beobachtung der realen, mannigfaltigen und individuellen Einzelobjekte. Repräsentieren müssen sie aber das Überindividuelle und das, was dem Mannigfaltigen gleichwie grundsätzlich oder gesetzmäßig innewohnt. Anders gewendet: solche Formen müssen idealisierende Formen sein.<sup>1012</sup> In Abschnitt II.6.1. habe ich bereits auf das Idealbildnis der *Liegefigur* hingewiesen. Dort beruhete meine Aussage noch auf Vermutung. Jetzt schließe ich aus meinen Beobachtun-

---

<sup>1011</sup>Vgl. *DWB*, Bd. 29 (EA 1960), a) s. v. wesentlich, Sp. 592-600; b) s. v. Wesen, Sp. 510-581. Ferner, jeweils s. v. Wesen: *Brugger 1988*, S. 463-464, hier S. 463; *Kwiatkowski 1985*, S. 460-461; *Ricken 1984*, S. 235-237; *Schischkoff 1982*, S. 749; *Regenbogen / Meyer 2005*, S. 731-732, hier S. 731; *MGKL*, Bd. 6 (1909), S. 549-550. — Zudem instruktiv im Hinblick auf den Themenkomplex und die Terminologie des gesamten Absatzes: *LdK*, Bd. 3, s. v. Klarheit, S. 761-762 (mit Hinweisen auf die im Zusammenhang wichtigen Begriffe »claritas«, »perfectio«, »ordo« und ihre Implikationen); *MGKL*, Bd. 5 (1907), s. v. Einfalt, S. 450 (dort bes. die »ästhetische Einfachheit«); *Regenbogen / Meyer 2005*, a) s. v. einfach, S. 171-172; b) s. v. Abstraktion, S. 9; *Kwiatkowski 1985*, s. v. Abstraktion, S. 12-13, bes. S. 13 (»Apharesis«). — Schon früh hatte Kollwitz Ambitionen gehabt, »alles Wesentliche stark betont [...] und das Unwesentliche fast negiert« darzustellen; ihre graphischen Arbeiten sollten »in immer abgekürzter Form das enthalten, was sie jetzt etwas zu durchgeführt enthalten«: *Tgb*, S. 62 (30.11.1909). — Vgl. dazu die stilistischen Einschätzungen in *Stern 1917*. Zudem die Bemerkungen in *Seeler 1999a*, S. 2, wo es heißt, der Begriff des Wesentlichen sei für Kollwitz »lebenslang eine zentrale Denkkategorie« gewesen. — Nebenbemerkung: Meines Erachtens wäre auch einmal zu prüfen, ob eine phänomenologische Herangehensweise an diesen Fragenkomplex weiterführen könnte.

<sup>1012</sup>Indirekte, doch hilfreiche Winke für meine Überlegung gewinne ich aus Max Dvořáks Studie »Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei«, erschienen 1918 in der »Historischen Zeitschrift«: vgl. *Dvořák 1995a*, bes. S. 51-95, 112-147, hier bes. S. 127. — Kollwitz ist sich bei diesem Verfahren anscheinend der Gefahr bewußt, ins »Akademische« abzugleiten. Dafür mag als Beleg gelten: *Tgb*, S. 328 (\*23.08.17).

gen, daß es sich um ein solches Bildnis handeln muß. Mit dem Wort »idealisierend« bezeichne ich diejenige Darstellungsform, die ein »Urbild« (idea) oder Idealbild sichtbar zu machen sucht.<sup>1013</sup> Eine Gestalt ist zu finden, die das Essentielle hervorhebt und darum frei ist von allem Unmaßgeblichen; in diesem Sinn bedeutet »ideal« auch »abstrakt« und sagt – anders als in einem solchen Zusammenhang etwa das Wort »stilisiert« –, daß es sich um die Form einheitlich fassende und nicht-imitative Momente handelt, die zugleich eine Wertvorstellung enthalten. Das Ziel des idealisierenden Stils Kollwitzscher Prägung liegt in der »wesentlichen«, »einfachen«, »destillierten«, in gewisser Weise auch vollkommenen Form. Kollwitz nähert sich dieser Form, indem sie auf Portraitähnlichkeit verzichtet, indem sie symmetrisch konstruiert, Konturen geschlossen hält, Oberflächenstrukturen beruhigt und den Figurenaufbau blockhaft vereinheitlicht. Das Werk erscheint dadurch gleichsam in sich ruhend, unumstößlich. Und mit der klar sichtbaren Form korrespondiert der ebenso klar einsehbare Gehalt: Denn es kommt hinzu, daß jede urbildhafte Gestalt die Ursache widerspiegeln soll um derentwillen sie besteht. Der Aufgebaute und die Adoranten veranschaulichen genau jene affirmative Sicht des Krieges, die Käthe Kollwitz während der ersten Kriegsjahre vertritt, und die ich systematisch im ideengeschichtlichen Teil I meiner Arbeit anhand der Überbegriffe »Vaterland«, »Opfer« und »Pflicht« in ihren Bedingungen beschrieben habe. In Abschnitt II.6.4. wird noch konkreter auf den Zusammenhang des Werkes mit diesen Bedingungen einzugehen sein; ich will an dieser Stelle nur festhalten, daß sich m. E. im Dreifigurenmal zeigt, was Kollwitz 1917 künstlerisch für ihr Werk fordert: daß Inhalt Form sei. Kollwitz erfüllt damit ihren eigenen Authentizitätsanspruch, dem gemäß ihre Arbeit als Treueversprechen gegenüber dem Sohn und seinen Kameraden, dem Vaterland und sogar Gott »wahr [...], echt und ungefärbet« sein muß.<sup>1014</sup> Sie entspricht darüber hinaus in zentralen Punkten den Forderungen

<sup>1013</sup>Vgl. *DWB*, Bd. 24 (EA 1936), s. v. Urbild, Sp. 2385-2390, bes. Sp. 2389. — Inspirierend für das Weitere und den Kontext: *Kwiatkowski 1985*, s. v. ideal, S. 191; *Brugger 1988*, a) s. v. Ursache, S. 424-426, hier S. 425; b) s. v. Idee, S. 176-177, hier S. 176; c) s. v. Bild, S. 49-50; *Ricken 1984*, s. v. Bild, S. 35-36; *Schischkoff 1982*, a) s. v. Ideal, S. 301; b) s. v. Abstraktion, S. 4; *Regenbogen / Meyer 2005*, s. v. Abstraktion, S. 9; *LdK*, Bd. 1, a) s. v. Abstraktion, S. 21; b) s. v. Abstrakte Kunst, S. 18-21; *LdK*, Bd. 7, s. v. stilisieren, S. 62.

<sup>1014</sup>Siehe *Tgb*, S. 180 (Silvester '14); zitiert zu Beginn von Abschnitt I.3.4. Vgl. *Tgb*, S. 207, 226-227 (02.01., \*21.02.16). – In der zuletzt angeführten Textstelle heißt es mit Bezug auf den Silvestereintrag und dem dort formulierten Streben nach Authentizität in der Arbeit: »Nicht, daß ich empfinde, davon abzukommen, aber man verfällt leicht bei dem Suchen in künstlerische Grübeleien und Spitzfindigkeiten – Gesuchtheiten. Das leuchtet mir jetzt mit einem Mal auf und ich muß aufpassen. Vielleicht, daß die Denkmalsarbeit mich wieder zur Einfachheit bringen wird.«

vieler Kunstschafter, die mit ihren Werken zum Weltkrieg »dieser Zeit gerecht« werden wollen.<sup>1015</sup>

### 6.3.3. Zeitgenössische Formensprachen im Vergleich

Man subsumiert 1917 folgende Typen unter dem Begriff »Kriegsdenkmal« bzw. »Kriegergedächtnismal«: »1. das Soldatengrab auf dem Schlachtfeld, 2. den Soldaten-Friedhof im Etappengebiet, 3. das Grab in der Heimat für Krieger, die dorthin überführt wurden oder im Lazarett ihren Wunden erlegen sind, 4. die Gedächtnisstätten in der Heimat für alle, die nicht mehr wiederkehrten und deren Gräber unerreichbar sind«.<sup>1016</sup>

---

<sup>1015</sup>Vgl. *Fuchs 1916*, S. 4; oben zitiert. — Exkurs: Dvořák, der bereits in Anm. 1012 genannte Protagonist einer »Kunstgeschichte als Geistesgeschichte« (= Titel der 1924 posthum erschienenen Sammlung seiner Schriften), bringt mich in diesem Zusammenhang noch auf eine andere Fährte (inspirativ wirken dabei *Lützel 1975*, S. 1195-1214, bes. S. 1196-1203; *LdK*, Bd. 2, s. v. Dvořák, S. 247-248); sie wäre wert, genauer verfolgt zu werden, doch kann hier nur in wenigen Schritten mein Leitgedanke skizziert sein: [A] Die Aussage »Inhalt ist Form« kann auch heißen: Form ist Sinn und Bedeutung. Das Kunstwerk als geformtes Werk ist Sinn- und Bedeutungsträger. Also alles andere als beliebig. [B] Zeitgerechtes Kunstschaffen mag implizieren, daß die Form nicht nur Ausdrucksträger eines schöpferischen Künstlereinfalls ist, sondern auch Träger kollektiver historischer Ideeninhalte: Form als Prägung kollektiver Anschauungen oder als Manifestation des objektiven Geistes oder als »Weltanschauung«. [C] Demgemäß kann man 1920 bei Dvořák lesen, »die künstlerische Form« sei »die Inkarnation des geistigen Verhältnisses zur Umwelt« und »unmittelbare Mitarbeit an dem [...] Weltbewußtsein« (zitiert nach *Dvořák 1995b*, S. 250; vgl. dazu auch das Zitat aus dem Vortrag »Über Kunstbetrachtung« in: *Dvořák 1995*, Vorwort der Herausgeber, hier S. X, wo von Kunst als »Ausdruck der die Menschheit beherrschenden Ideen« gesprochen wird). Dieses zu seiner Zeit aktuelle kunsthistorische Denkmodell ist bekanntlich vielfach kritisch hinterfragt worden. Aber darum soll es nicht gehen. [D] Mir scheint vielmehr prüfenswert, inwiefern sich anhand jenes Denkmodells auch die Auffassungen der Künstler vom Kunstwerk charakterisieren ließen, insbesondere im zeitlichen Bezugsrahmen des Ersten Weltkriegs und der Nachkriegszeit, als die meisten Kriegsdenkmäler entstehen. [E] Im Ausblick auf Käthe Kollwitz könnte eine mögliche Frage lauten: Lassen sich mit dem Dvořákschen Modell etwa auch Äußerungen in Verbindung bringen wie »*Ich will wirken in dieser Zeit*«, Kollwitz' eigene Kunst soll »Zwecke« haben (*Tgb*, S. 542 [\*04.12.22]; zitiert in Abschnitt II.8.8.2.)? Bieten also Kollwitz' Aussagen und Werke Anknüpfungspunkte auch an Dvořáks Theorie?

<sup>1016</sup>So der Architekt Emil Högg in »Helden-Ehrung«, 170. Flugschrift des Dürerbundes, München 1917, S. 3; zitiert nach *Lurz 1985a*, S. 53 mit Anm. 89. — Meinhold Lurz führt zudem aus, daß der Soldatenfriedhof in mehrfacher Hinsicht ein Denkmal darstellt. Der Friedhof mitsamt seiner gärtnerischen Anlage und dem plastischen oder architektonischen Schmuck gilt als solches; dann jedes einzelne Grab; schließlich das Ehrenmal im Zentrum der Anlage, an dem Gedenkfeiern und Kranzniederlegungen stattfinden: *Lurz 1985a*, S. 54.

Das preußische Kriegsministerium ordnet am 23. September 1915 an, daß Kriegsgräber dauerhaft zu erhalten sind; erst jetzt werden größere Anstrengungen unternommen, die Grabstätten der Gefallenen entsprechend anzulegen und auszubauen.<sup>1017</sup> Viele Einzelgräber, die bisher noch verstreut auf den Schlachtfeldern oder im Versorgungsgebiet liegen, werden aufgelassen und die Leichname umgebettet. Auch den Kollwitz-Sohn hatte man zuerst unweit der Stelle beerdigt, wo er gefallen war, und ihn später mit anderen Kameraden in einen neu angelegten Friedhof überführt.<sup>1018</sup> In den besetzten Gebieten obliegt die Einrichtung von Soldatenfriedhöfen bestimmten Abteilungen des Heeres, den sog. Etappen-Inspektionen.<sup>1019</sup> Da materielle und organisatorische Möglichkeiten im Feld und in der Etappe begrenzt sind, zeigen diese Friedhöfe kein aufwendiges Gepränge. Man gestaltet die Anlagen häufig so, daß innerhalb einer Einfriedung, die den Bezirk deutlich von der Umgebung separiert, die Gräber um ein zentral gelegenes Denkmal gruppiert werden.<sup>1020</sup>

1916 veranlaßt das Kultusministerium, eine »Staatliche Beratungsstelle für Kriegererehrungen« in Berlin zu gründen, auch entsprechende Behörden in den preußischen Provinzen und Bundesstaaten des Reichs.<sup>1021</sup> Diese Maßnahme wird unter anderem deshalb erforderlich, weil in den heimischen Kommunen immer häufiger Soldatenfriedhöfe und Denkmäler entstehen, und dabei die entscheidende Frage lautet, wie diese repräsentativen Vorhaben angesichts ihrer gesellschaftlichen und ästhetischen Funktionen zu gestalten sind. Man zieht namhafte Künstler zu Rate, läßt sie die bestehenden Anlagen an den Fronten besichtigen, um dann mit Hilfe ihrer Eindrücke und Meinungen weitere Planungsschritte in Deutschland selbst und in den Kriegs-

---

<sup>1017</sup>Lurz 1985a, S. 111; auch für das oben Folgende. — Zu den Anfangsschwierigkeiten der Totenbestattung: Lurz 1985a, S. 31. — Zu Soldatenfriedhöfen an der Front: Lurz 1985a, S. 110-113. — Für Kriegstote in Massengräbern gilt das »dauernde Ruherecht« seit 1872; im Ersten Weltkrieg geht man dazu über, dasselbe Recht auch für Tote in Einzelgräbern zu gewährleisten: Lurz 1985a, S. 30, 31. — Weiteres in Lurz 1989. — Daß durch das »Privileg« des sog. »ewigen Ruherecht[s]« nicht nur die Gefallenen, sondern auch der Kriegstod selbst nobilitiert wird, betont Mittag 1993, S. 23. — Zu den Schwierigkeiten der Totenidentifikation und des Gräbernachweises: Lurz 1985a, S. 31-35.

<sup>1018</sup>Vgl. die entsprechenden Einträge in *Verzeichnis B*, s. v. Peters Grab. — Allgemein zur Problematik der Umbettung: Lurz 1985a, S. 35-36, 111-113.

<sup>1019</sup>Kriegergräber 1917, S. 48; Lurz 1985a, S. 30.

<sup>1020</sup>Beispiele sind dokumentiert in: *Kriegergräber 1917*, Taf. 10, 14, 16; *Seeger 1930*, Abb. S. 57-61.

<sup>1021</sup>Lurz 1985a, S. 36, 39. Vgl. »Die Beratungsstellen für Kriegererehrungen« in *Kriegergräber 1917*, S. 52-58 (Preußen, Württemberg).

gebieten zu unternehmen; Kollwitz berichtet z. B. im November 1915, daß August Gaul »zur Schaffung von guten Friedhöfen nach dem Osten geschickt« werde.<sup>1022</sup>

Es muß hier nicht im einzelnen vorgeführt werden, wie sich die Formen der Friedhöfe in den Besatzungsgebieten und innerhalb Deutschlands über die Jahre hinweg, im Zuge praktischer Notwendigkeiten und theoretischer Debatten sowie unter dem Einfluß der amtlichen Beratungsstellen entwickeln.<sup>1023</sup> Doch ist hervorzuheben, daß sie alle eine militärische Grundhaltung visualisieren wollen, etwa durch eine streng geordnete Reihung der Grabstellen, ihre einheitliche Bepflanzung und besonders durch die Uniformität der Grabzeichen.<sup>1024</sup> Es soll jeder unmilitärische Aufwand vermieden und »schlicht soldatische Einfachheit«<sup>1025</sup> hergestellt sein. Am besten würden »einfache, klare, monumentale Formen« die Idee des Soldatentodes fürs Vaterland ausdrücken.<sup>1026</sup> Im übrigen behält man sich jedoch vor, große Denkmalprojekte erst in der Nachkriegszeit auszuführen, wenn, wie es heißt, »Ruhe und Zeit

---

<sup>1022</sup>»[...] nach demselben Muster würden dann auch die Friedhöfe im Westen angelegt werden.« (*Briefe*, S. 113, \*[07.11.15]). Vgl. *Kriegergräber 1917*, S. 9-10, 13, 19, 49, Taf. 16-17 (Zeichnungen von der Hand Gauls); *Lurz 1985a*, S. 36-37. — Die staatlichen Beratungsstellen publizieren 1917 »Leitsätze über Kriegergräber«, gegliedert in »Gräber im Felde« und »Gräber in der Heimat«; abgedruckt in *Kriegergräber 1917*, S. 11-12. — In die Schrift waren mustergültige Vorschläge eingeflossen, die der Münchner Architekt und Geheime Regierungsrat German Bestelmeyer im März 1916 im Kriegsministerium zu Berlin vorgetragen hatte. Zusammen mit seinen Kollegen Bruno Paul, Franz Seeck und Louis Tuillon hatte Bestelmeyer im Spätherbst '15 als Gutachter die Fronten bereist: siehe *Lurz 1985a*, S. 36-39 (nach Angabe von Lurz, Anm. 54, ist Bestelmeyers Vortrag abgedruckt in: *Wie sollen wir unsere Kriegergräber würdig erhalten?* Berlin 1916. Vgl. *Kriegergräber 1917*, S. 49-50). — Die genannten Personen bilden noch im Sommer 1917 die Berliner Beratungsstelle: *Lurz 1985a*, S. 48.

<sup>1023</sup>Siehe dazu im ganzen: *Lurz 1985a*. Zu Details: *Kriegergräber 1917*, S. 11-12 (»Leitsätze über Kriegergräber«), S. 48-51 (»Die Kriegergräberfürsorge der deutschen Heeresverwaltung«); *Lurz 1985a*, S. 31-41 (»Kriegsgräberfürsorge«), S. 110-113 (»Kriegerfriedhöfe an der Front«), S. 113-115 (Kriegerfriedhöfe in Deutschland), S. 72-80 (praktische Gestaltung), S. 115-120 (Fallbeispiele).

<sup>1024</sup>Variationen sind möglich in bezug auf z. B.: Grundriß der Gesamtanlage (laut *Lurz 1985a*, S. 66: Quadrat, Kreis, axiale Form), Anpassung an die landschaftliche Umgebung und Bepflanzung (laut *Lurz 1985a*, S. 66, 69: Linde, Eiche, Tanne, Birke, Efeu, Immergrün, heimische Gewächse), Anordnung der Gräber (laut *Lurz 1985a*, S. 66: konzentrische Ringe oder parallele Reihen, z. B. entlang einer Ehrenstraße), Form und Symbolik der Grabzeichen (laut *Lurz 1985a*, S. 67-69: Lateinisches Kreuz als christliches Symbol, Eisernes Kreuz etc.), Verwendung von Materialien (laut *Seeck 1917*, S. 24-25: Stein, Gußeisen, Schmiedeeisen, Holz), ihre Bearbeitung (laut *Seeck 1917*, S. 24: Vermeidung spiegelnder Flächen, Nutzung von Findlingen etc.) etc. — Einzelheiten und Prinzipielles bei *Seeck 1917* und in anderen Beiträgen des Sammelbandes *Kriegergräber 1917*.

<sup>1025</sup>Wortlaut einer Kabinettsorder Kaiser Wilhelms II. mit dem Titel »Kriegergräber« vom 28. Februar 1917; zitiert nach *Kriegergräber 1917*, S. 51. Auch in *Lurz 1985a*, S. 38.

<sup>1026</sup>Empfehlung der Staatlichen Beratungsstelle für Kriegerehrungen Berlin; zitiert nach *Lurz 1985a*, S. 66.

gewonnen ist, um Großes und Schönes zu schaffen, würdig der Erinnerung an deutsches Heldentum und auch würdig als Wahrzeichen dieser gewaltigen Zeit«. <sup>1027</sup>

Welche Stilrichtungen den neuen Kriegsdenkmälern angemessen sein würden, diskutiert man allerdings eifrig. Es sind zunächst drei Formensprachen, die ich im folgenden etwas genauer darstellen will: die neoklassizistische, realistische und »germanische«. <sup>1028</sup> Alle drei scheinen in bezug auf das Kollwitzsche Dreifigurenmal einigen Aufschluß geben zu können.

---

<sup>1027</sup>*Kriegergräber 1917*, S. 11 (»Leitsätze über Kriegergräber, aufgestellt durch die staatlichen Beratungsstellen«). Ebenfalls zitiert in *Lurz 1985a*, S. 39. Siehe auch *Lurz 1985a*, S. 31, 38, jeweils mit Quellenangabe in Anm. 37, 56. — 1917 verfügt ein Erlaß, den Bau großer Denkmalanlagen aufzuschieben. Man hatte kritisiert, daß für diese Aufgabe besonders geeignete Künstler noch Kriegsdienst leisteten: *Hirschfeld / Krumeich / Renz 2004*, s. v. Denkmal (S. Behrenbeck), S. 430-433, hier S. 431. Vgl. *Kriegergräber 1917*, S. 51. — Siegfried Kracauer gibt 1928 im sechsten Kapitel seines Romans »Ginster« eine ironische Schilderung dessen, was die Gesamtanlage eines Ehrenfriedhofs mit den Grabstätten der Soldaten und einem zentralen Kriegerdenkmal charakterisiert. Unter anderem heißt es: »Einfachheit war in den Kriegsjahren die Losung der führenden Kreise.« (*Kracauer 2004*, S. 113). – Im Roman erklärt ein Baumeister dem Publikum folgendermaßen einen Friedhofsentwurf: »Es ist eine bekannte Tatsache, [...], daß die Zeiten hart sind, aber seien wir nicht undankbar gegen sie, denn der Krieg hat uns alle gleich gemacht, wie über so unter der Erde, und insofern ist er nicht nur menschlich bedeutend, sondern bringt auch uns Architekten Gewinn. Aus diesen Erwägungen heraus, [...], ist der Friedhof herangereift, den Sie hier vor sich sehen, [...]. Ich bin bei meinem Entwurf von der festen Überzeugung getragen gewesen, daß die erwähnte Gleichheit, die als vaterländisch im höchsten Sinne bezeichnet werden darf, den Verzicht auf jegliche Schmuckbeigabe fordert, darum habe ich statt der gekrümmten Linien gerade gezogen, die so unerschütterlich sind wie die Reihen unserer Krieger, zahllose parallel laufende Reihen, an denen viereckige Gräberplatten nebeneinander stehen, deren genau abgemessene Gleichheit in der Einfachheit gipfelt, die dem grauen Ehrenkleid unserer Braven entspricht, das sich überall fortsetzt, bis in das errichtete Denkmal mit den gleich langen Kanten hinein, dem das Kranzgesims fehlt, da die feinen Profile den Kriegswürfel schädigen, der nackt sein muß, in Anbetracht seiner Bestimmung ...« (*Kracauer 2004*, S. 118). – Auf Kracauers Darstellung wird in der neueren Denkmalliteratur mehrfach hingewiesen, z. B. in: *Hütt / Kunst / Matzner 1990*, S. 7, Anm. 5 auf S. 123, letzte Buchumschlagseite; *Gruber 1993*, S. 78.

<sup>1028</sup>Vgl. *Lurz 1985a*, S. 55-56; *Lurz 1985b*, S. 131. Der Autor unterscheidet insgesamt vier Gruppen von Kriegerdenkmälern nach stilistischen Kriterien bzw. ikonographischen Motiven: neoklassizistische (*Lurz 1985a*, S. 80-92; *Lurz 1985b*, S. 136-158), christliche (*Lurz 1985a*, S. 92-98), realistische (*Lurz 1985b*, S. 158-193) und germanisierende (*Lurz 1985a*, S. 98-107; *Lurz 1985b*, S. 193-210). – Über Stiftergruppen, »Traditionelle Denkmalstypen«, zeitgenössische Diskussionen: *Lurz 1985b*, S. 131-136. — Lurz erklärt, daß bei den Verfechtern des Neoklassizismus stilistische Überlegungen im Vordergrund stünden; die Verfechter der Germanismen hätten dagegen völkisch motivierte Absichten (*Lurz 1985a*, S. 80). Sie kritisierten am Neoklassizismus, daß er zu wenig verständlich, volkstümlich, »stimmungsvoll« und heimatverbunden sei (*Lurz 1985a*, S. 87-88). Bevorzugte Projekte seien die sog. Heldenhaine, deren Gestalt bestimmt werde von einzeln stehenden Bäumen und Baumgruppen, roh bearbeiteten Findlingen, Steinkreisen mit den Namenstafeln der Gefallenen und ähnlichem. Wichtig sei das Zeichenhafte; Baumarten, Steine und deren Anordnung sollten vor allem Tugenden symbolisieren, die man mit den Altgermanen in Verbindung brachte. – Zur Theorie und praktischen Ausführung der Heldenhaine: *Lurz 1985a*,

Was unter »germanisch« zu verstehen ist, demonstriert das *Völkerschlachtdenkmal zu Leipzig* (Abb. 112). 1898 bis 1913 durch den renommierten Architekten Bruno Schmitz errichtet, gilt dieses Monument als Paradebeispiel einer neuen Formidee. Sie soll dem »deutschen Wesen« gemäß sein. Ihre Verfechter lehnen antikiisierende Stilzitate genauso ab wie den Neubarock der wilhelminischen Repräsentationsbauten.<sup>1029</sup> Man sucht im Gegenteil das »Urwüchsige«, will sich seinen völkischen Ursprung bewußt machen und sich abgrenzen von der lateinisch-romanisch beeinflussten Kunst und Zivilisation.<sup>1030</sup>

Das Völkerschlachtdenkmal erhebt sich pyramidenartig aus dem weitläufigen Areal. Mächtig und schwer lastend macht der Bau seinen Anspruch auf »ewiges Bestehen« geltend. Das stark zusammengedrängte Gefüge entwickelt sich aus Abwandlungen von Würfel, Kugel und Zylinder. »[...], ›schlichteste (!) Einfachheit und Anspruchslosigkeit« sollen hier als wahre deutsche Qualitäten zum Ausdruck kommen.<sup>1031</sup> Alles ist sinnbildlich gedacht, sei es Maßstab, Ausdehnung, Werkstoff, Werkstoffbehandlung oder Ikonographie. Alles will die Größe des Kampferignisses, an das hier erinnert wird, bezeugen und von der politischen Idee, die es wachruft, sprechen, nämlich von der »Idee der nationalen Sammlung«.<sup>1032</sup> Sinn des Bau-

---

S. 98-107; *Lurz 1985b*, S. 130-131, 197-198; *Mosse 1980*, S. 244, 248, 254-257. Vgl. z. B. die Entwürfe der Anlagen für Didlaken und Jodlauken: *Scharf 1984*, Z 136. Zahlreiche Vorschläge in *Kriegergrabmale / Heldenhaine 1917*, Abb. S. 86-110; siehe ebd., S. 20-22 den Aufsatz »Heldengräber und Heldenhaine«. – Zum Heldenhain-Konzept siehe ferner Abschnitt II.9.2., dort im Zusammenhang mit dem »Reichsehnenmal«-Projekt bei Berka.

<sup>1029</sup>Vgl. z. B. Kaiser-Wilhelm-Nationaldenkmal zu Berlin (1891-1897, Bildhauer Reinhold Begas); Siegesallee zu Berlin (1898-1901, Leitung Reinhold Begas).

<sup>1030</sup>Das Völkerschlachtdenkmal wurde am 18. Oktober 1913 im Rahmen eines großen Festaktes zur Hundertjahrfeier des Sieges über Napoleon Bonaparte der Öffentlichkeit übergeben. Es sollte »Den gefallenen Helden ein Ehrenmal / Dem deutschen Volk ein Ruhmesmal / Kommenden Geschlechtern ein Mahnzeichen« sein, wie der »Deutsche Patriotenbund« formuliert hatte (zitiert nach *Hutter 1990*, S. 132). — Über das Bauwerk berichten: *Nipperdey 1968*, S. 573-577; *Pötzl-Malikova 1977*, S. 18-23; *Tittel 1981*, S. 246-248; *Scharf 1984*, S. 240, 242-243, 245, 252-253, 275; *Hutter 1990*, einführend bes. S. 9-14, vergleichend bes. S. 70-79; *Keller / Schmid 1995*; *LdK*, Bd. 7, s. v. Völkerschlachtdenkmal, S. 658-659. — Zur Beschreibung und typologischen Einordnung von Anlage und Architektur: *Hutter 1990*, S. 112-121.

<sup>1031</sup>Siehe *Nipperdey 1968*, S. 574-575, dort mit Bezug auf die »Weiheschrift« des »Deutschen Patriotenbundes« aus dem Jahr 1913.

<sup>1032</sup>*Nipperdey 1968*, S. 576. — Der Autor unternimmt in seiner grundlegenden Abhandlung den Versuch, die deutschen Nationaldenkmäler des 19. Jhs. in Typen einzuteilen; ein Typus ist das »Denkmal der nationalen Sammlung« (*Nipperdey 1968*, S. 573). Vgl. dazu beschreibend und kritisch *Tittel 1981*, S. 260 mit Anm. 214. — Zur Bedeutung der Völkerschlacht als »vom Volke bejahtes militärisches Unternehmen«: *Hutter 1990*, S. 31-32.

werks ist mit anderen Worten, daß es die Ideale der »Volksgemeinschaft« und des als Hingabe an die Nation verstandenen »deutsche[n] Idealismus« allegorisch zur Anschauung bringt, ja gleichsam ins Heldenhafte und »Mythisch-Kultische« übersteigert.<sup>1033</sup>

Was uns vor allem interessiert, ist die Bauskulptur.<sup>1034</sup> Der Bildhauer Christian Behrens schuf am Völkerschlachtdenkmal die »Barbarossaköpfe« und das große Schlachtenrelief mit der Figur des geharnischten »Sankt Michael« an der äußeren Stirnwand.<sup>1035</sup> Franz Metzner entwarf bzw. fertigte weitere Reliefs,<sup>1036</sup> die zwölf Wächterfiguren an der Kuppel,<sup>1037</sup> die »Schicksalsmasken« mit den Ritterfiguren in der Krypta<sup>1038</sup> sowie die allegorischen Kolossalfiguren der »Glaubensstärke«, »Volkskraft«, »Tapferkeit« und »Opferbereitschaft« in der Ruhmeshalle, die »die Eigenschaften des deutschen Volkes während der Befreiungskriege darstellen«.<sup>1039</sup>

Die Figuren von Metzner und Behrens unterscheiden sich zwar in manchem. Aber das gemeinsam Kennzeichnende der Formauffassung ist auch hier ein Streben nach Einfachheit. Das heißt zunächst Verzicht auf kleinteilige Ausführung, Verzicht aber in erster Linie auf jede klassische Idealität. Einfachheit besteht in der Reduktion auf eine urtümlich-primitivistische Erscheinungsweise.<sup>1040</sup> Metzner stilisiert z. B. die Ritterfiguren in der Krypta (Abb. 113)<sup>1041</sup> sehr stark. Das Einzelne ist regelrecht grob. Aber die Gesamtform tritt wegen jener Verminderungen um so deutlicher

<sup>1033</sup>Vgl. *Nipperdey 1968*, S. 574-576. Vgl. ikonographische Analyse und ikonologische Interpretation bei *Hutter 1990*, S. 122-132; ferner das Kapitel über »Ideologie und Kunst« bei *Hutter 1990*, S. 187-190. Vgl. ergänzend *Scharf 1984*, S. 240-243, 245, 252-253. Allgemeines ergänzend *LdK*, Bd. 4, s. v. Monumental, Monumentalität, S. 827-829. — Über einen Teil der Rezeptionsgeschichte im Ersten Weltkrieg: *Poser 1995*, S. 78-80.

<sup>1034</sup>Dazu ausführlich: *Hutter 1990*, S. 134-181. Die Skulptur steht in engster Beziehung zur Architektur: *Hutter 1990*, z. B. S. 118, 134, 180, passim.

<sup>1035</sup>Siehe *Hutter 1990*, S. 134; ausführlich S. 136-149; Abb. 57, 58, 59, 62, 64.

<sup>1036</sup>Siehe *Hutter 1990*, S. 134, 148, 172-175, 178-180; Abb. 85, 89. — Zu Metzner: siehe Anm. 991.

<sup>1037</sup>Siehe *Hutter 1990*, S. 175-178; Abb. 46, 87.

<sup>1038</sup>Siehe *Hutter 1990*, S. 149-155; Abb. 55, 69.

<sup>1039</sup>Siehe *Hutter 1990*, S. 156-172; Abb. 55, 73-76, 83; Zitat auf S. 156.

<sup>1040</sup>Siehe *Hutter 1990*, S. 180-181. Der Autor führt aus, daß die anti-klassische Bewegung der europäischen Kunst ihre Wurzeln bei Jean-Jacques Rousseau hat; in der Folgezeit sei »das Interesse für einfache und primitive künstlerische Ausdrucksweisen geweckt« worden: *Hutter 1990*, S. 20-29, hier bes. S. 20-21. Über den Zusammenhang mit »Kulturpessimismus und Zivilisationsüberdruß« in Deutschland und Frankreich: *Hutter 1990*, S. 159.

<sup>1041</sup>Siehe auch *Hutter 1990*, Abb. 69.

hervor, sie ist einheitlich statt mannigfaltig, geschlossen statt offen, sie bevorzugt den linearen Eindruck und die flächige Wirkung.

Diese Charakteristik sollte aufmerken lassen. Sie erinnert an die stilistischen Ambitionen von Käthe Kollwitz. Im Tagebucheintrag vom 6. November 1917 werden teils ähnliche Begriffe genannt.<sup>1042</sup> Zwar grenzt Kollwitz sich dort ausdrücklich gegen Franz Metzner ab; seine Formensprache, wie sie ihr bis dahin bekannt ist – darüber muß noch etwas gesagt werden<sup>1043</sup> –, findet Kollwitz keineswegs vorbildlich. Aber was mit der Einfachheit der Form Metznerscher Art im gedanklichen Grundansatz zusammengeht, ist ein klarer Aufbau und eine Tendenz zur Vereinheitlichung der Form. Hier scheinen mir – vorsichtig gesagt – Berührungspunkte gegeben. Die einprägsam verdichtete, von Nebensächlichkeiten bereinigte Form beabsichtigt eine lapidare, eindeutige Wirkung. Sie ist von Metzner gewollt, aber auch von Kollwitz. Wenn wir es auf einen Vergleich zwischen den beiden Künstlern ankommen lassen – über ihre Divergenzen in puncto Körperbildung und Physiognomie hinwegsehend, aber auch eingedenk der Tatsache, daß es sich im einen Fall um Freiplastik, im andern um Architekturplastik handelt, daß Maßstäbe und Materialien verschieden sind und die bekannten Versionen der Kollwitz-Gruppe im Gegensatz zu Metzners Skulpturen nur Entwürfe darstellen –, wenn wir es also trotzdem wagen wollen, Kollwitz und Metzner einander gegenüberzustellen, dann kann bei beiden doch in einem Punkt ein ähnliches Prinzip der Formfindung entdeckt werden: Dadurch daß die Körper auf Grundformen zurückgeführt werden, entstehen typenhafte Gestalten. Nicht um die gleiche Form handelt es sich, sondern um eine verwandte Methode, Form hervorzubringen. Dabei geht Metzner allerdings sehr viel weiter als Kollwitz. Er vereinfacht und verfremdet bis zum dekorativ Markigen, titanenhaft Gewaltigen. Es versteht sich deshalb schon von selbst, daß ein Formvergleich nicht zu weit geführt werden soll; am Ende dürfen die deutlichen Differenzen nicht eingeebnet erscheinen.<sup>1044</sup>

<sup>1042</sup>Siehe Abschnitt II.6.3.2. — Die Charakteristik erinnert freilich auch an Heinrich Wölfflin. Sie ist im obigen Zusammenhang aber nur sprachlich angelehnt an einige von seinen sog. »Darstellungsformen«. Konsultiere dazu *Wölfflin 1921*, Übersicht der »fünf Begriffspaare« auf S. 14-17. — Weiterführend informativ: *Schischkoff 1982*, s. v. Gestalt, S. 229-230.

<sup>1043</sup>Siehe weiter unten in diesem Abschnitt.

<sup>1044</sup>Erst 1919 bemerkt Kollwitz: »Einen ganz starken Eindruck von Metzners Arbeiten [in der Akademieausstellung, BS] gehabt. Vor allem von der Frau in der schräg geneigten Kopfhaltung. Das ist ganz gut. / Er hatte in seinen letzten Arbeiten zu lösen angefangen, was bis dahin immer Problem war. Das schematisch Dekorative fiel ab und er fand schließlich für

Ganz verschieden sind die Formen inhaltlich und bedeutungsmäßig bestimmt. Metzners Ausdrucksweise ist politisch-moralisch begründet, und zwar im Sinne der völkischen Ziele, die der »Deutsche Patriotenbund« als Initiator des Völkerschlachtdenkmals verfolgt.<sup>1045</sup> Wie gesagt, es soll die sittlich starke deutsche Volksgemeinschaft dargestellt sein. Diesen Inhalt trachtet man in eine primitiv, besser gesagt archaisch wirkende Gestalt zu bringen, die dann aufgrund ihrer sog. Robustheit das positiv konnotierte »Germanische« oder »Barbarische« bedeuten soll.<sup>1046</sup> Weil freilich keine entsprechenden Monumente aus der Zeit der Germanen überliefert sind, auf die man gestalterisch hätte zurückgreifen können, knüpft Metzner an das Formgut der vorklassischen Hochkulturen Ägyptens und des Vorderen Orients an und modifiziert es.<sup>1047</sup>

Käthe Kollwitz verfolgt solche Ziele nicht. Zwar ist auch sie in bezug auf die *Dreifigurengruppe* politisch wie moralisch motiviert. Das Denkmal für die Kriegsfreiwilligen soll nicht nur ein glorifizierendes, sondern auch patriotisches Ehrenmal sein. Aber es kommt nicht auf eine außergewöhnlich imposante Gestalt an, die ei-

---

sein Empfinden die Form. / Ich wollte ich könnte da einsetzen, wo er aufhörte.« (*Tgb*, S. 422, \*21.05.19. – Nach Metzners Tod am 24.03.19 finden Gedächtnisausstellungen in seinem Atelier und in der Berliner Akademie der Künste statt: *Pötzl-Malikova 1977*, S. 37). — Bei dem angesprochenen Werk handelt es sich wohl um die Gipsfassung der »Werdenden Mutter« von 1916 (vgl. Abb. 117). Vgl. *Pötzl-Malikova 1977*, Kat.-Nr. 40 (Höhe 66 cm; mit Abb. der Bronzeplastik und Hinweis auf den Katalog der Frühjahrsausstellung der Akademie). — Von der gleichen Arbeit scheint Kollwitz Impulse für ihre eigenen Darstellungen zum Thema »Schwangere Witwe« erhalten zu haben; vgl. insbesondere »*Witwe I*« aus den »*Sieben Holzschnitten zum Krieg*« (Bl. 4, *Kl. 180, Kn. 175*; Abb. 26), wo das Haltungsmotiv ganz ähnlich ist. Siehe dazu Anm. 1492.

<sup>1045</sup>Über den »Deutschen Patriotenbund zur Errichtung eines Völkerschlachtdenkmals bei Leipzig« und seine Beziehungen zur »Nationalen Opposition« sowie zum »Alldeutschen Verband«: *Hutter 1990*, S. 80-85; vgl. S. 58-69, 188.

<sup>1046</sup>Zum völkischen Aspekt des Primitivismus: *Hutter 1990*, S. 159-160. — Zum »Germanenkult« respektive Barbarentum: *Hutter 1990*, S. 17-18, 90-91. — Wie die politische Gegenseite derlei Formambitionen kommentiert, läßt sich z. B. in einem Aufsatz von Adolf Behne in den »Sozialistischen Monatsheften« ablesen. Dort werden in den Ausführungen über den »Begriff des Deutschtums« in der Kunst neben Metzner auch Peter Behrens [sic!, gemeint ist wohl Christian Behrens, BS], Hugo Lederer, Albin Egger-Lienz und Fritz Erler genannt: *Behne 1914*, S. 1183-1184 (Metzner wird auf S. 1184 »ungeistige Athletenhaftigkeit« zugeschrieben).

<sup>1047</sup>»Der einfache, rohe und starre Charakter der ägyptischen Kunst wurde als stilistische Konkretisierung einer noch nicht verweichelichten, sittlich noch intakten Gesellschaft interpretiert, und deshalb als vorbildlich und allein dem »*deutsch-germanischen Wesen*« gemäß empfunden.« (*Hutter 1990*, S. 172). — Zum Ägyptizismus und Archaismus der Skulpturen am Völkerschlachtdenkmal: z. B. *Hutter 1990*, S. 157-163, 180-181, 189-190. — Zur »germanischen« Architektur: *Hutter 1990*, S. 132-134, hier S. 133.

nem imaginären Urvolkstum huldigt. Ich meine, Kollwitz strebt nach einer Form, die es vermag, eine patriotische Haltung in menschlichem Maß und objektiv auszudrücken. Sie sucht ein Gleichnis für das, was idealtypisch wiedererkennbar sein soll. Der Betrachter soll sich motivisch repräsentiert finden in den Adoranten. Formal kann er sich wiederfinden, weil die objektive Gestalt sich zugänglich hält für seine individuelle Seh- und Wahrnehmungsweise. Mit einer Höhe von 2,20 Metern bzw. 2,50 Metern<sup>1048</sup> würden die Figuren zwar überlebensgroß sein, aber der für ein offizielles Denkmal noch relativ zurückhaltende Maßstab scheint dem Betrachter immerhin die Möglichkeit offen zu lassen, sich visuell und stimmungsmäßig einzufühlen. Auch das Fehlen eines Sockels für die Adoranten würde diese Möglichkeit begünstigen. Andererseits rufen gerade vereinfachte Formen Assoziationen des Monumentalen hervor, und Monumentalität rückt den Gegenstand immer vom Betrachter fort. Sie stellt Distanz her.

Vielleicht ist dieses Sowohl-als-auch, diese doppelte Möglichkeit von Zugang und Distanz, einer von mehreren Gründen dafür, warum Käthe Kollwitz die Dreifigurengruppe 1919 aufgibt. Ein Sowohl-als-auch ist von seiner Absicht her weder »wesentlich« noch »einfach«. Wenn zwei gegensätzliche Rezeptionsweisen offenstehen, dann ist keine von beiden notwendig. Es scheint aber so, daß Kollwitz genau das sucht. Ihr Ringen um die »destillierte« Form ist Ausdruck eines Strebens nach der notwendigen, d. h. dem Gegenstand auf zwingende Weise zukommenden Form, die keine einander widerstrebenden Gedanken und Empfindungen aufkommen lassen will.

Am Beispiel des *Völkerschlachtdenkmal*s, einem kolossalen Heldenmonument, das für Kampf, Tod, Sieg, Wehrhaftigkeit und Nationalgefühl steht, sind nun einige Merkmale der germanisierenden Stilform skizziert. Ich halte es deswegen für nützlich, einen Einblick in jene Formensprache und ihre ideellen Voraussetzungen genommen zu haben, weil Käthe Kollwitz selbst ihre Formensprache an derjenigen von Franz Metzner kontrolliert, und weil durch den Vergleich der Blick für das *Dreifigurenmal* geschärft werden kann. Ungesagt blieb einstweilen, daß Metzner während des Krieges verschiedene Abwandlungen seines Stils vornimmt. Das muß bei einer Gegenüberstellung berücksichtigt werden. Gegen Ende dieses Abschnittes

---

<sup>1048</sup>Siehe Abschnitt II.6.3.1.

dehnen wir deshalb unsere Betrachtung auf Metznersche Kleinplastiken der Jahre 1915 bis '17 aus.

Ich will aber im Zusammenhang mit dem Germanismus noch auf zwei Punkte hinweisen. Es wurde erwähnt, daß Arthur Bonus unter anderem die Essaysammlung »Zur Germanisierung des Christentums«<sup>1049</sup> publiziert hatte und für die Zeitschrift »Der Kunstwart« tätig ist (Abschnitte I.4.1., I.4.2.1.). Nun wäre zu fragen, wie weit hier das völkische Interesse von Bonus geht,<sup>1050</sup> und ob über die Verbindung von Bonus zu Kollwitz auch eine Einwirkung auf die Künstlerin im Hinblick darauf möglich wäre. Desgleichen sollte nicht vergessen werden, daß 1913 die Kollwitzsche »Kunstwart«-Mappe erscheint, und also auch von dieser Seite ein Kontakt zu Kreisen besteht, die dem Völkischen gegenüber positiv eingestellt sind.<sup>1051</sup> – Diese Möglichkeiten der Einflußnahme können in der vorliegenden Studie nur genannt werden; sie genauer zu verfolgen, hieße über die Territoriumsgrenzen hinausgehen.

Ähnliche Formabsichten wie beim Völkerschlachtdenkmal sind für die *germanisierenden Kriegsdenkmäler* festzustellen, die in der ersten Zeit nach dem Weltkrieg entstehen.<sup>1052</sup> Zweifellos läßt sich das *Dreifigurenmal* jedoch treffender mit einer als realistisch bezeichneten Stilrichtung vergleichen, auch wenn Käthe Kollwitz selbst eine »nicht realistische« Formabsicht hegt.<sup>1053</sup> Bernhard Bleekers »*Liegender Soldat*«, den er 1921 bis '24 für das Kriegerehrenmal am Münchner Armeemu-

---

<sup>1049</sup>Bonus 1911a.

<sup>1050</sup>Über den völkischen Aspekt in bezug auf »Kunstwart« und »Dürerbund«: Kratzsch 1969, S. 159-180; Lurz 1985a, S. 164-167; z. T. Hutter 1990, S. 64-65. — Zu den »Grundzügen des Kunstwartgeistes«: Kratzsch 1983, S. 381-388. — Zum Rassismusproblem siehe meine Notizen in Anm. 607.

<sup>1051</sup>Siehe *Kunstwart* 1913. Ferdinand Avenarius hat den Text zu dieser Graphikmappe verfaßt (in der ersten Auflage mit dem Monogramm »A« gekennzeichnet; in späteren, leicht veränderten Auflagen, z. B. der fünften von 1927, mit vollem Namen). — Avenarius meint übrigens, psychologisch deutend, daß Kollwitz' Kunst »ganz gesammelt in ihrer zähen Kraft, einheitlich und einfach« sei, »unabweisbar eindringlich«; »man vergißt sie nicht« (*Kunstwart* 1913, unpag. [S. 3]).

<sup>1052</sup>Figürliche Darstellungen beziehen sich meist auf die Heldengestalten Hermann oder Siegfried oder auf nackte Kämpfer (Lurz 1985b, S. 209-210), sie sind jedoch selten. In der Regel werden im germanisierenden Stil Anlagen aus Steinkreisen und Findlingen errichtet: vgl. Lurz 1985a, S. 105. Ausführlich mit Beispielen Lurz 1985a, S. 98-107; Lurz 1985b, S. 193-210. — In Abschnitt II.10.5. wird im Zusammenhang mit Kollwitz' »*Trauerndem Elternpaar*« von 1931/32 und *anderen Kriegsdenkmälern* auf die germanisierende Formensprache von Hugo Lederer und Franz Metzner verwiesen.

<sup>1053</sup>Siehe *Tgb*, S. 340 (\*06.11.17); zitiert in Abschnitt II.6.3.2.

seum schuf, kann hierfür als Beispiel gelten (Abb. 114).<sup>1054</sup> Der Liegende ist im Soldatenmantel dargestellt, mit Stahlhelm, Tornister und Gewehr ausgerüstet. Das realistische Gepräge zeigt sich vor allem an den Elementen, die die Figur eindeutig und wirklichkeitsnah als deutschen Weltkriegssoldaten kennzeichnen. Eine zeitgenössische Stimme rühmt Bleekers Figur so:

»Als ein wohl noch Schule machendes Meisterwerk schlechthin muß der schlafende Krieger bezeichnet werden, dem das Denkmal Ruhestätte ist. Bisher hat man wohl kaum je moderne Gewandung plastisch so gut überwunden und dabei doch realistisch dargestellt gefunden, als hier. Trotz aller Attribute der Gegenwart muß dieses Denkmal doch als zeitlos bezeichnet werden und das ist stets das Kennzeichen einer ganz reifen Kunst, die in geistiger Durchdringung ihre Wurzel hat.«<sup>1055</sup>

Für die Verfechter dieser Stilform wäre die korrekte Sachwiedergabe, d. h. »Tatsachentreue« ein unverzichtbares Kennzeichen. Dabei soll der Gegenstand nicht naiv nachgeahmt werden, wohl aber an der Wirklichkeit, bzw. an dem, was man als »wirklich« erachtet, gemessen werden; es gilt, sich den Gegenstand soweit anzueignen und ihn »geistig zu durchdringen«, daß er auf künstlerische Weise genau der Wirklichkeit entsprechend dargestellt werden kann. Obwohl die *Kollwitz-Gruppe* in dieser Hinsicht einige Parallelen aufweist und keineswegs subjektivistischer Verfremdung unterworfen ist, hätten ihr die Zeitgenossen wahrscheinlich nicht das Prädikat »realistisch« zugestehen wollen, insbesondere der *Liegefigur* nicht. Denn auf eine sachliche Schilderung, etwa militärischer Details, legt Kollwitz wenig Wert; darauf komme ich zu Anfang des folgenden Abschnittes (II.6.4.) noch einmal zu sprechen. Und vermutlich wäre der Grabmaltyp, der auf die mittelalterliche Tumba zurückzugehen scheint – auch dazu Weiteres im folgenden Abschnitt –, als romantisierend-retrospektiv betrachtet worden, nicht als »zeitlos«, sondern unzeitgemäß.<sup>1056</sup>

<sup>1054</sup>Siehe im Internet *Henseleit 2006*<sup>o</sup>, Bd. 1, Abschnitt 5.5.1.; Bd. 2, Werkverzeichnis-Nr. 115; Bd. 3, Abb. WV 115, 115a-e. Bei diesem Autor als »Toter Soldat« bezeichnet.

<sup>1055</sup>Zitiert nach *Lurz 1985b*, S. 184. Auch im Internet: *Henseleit 2006*<sup>o</sup>, Bd. 1, S. 159. – Vgl. die Beschreibungen des Ehrenmals durch den Schriftsteller Hans Carossa in seiner Erzählung »Der Arzt Gion« (1931), wiedergegeben in *Lurz 1985b*, S. 185-186; in *Henseleit 2006*<sup>o</sup>, Bd. 1, S. 165-167. – Weiteres in: *Seeger 1930*, S. 34, Abb. S. 161-163; *Scharf 1984*, S. 274, 276, 277, 291, Abb. T 173; *Lurz 1985b*, S. 178; *Matzner 1990*, S. 65, Abb. 13; *Berger 1994*, S. 430 mit Abb. — Eine ähnliche »schlafende« Soldatenfigur zeigen: a) das »Kriegerehrenmal in der Liebfrauenkirche zu Bremen« von Friedrich Lommel (um 1928-1930; *Seeger 1930*, S. 33, Abb. S. 164; *Matzner 1990*, S. 65, 67, Abb. 2); b) das Heldenkmal in der Krypta des Äußeren Burgtors, Wien, von Wilhelm Frass (1934; *Pabst 1990*, Abb. 13). Weitere verzeichnet *Henseleit 2006*<sup>o</sup>, Bd. 1, S. 174-175. Vgl. Anm. 1085.

<sup>1056</sup>Im übrigen nennt Lurz die Kollwitzsche *Liegefigur* unter ikonographischer Rücksicht in der Rubrik »Realismus«: *Lurz 1985b*, S. 176 (das Motiv des »aufgebahrten Leichnams« be-

Die neoklassizistische Formensprache halten ihre Befürworter besonders geeignet für die neu zu errichtenden Weltkriegsdenkmäler.<sup>1057</sup> »Einfachheit«, »ruhige Würde«, »ernste Geschlossenheit«, »Hervorheben der wesentlichen Grundform«, »Monumentalisierung«, »Vereinfachung«, mithin »das Allgemeine«, »Typische« – mit diesen Ausdrücken werden die Stilkennzeichen auch hier beschrieben.<sup>1058</sup> Das heißt, es werden dieselben Eigenschaften beansprucht wie von den Befürwortern des germanisierenden Stils. Aber mit gravierenden Unterschieden in der Ausführung und was die Ikonographie anbelangt.<sup>1059</sup>

Käthe Kollwitz besucht in Berlin Anfang 1916 die Wanderausstellung der Mannheimer Kunsthalle zum Thema Kriegsdenkmal.<sup>1060</sup> Die Schau trägt maßgeblich zum Erfolg des Neoklassizismus' im Bereich dieser Denkmalkategorie bei.<sup>1061</sup> Es wird eine Reihe von Entwürfen gezeigt, solche aus der Zeit der Befreiungskriege und zeitgenössische.<sup>1062</sup> Dann sind auch assyrische, griechische, römische Kriegerdenk-

---

ziehe sich auf die Grablegung Christi). – Ausführlich zur realistischen Stilform: *Lurz 1985b*, S. 158-193. – Ergänzend zum Begriff und mit weiterführenden Hinweisen: *Regenbogen / Meyer 2005*, s. v. Realismus, S. 549-551, bes. S. 551; *LdK*, Bd. 6, s. v. Realismus, S. 62-64.

<sup>1057</sup>Lurz führt aus, daß die während des Weltkrieges starke Neoklassizismus-Bewegung vom Bürgertum getragen wird. Sie stehe im Zusammenhang mit den monarchie-kritischen Interessen, die 1913 im Zuge der Säkularfeiern der Erhebung gegen Napoleon wiedererwacht waren: *Lurz 1985a*, S. 80-81. Der Autor zitiert prominente Verfechter: den Archäologen Franz Studniczka, den Heidelberger Kunsthistoriker Carl Neumann sowie Bodo Ehardt (*Lurz 1985a*, S. 81-83).

<sup>1058</sup>*Lurz 1985a*, S. 81, 82.

<sup>1059</sup>Zur Praxis neoklassizistischer Denkmalstiftungen und häufiger vorkommenden Motiven (z. B. Eisernes Kreuz, Waffentrophäen, antiker Helm, Gladius, trauernder nackter Krieger, Urne auf Sockel, Tempelfassade, Pyramide): *Lurz 1985a*, S. 88-92; auch *Lurz 1985b*, S. 136-158. — Siehe z. B. die folgenden zeitgenössischen Entwürfe für Einzelgräber oder größere Ehrenmale: *Fuchs 1916*, Abb. 2-3, 16, 30, 37-40, 47-53 (»Wiesbadener Gesellschaft für Grabmalkunst«), Abb. 54-57 (Wettbewerbsbeiträge des »Verbandes Deutscher Granitwerke« bzw. des »Deutschen Werkbundes«), Abb. 66, 71, etc.

<sup>1060</sup>Siehe *Tgb*, S. 213 (\*16.01.16), mit Anm. S. 798, wo die von Kollwitz so bezeichnete »Kriegsausstellung« identifiziert wird als Wanderausstellung der Städtischen Kunsthalle Mannheim. — Die Ausstellung wurde in zwei quantitativ unterschiedlichen Fassungen in Deutschland gezeigt: *Lurz 1985a*, S. 45 mit Anm. 71, S. 84. Es erschien ein Ausstellungsführer: *Hartlaub / Storck 1916*. — Zur Mannheimer Ausstellung siehe ferner: *Storck 1916*; *Jessen 1917*, S. 8; *Lurz 1985a*, Anm. 27 zu S. 27.

<sup>1061</sup>Vgl. *Lurz 1985a*, S. 83, 84-86. — Noch eine zweite Veranstaltung wirkt einflußreich, die Schinkel-Ausstellung des Jahres 1916 im Berliner Schinkel-Museum: *Lurz 1985a*, S. 83-84.

<sup>1062</sup>*Lurz 1985a*, S. 84: etwa Entwürfe von Gilly, Schinkel, Klenze, Weinbrenner, Caspar David Friedrich. Unter den neueren Entwürfen würdigt man z. B. Gerhard Marcks' »knienden Soldaten«, der »in einer rein plastischen, von naturalistischer Kleinlichkeit freien Form gestaltet« sei« (zitiert nach *Lurz 1985a*, S. 85).

mäler und ein Überblick über die Entwicklung des Reiterdenkmals zu sehen. Die Gestaltung von Inschriften bleibt ebenso wenig ausgespart wie die der gärtnerischen Anlagen. Neugotische Denkmalformulierungen werden bewußt beiseite gelassen, genauso diejenigen, die nach dem Krieg gegen Frankreich 1870/71 in so übergroßer Zahl entstanden waren; sie genügen den künstlerischen Ansprüchen der Ausstellungsinitiatoren nicht.

Auch das *Kollwitzsche Denkmal* würde die Neoklassizisten wohl nicht überzeugt haben. Wahrscheinlich wäre aus ihrer Sicht das Konzept einer Adoration nach mittelalterlicher Manier unangemessen gewesen, und man hätte die Gestaltung eher dem Bereich mystischer Entrücktheit zugeordnet oder sogar dem eines theatralischen Sentimentalismus'. Die Neoklassizisten präferieren einen einfachen, strengen, im kompositionellen Zusammenhang dennoch spannungskräftigen Formenaufbau; die Denkmäler der Befreiungskriege gelten als vorbildlich.<sup>1063</sup> Während der Nachkriegszeit kommt am häufigsten die Darstellung von antikisierenden und modernen Waffen und Ausrüstungsgegenständen auf altarhaften Sockeln vor, oder der architektonische Aufbau von Kuben, die z. B. mit einem Eisernen Kreuz bekrönt sind, gelegentlich finden sich Säulen, Obelisken, Pyramiden oder Stelen.<sup>1064</sup> Figürliche Denkmäler sind wegen ihrer hohen Kosten seltener.<sup>1065</sup> Meist handelt es sich dann um Kriegergestalten. Sie werden nach antiken Vorbildern nackt gezeigt, ausgestattet mit Gladius und zeitgenössischem Stahlhelm. Die Posen sind vielfältig. Ob aufrecht stehend oder gebeugt kniend, ob verwundet stürzend oder sterbend, aufgebahrt und von beigegebenen Figuren betrauert oder von Kameraden weggetragen, stets verkörpern die Gestalten das Ideal heroischen Kampfes und nachstrebenswerten Opfertums.<sup>1066</sup> Der *Aufgebahrte* von Käthe Kollwitz würde dagegen, im motivischen Vergleich, Heroismus und Opferidee zu verhalten dargestellt haben. Stilistisch wäre er sicher, wie das gesamte Ensemble, als zu wenig »klassisch« empfunden worden.

<sup>1063</sup>Vgl. Lurz 1985b, S. 131, 132, 133, 136. Zu jenen Denkmälern: Lurz 1985c. Bildbeispiele in *Kriegergräber 1917*, Taf. 157, 159-163. – Ergänzend zum Stil: LdK, Bd. 3, s. v. Klassizismus, S. 763-767, hier S. 766; LdK, Bd. 5, s. v. Neoklassizismus, S. 160-161.

<sup>1064</sup>Siehe Lurz 1985b, S. 137-146. Vgl. Lurz 1985a, S. 88-92. Bildbeispiele in Seeger 1930, Abb. S. 98-99, 102-104, 106, 108, 113-114.

<sup>1065</sup>Lurz 1985b, S. 146.

<sup>1066</sup>Siehe Lurz 1985b, S. 146-158. Vgl. Weinland 1994, S. 436. – Beide Autoren bringen solche Beobachtungen mit einem »revanchistischen Ansporn zu neuem Krieg« in Zusammenhang: Lurz 1985b, S. 148, vgl. S. 155, 157, passim; Weinland 1994, S. 438 zu Abb. S. 437, vgl. S. 443. – Einige Bildbeispiele in Seeger 1930, Abb. S. 165-168, 173 (Doryphoros-Nachahmung), 178, 180-181, 183, 197, 205-206.

Nach diesem Blick auf die drei dominierenden Stilrichtungen zeitgenössischer Kriegerdenkmäler gilt es nun, das Dreifigurenmal auch mit plastischen Werken von Ernst Barlach zu vergleichen. Weil Kollwitz seinen Namen im Tagebucheintrag vom 6. November 1917 nennt,<sup>1067</sup> interessiert uns die Formensprache solcher Arbeiten, die bis zu diesem Datum entstanden sind.<sup>1068</sup> Exemplarisch seien die beiden Folgenden genannt. Die »Russische Bettlerin I« von 1907<sup>1069</sup> (Abb. 115), wirkt aufgrund ihrer Gesamtform eigentümlich anrührend auf den Betrachter, würdevoll und kunstvoll zugleich. Die bis auf ihre Hände ganz verhüllte Gestalt, sitzt tief zur Seite gebeugt da und hält in ausgreifender, pathetischer Gebärde ihre Linke um eine Gabe auf. Das schlichte und stark vereinfacht wiedergegebene Gewand schmiegt sich in glatten Flächen an den Körper, umschließt ihn und bildet in Verbindung mit der Gebärde ein harmonisches Faltensystem aus. Diese Linien der »Gewandhülle« vereinigen sich mit dem Körperkontur zu einem »geometrischen Schema«.<sup>1070</sup> Die gesamte Struktur wird auf diese Weise vereinheitlicht, sie wird sozusagen der Herrschaft eines sanften Bogens unterworfen. Prinzipiell Ähnliches ereignet sich an der Figur »Der Rächer« aus dem Jahr 1914<sup>1071</sup> (Abb. 116). Das lange Gewand zeigt ge-

<sup>1067</sup>Siehe *Tgb*, S. 340 (\*06.11.17); zitiert in Abschnitt II.6.3.2.

<sup>1068</sup>Die sog. Ehrenmale zu Güstrow, Kiel, Magdeburg und Hamburg sowie der Entwurf »Pietà« für Stralsund und der Entwurf für Malchin entstehen erst in der Nachkriegszeit, 1926-1932. Siehe z. B. *Lurz 1985b*, S. 355-359; *Dorren 1992*, S. 66-68 mit Abb. 76; *Jans 1992*, S. 201; *Tümpel 1992*, Abb. 16-19; *Doppelstein 1995*, Abb. S. 176-201; *Stockhaus 1995*; *Fritsch / Seeler 2006*, bes. S. 13-16, 78-82 mit Abb., sowie Abb. S. 68, 91; Werkverzeichnis *Laur 2006*, Nr. 333-334, 419-426, 427-430, 438-439, 505-513, 520-521; *Paret 2007*, S. 47-60 mit Abb. 22-25, 27, 30. – Das *Magdeburger Ehrenmal* von 1928/29 (Abb. 141) wird im Zusammenhang mit den »Trauernden Eltern« besprochen werden: siehe Abschnitte II.10.1.1., II.10.4.4., II.10.5.; Daten und Literatur zum Werk in Anm. 2146.

<sup>1069</sup>Abb., Daten und Literatur in *Laur 2006*, Nr. 115 (Gips; vgl. ebd., Nr. 116-117). Vgl. *Schult 1960*, Nr. 68 (Keramik), Nr. 69 (Bronze). — Von dieser Figurenformulierung leitet sich direkt die »Russische Bettlerin II« her, die unterschiedlich datiert wird: a) auf 1907 laut *Schult 1960*, Nr. 70, 71 (Gips bzw. Bronze); b) in den unterschiedlichen Ausführungen als Gipsmodell und Bronze auf 1932 bzw. 1932-1937/38 laut *Laur 2006*, Nr. 516, 517. – Vgl. z. B. auch *Fritsch / Seeler 2006*, Kat.-Nr. 40 mit Abb. S. 114; *Kat. Köln 1984*, Kat.-Nr. 7 mit Abb. S. 57. — Für die Werkinterpretation: *Beenken 1944*, S. 488-489.

<sup>1070</sup>»Die Integration von Körper und umhüllender Materie, die Linie als wichtigstes Formprinzip und die Art, wie die Form in einem deutlich erkennbaren geometrischen Schema erfaßt ist«, zeige sich an der Figur der »Russischen Bettlerin II«: *Jans 1992*, S. 199-200 mit Abb. 126. — Vgl. *Beenken 1944*, S. 488 zu Barlachs »Gestalten in Mänteln und dichten Gewandhüllen«.

<sup>1071</sup>Gipsmodell (in Holz ausgeführt 1922, in Bronze 1930). Abb., Daten und Literatur in *Schult 1960*, Nr. 166 (vgl. ebd., Nr. 167); *Laur 2006*, Nr. 228 (vgl. ebd., Nr. 229). – Zum Werk außerdem: *Kat. Hamburg 1987*, Kat.-Nr. 57, 58; *Weber 1991*, S. 32; *Jahns 1992*, S. 200; *Stockhaus 1995*, S. 363 (mit Abb. S. 362).

rade gespannte, scharfgratige Falten, die mit der vorwärtsschießenden Körperbewegung, dem gestreckten Bein und dem über der Schulter zum Schlag ausholenden Schwertarm korrespondieren und damit die Gesamterscheinung der Figur in ein prägnant keil- oder pfeilartiges Gebilde überführen. An beiden Skulpturen wird sogleich augenscheinlich, was Käthe Kollwitz, da sie sich hier nicht an Barlach ausrichten will, nicht für ihre Denkmalfiguren intendiert: Stilisierung der Form, so daß sie zum gänzlich expressiven Zeichen gerät. Barlach stellt mittels der symbolischen Form Gedankendinge dar.<sup>1072</sup> Kollwitz will die Form zum Gefäß einer idealtypischen Wirklichkeitserfahrung bilden. So verstanden, geht es ihr um »Wirklichkeitskunst«.<sup>1073</sup> Barlach bewegt sich nach Kollwitzschem Dafürhalten vermutlich zu nah an der Grenze des Expressionismus, also derjenigen Gestaltungsart, die sich aus ihrer Sicht schon zu weit vom Naturvorbild entfernt und dem Betrachter damit auch die Möglichkeit einer Selbstidentifikation erschwert oder verwehrt.<sup>1074</sup>

Aus demselben Grund lehnt Kollwitz wohl auch die Werke Franz Metzners ab, die in der Zeit nach dem Völkerschlachtdenkmal entstanden sind. Auf welche Arbeiten sie sich in der Tagebuchaussage vom 6. November '17 bezieht, ist nicht klar. Metzner hatte bei seinen Beteiligungen an Berliner Sezessionsausstellungen zwischen 1914 und '17 seine neueren »privaten Werke«, meist Kleinplastiken, kaum gezeigt und überwiegend solche präsentiert, in denen er seinem bekannten Monumentalstil treu bleibt.<sup>1075</sup> Kollwitz könnte jedoch bei ihrer Rede von der »Ratlosigkeit« Metzners dessen stilistische Neuerungsversuche im Auge gehabt haben.<sup>1076</sup> An einer Reihe von Beispielen, die allesamt von 1915 bis '17 stammen, wird nämlich deutlich, wie unterschiedlich die Stile ausfallen. Bei der »Trauernden Frau« (Abb. 118),<sup>1077</sup> die in einen langen Umhang gehüllt ist und mit seitwärts gesenktem Kopf dasteht, erinnern Linienführung und Flächenwirkung daran, wie Barlach das Form-

<sup>1072</sup>Vgl. den Hinweis in *Jahns 1992*, S. 199.

<sup>1073</sup>*Tgb*, S. 226 (\*21.02.16); siehe Abschnitt II.6.3.2. mit Anm. 997.

<sup>1074</sup>Über das künstlerische Verhältnis von Kollwitz und Barlach informieren am ausführlichsten: *Jansen 1989*; *Fritsch / Seeler 2006*. Siehe auch den Barlach-Katalog des Kölner Kollwitz-Museums *Kat. Köln 1991*.

<sup>1075</sup>*Pötzl-Malikova 1977*, S. 26, 28, 37. – Auch die Fassadenfiguren für die 1914 eröffnete »Neue Freie Volksbühne« in Berlin waren noch wenig vom Monumentalstil abgewichen; vgl. *Pötzl-Malikova 1977*, Abb. S. 90-93. — Zur kunsthistorischen Einordnung des Monumentalismus: *Schmoll 1977*.

<sup>1076</sup>Über Stilwandlungen unterrichtet *Pötzl-Malikova 1977*, S. 28-29.

<sup>1077</sup>Um 1916. Siehe *Pötzl-Malikova 1977*, Abb. S. 98, Kat.-Nr. 41.

gefüge schematisiert. Anders die »Mutter mit Kind« (Abb. 119),<sup>1078</sup> deren praller Körper im Auf und Ab von Kopf und Schulter und im Gegeneinander von Stand- und Spielbein regelrecht schwingt; Aristide Maillol schuf für solche Darstellungsweisen Vorbilder. Eine Übertreibung in dieselbe Richtung zeigt sich am »Weiblichen Torso« (Abb. 120).<sup>1079</sup> Dort schwellen die Bildungen ins Bizarr-Goteske. Völlig gegensätzlich ist dann wieder eine Figur wie »Erdenrück« (Abb. 121),<sup>1080</sup> wo der Körper röhrenartig, die Oberfläche uneben und die expressive Gebärde metaphorisch wird. – Gleich, welches Beispiel wir nehmen, Kollwitz wird an Metzners Werken mangelnde Naturnähe oder dekorativen Schematismus kritisiert haben.

In der schwierigen Frage des Stils wird man zusammenfassend sagen können, daß Kollwitz' *Dreifigurendenkmals* keiner der hier vorgestellten Richtungen näher entspricht. Theoretisch mögen die Absichten teilweise ähnlich sein, Einfachheit gilt als Priorität. Faktisch weichen die Formprägungen voneinander ab. Realismen sind bei Kollwitz vorhanden. Aber das Konzept mit seinen altertümlichen Reminiszenzen (Tumba, Liegefigur mit Adoranten) stimmt im Grunde nicht mit den Intentionen des Realismus überein, bei dem es in erster Linie um tatsachenbedingte Wiedergabe geht. Abstraktionen, die als Formvereinfachungen und -vereinheitlichungen auftreten, gibt es. Aber sie werden nicht so weit getrieben, daß sie mit den Barlachschen, die dem Expressionismus zuzurechnen sind, augenfällig etwas gemein hätten, oder mit den späten Versuchen Metzners, geschweige denn mit seinen germanisierenden Monumentalformen. Idealisierendes Formstreben ist bei Kollwitz erkennbar. Es will überindividuelle und harmonisch-erhabene Vollkommenheit veranschaulichen. Doch steht der neoklassizistischen Idealität die Gesamtkomposition entgegen. Es gibt folglich nirgendwo echte Deckungsgleichheit. Wenn man dennoch eine Art Rangordnung aufstellen wollte, dann würde das Dreifigurenmal die meisten »Verträglichkeiten« wahrscheinlich mit der realistischen Stilform aufweisen. Eigentlich stellt es aber eine Mischform dar.

Hier hätte die Kritik des damaligen Fachpublikums ansetzen können. Vielleicht wäre es im Hinblick darauf, was für die Denkmalaufgabe zu jener Zeit stilistisch möglich ist, als zu wenig »stilsicher« beurteilt worden. Und man ahnt an dieser Stelle,

<sup>1078</sup>Um 1915. Siehe *Pötzl-Malikova 1977*, Abb. S. 98, Kat.-Nr. 37.

<sup>1079</sup>1917. Siehe *Pötzl-Malikova 1977*, Abb. S. 110, Kat.-Nr. 47.

<sup>1080</sup>Um 1917. Siehe *Pötzl-Malikova 1977*, Abb. S. 108, Kat.-Nr. 57.

daß sich Käthe Kollwitz selbst auf der Suche nach der plastischen Form, die ihren künstlerischen Bestrebungen entsprechen würde, noch nicht ans Ziel gekommen glaubt. »*Ich muß mich erst finden in der Plastik*«, notiert sie am 24. November '17 ins Tagebuch.<sup>1081</sup> – Dessenungeachtet konterkariert diese Einschätzung nicht, was am Ende von Abschnitt II.6.3.2. festgehalten wurde: die Werkform stimmt mit der Werkaussage und den Anschauungen der Künstlerin über den Krieg reibungslos zusammen.

---

<sup>1081</sup>*Tgb*, S. 342 (\*24.11.17). Kollwitz vergleicht dort ihr eigenes Arbeiten mit dem des Berliner Bildhauers Ernst Wenck; dazu ausführlicher *BrfS*, S. 157 (\*24.11.17), wo gesagt wird, daß sich Wenck sehr an die Kunst der Griechen anlehne. Siehe außerdem *Tgb*, S. 341 (\*16.11.17).

## 6.4. Heldenverehrung und Staatsmystik

... richtet euch auf an eurer Söhne Ruhm.

*Perikles an die Eltern der  
Kriegsgefallenen*<sup>1082</sup>

Welchen Zweck will das Dreifiguredenkmal erfüllen? Die Frage scheint bereits von verschiedenen Standpunkten aus beantwortet zu sein. Ein mehrfiguriges Monument zu errichten, ist schon an sich ein ehrenbezeugender Akt; deshalb fällt das Projekt auf, es unterscheidet sich von zeitgleichen Projekten, bei denen weitaus häufiger nicht-figürliche Motive vorkommen wie das »Eiserne Kreuz«, Helm, Schwert etc.<sup>1083</sup> Kollwitz will ihren persönlichen Dank gegenüber ihrem Sohn und allen gefallenen Kriegsfreiwilligen bekunden. Das entspricht ihrer individuellen Sicht. Das Werk hat jedoch darüber hinaus als öffentliches Denkmal den kollektiven Zweck, Kriegstote auf glorifizierende Weise im Sinne vaterländischer Dankbarkeit zu ehren. Wir müssen folgendes noch einmal klarmachen und vertiefen.

Traditionelle patriotische Texte weisen in Form von Sockelinschriften<sup>1084</sup> darauf hin, daß es sich bei der Liegefigur um die Darstellung eines im Krieg fürs Vaterland Gefallenen handelt. Vermutlich trägt der Liegende zum äußeren Kennzeichen seines Soldatenstandes eine Uniform. Doch auf Helm und Gewehr, also die unverwechselbaren Kennzeichen seiner Identität als Kämpfer, wird verzichtet.<sup>1085</sup> Ich meine, diese Eigentümlichkeit zeigt, wie wenig es Kollwitz um einen Ansatz geht, der das Martialische hervorhebt. Für ihre Denkmalgestaltung sind letztlich weder Kampf

<sup>1082</sup>Thukydides II,44; zitiert nach *Thukydides 1993*, S. 249.

<sup>1083</sup>Vgl. Anm. 1059. Siehe *Lurz 1985a*, S. 31, 38, 39, 74, 86, 94, passim. Siehe z. B. die Entwürfe bei *Fuchs 1916*, Abb. 6, 14, 26, 47, 50, 57.

<sup>1084</sup>Siehe Abschnitte II.6.1, II.6.3.1.

<sup>1085</sup>Das verhält sich anders beim Typus des »schlafenden Kriegers«, wie er z. B. bei den Denkmälern in München, Bremen und Wien vorkommt: siehe Abschnitt II.6.3.3. mit Anm. 1055. — Zu Ikonographie und Ideologie des »schlafenden«, doch jederzeit »kampfbereiten« Kriegers: *Matzner 1990*, bes. S. 65, 67; *Goebel 2007*, S. 255-262. — Ein Aufsatz über »Die Uniform als Paradigma des leiblichen Ausdrucks« gibt Einblicke in die Zusammenhänge von »Uniformität« und »Individualität«, in die »expressive[n] Gestaltbildung [...] des uniformierten Leibes« (z. B. seine »Verschärfung und Geometrisierung« durch bestimmte Formzeichen und -details, um körperliche Mächtigkeit bzw. »Handlungsbereitschaft« zu signalisieren) etc.: *Richter 2008*, hier S. 131, 132, 136, 137.

noch Krieg an sich relevant und erst recht keine Revanchegedanken<sup>1086</sup> – wohlge-merkt aber auch nicht der erhoffte zukünftige Völkerfriede, der spätestens seit der Auseinandersetzung mit den Schriften von Bonus und Troeltsch, also um das Jahr 1916, ins Augenmerk von Käthe Kollwitz gerückt ist und vorher schon mit der sozialistischen Idee zur politischen Grundüberzeugung der Künstlerin gehört hat. Be-langvoll für die Denkmalkonzeption sind allein und ausschließlich der fürs Vater-land erbrachte Tod und der Dank, den man dem Gefallenen schuldet. Der Dank muß um so ehrfürchtiger ausfallen, als der Held dieser Tat der freiwillige Jüngling ist. Freiwilligkeit und Jugend sind die Eigenschaften, auf die es ankommt. Das eine ist Tugend und kennzeichnet die sittliche Haltung der Person, das andere impliziert den altruistischen Verzicht auf individuelle Lebenserfüllung durch vorzeitigen Tod. Nutznießer der selbstlosen Tugendtat, die »Opfertod« heißt, sind Vaterland und Volk, ist der Staat. Seit alters und nach allgemeiner Übereinkunft ist ein solcher Tod ehrenwert im höchsten Maß und »schön«. Daher erscheint es folgerichtig, daß Kollwitz den Helden nicht etwa im abschreckenden oder mitleiderregenden Todes-kampf darstellt, sondern als glückselig-schönen Menschen, der im Einklang mit sei-ner Lebensauffassung aus moralischer Überzeugung gehandelt hat und dabei zu To-de gekommen ist. Die ruhige Körperhaltung des Aufgebahrten ist folglich der Wi-derschein seiner inneren Harmonie.<sup>1087</sup> Und was die Todesauffassung betrifft, so kann festgestellt werden, daß der Tod nicht allein eschatologisch gedeutet wird, sondern daß er zugleich den Höhepunkt der geschichtlichen Existenz des freiwilli-gen Jünglings darstellt. Der Tod ist Vollendung seines irdischen Lebens und Eintritt in die Unsterblichkeit. Aber Unsterblichkeit in welchem Sinn? In unserem Fall kommt es auf theologische, metaphysische oder ontologische Interpretationen des Begriffs nicht an, sondern darauf, eine moralische Qualität hervorzuheben. Die

---

<sup>1086</sup>Zum Revanchismus als einer Form der Kriegsverherrlichung, die, verdeckt oder offen, den Aufruf zu neuem Krieg enthält und als Grundtendenz von solchen Kriegsdenkmälern an-gesehen wird, die konservative Stilformen (Germanismen, Realismen, Neoklassizismen) aufweisen: *Lurz 1985b*, S. 210; ferner S. 11, 194, passim. – Anders verhält es sich mit »mo-dernen« Stilformen, mit denen sich »oft zugleich eine alternative Aussage, nämlich die Ver-urteilung des Krieges« verbindet (*Lurz 1985b*, S. 210). Siehe *Lurz 1985b*, S. 210-214 (Ex-pressionismus), S. 214-218 (Kubismus), S. 219-221 (Sonderformen).

<sup>1087</sup>In einem weiten Sinn folgt Kollwitz hier einem klassischen Darstellungsprinzip, bekannt seit Aristoteles' *Poetik* (»*De arte poetica*«, Erstdruck Venedig 1481) und zur Blüte gebracht in der Ausdruckslehre des Mailänder Kunsttheoretikers Gian Paolo Lomazzo (»*Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura*«, 1584; siehe dort vor allem die entsprechenden Abschnitte zum Ausdruck der Gemütsbewegungen, den sog. »motik«, bzw. zur Korrespon-denz äußerer und innerer Bewegtheit). – Ich verdanke diese Informationen dem mündlichen Hinweis von Christina Ilona Sitter M.A.

Gemeinschaft derer, die das Denkmal setzt, bewahrt auf diese Weise das Andenken an den Gefallenen und seine patriotische Tat. Das heißt, wir haben es mit einem kommemorativen Element zu tun. Unsterblichkeit im Sinne immerwährenden Angedenkens durch die Gemeinschaft.

Die plastische Darstellung eines Verstorbenen als Liegefigur auf einem Sockel kennen wir aus der europäischen Grabkunst des Mittelalters.<sup>1088</sup> Kollwitz scheint sich am Grabmaltypus der Tumba<sup>1089</sup> zu orientieren. Die Tumba hat nicht die Aufgabe, den Leichnam zu bergen, sie dient nicht der Grablege, sondern der bildhaften Repräsentation. Vornehmlich hochgestellte Persönlichkeiten, Herrscher, weltliche und kirchliche Würdenträger ließen sie errichten, und so entwickelte sich eine politische Ikonographie. Die Tumba hat ihren Platz im Innenraum des Kirchengebäudes, häufig vor einem Altar. Dabei spielt die symbolische Anwesenheit des Dargestellten bei der Liturgiefeier eine Rolle, besonders beim Requiem. Der Liegefigur können, ihrer Würde entsprechend, Assistenzfiguren beigegeben sein. Sie treten als Adoranten oder sog. Pleurants auf.<sup>1090</sup> – Schon diese wenigen Bemerkungen zur mittelalterlichen Tumba zeigen uns, warum gerade dieser Grabmaltyp den Absichten von Kollwitz nützt: die Tumba ist ein Hoheitszeichen, die Liegefigur eine Würdeform, die Assistenzfiguren sind Zeichen der Verehrung im Rahmen der Totenklage oder Totenwache.<sup>1091</sup> Zwar steht das Kollwitzsche Denkmal unter freiem Himmel statt

<sup>1088</sup>Man beachte dazu eine Briefnotiz von Kollwitz mit folgendem Vermerk ihrer Freundin Jeep, wohl aus dem Jahr 1915: »Du schicktest mir ein Bild von dem gefallenen Krieger ...« (Es war die überaus schöne mittelalterliche Darstellung eines im Tode ruhenden Gewappneten.)« (*Bonus-Jeep 1948*, S. 188; *Bonus-Jeep 1963*, S. 135; fehlt in *Fischer 1999a*, S. 29). – Daß solche Darstellungen für die Denkmäler des Weltkriegs als vorbildhaft erachtet wurden, wird belegt durch *Kriegergräber 1917*, Taf. 144-145. Vgl. Kapitel 10, »Krieger«, in *Bauch 1976*, S. 120-140 (mit vielen Abb.).

<sup>1089</sup>Für das Folgende: *LdK*, Bd. 7, s. v. Tumba, S. 447-448. Ferner: *Pinder 1924*, S. 107-110; *Borgwardt 1939*, S. 10-14, 34-41, 61-67; *Bauch 1976*, passim; *Körner 1997*, bes. Abschnitt 4.

<sup>1090</sup>Zu den Klagenden / Pleurants: *LdK*, Bd. 7, s. v. Totenklage, S. 379-380, hier S. 379 in bezug auf den Typus der sog. Klagetumba. — Mein Vorschlag zur Figurenanordnung der Kollwitz-Gruppe ähnelt z. B. den Grabmälern des Don Álvaro de Luna und seiner Gemahlin in der Kathedrale von Toledo (1489; *Bruhns 1940*, Abb. 185; *Białostocki 1985*, Abb. 211 mit Text).

<sup>1091</sup>Die Autoren des Berliner Kollwitz-Museums, die sich mit motivgeschichtlichen Untersuchungen zum Kollwitz-Werk befassen, setzen die Dreifigurengruppe in Beziehung zum Bildtypus der »Beweinung Christi« und zu antiken Grablegemotiven: *Kat. Berlin 1995*, S. 132. Solche Beobachtungen sind wichtig, aber sie treffen nicht ganz. Die angeführten Vergleichsbeispiele (»Beweinung Christi«: *Kat. Berlin 1995*, Abb. V/1, V/5, V/6; »Meleager-Sarkophag«: Abb. V/4; »Hypnos und Thanatos mit dem toten Sarpedon«: Abb. VI/5) zeigen Motive der Trauer und Klage, sie hängen mit der Bestattung eines Toten zusammen. Die Ver-

im geschlossenen Sakralraum; aber gerade die architektonisch nicht umgrenzte Landschaft, die baumbestandene Anhöhe am Fluß, erfüllt im Verein mit dem Monument die Aufgabe, »heiliger Ort« der Verehrung zu sein.<sup>1092</sup>

Einige weitere Bemerkungen lassen sich anschließen. Im strengen Wortsinn ist das Dreifigurenmal nicht ein Kriegs-, sondern ein Kriegerdenkmal. Die Kriegstoten werden geehrt. Eine Kampfhandlung oder gar Sieg und Triumph über den Feind sind nicht thematisiert. Genauso wenig aber auch die Ablehnung des Krieges. Dargestellt ist die Lebenshingabe »aus einem Ideal und Gehorsam heraus«, um es mit den Worten von Arthur Bonus zu sagen und damit auch seine Thesen in Erinnerung zu rufen.<sup>1093</sup> Außerdem scheint die Typengeschichte des Kriegerdenkmals zum Ersten Weltkrieg kein vergleichbares, auf den Typus der Tumba zurückgehendes Ensemble zu kennen. Kollwitz' Entwurf wäre damit exzeptionell.

Vaterland – Opfer – Pflicht. Ich habe in Teil I dieser Studie die These aufgestellt, daß sich die kriegsaffirmative Idee nicht allein im Denken von Käthe Kollwitz dokumentiert, sondern auch in Werken zum Ersten Weltkrieg. Was nun das *Dreifigu-*

---

ehrerung eines im Tod Verklärten bleibt unberücksichtigt. Aber gerade dies scheint mir das Hauptthema der Dreifigurengruppe zu sein: Der Aufgebahrte ist der verklärte Schöne, ihn zeichnen keine Wundmale; Klage und Trauer wären hier nicht opportun. Zwar machen die Autoren darauf aufmerksam, daß der Liegefigur heroische wie sakrale Bedeutung zukommt (S. 132: »Heros« und »Heiliger«); aber sie leiten diese Feststellung aus den genannten Vergleichsmotiven ab. Zwar wird die »Anbetung« des Toten durch die Eltern« erwähnt (ebd.); aber erklärt wird sie nur indirekt, mittels einer Textstelle (*Tgb*, S. 193, \*[Ende Juli '15]), nicht aus Komposition, Form und Aussage der Figuren.

<sup>1092</sup>Eine verwandte Auffassung des Zusammenhangs von Natur und Denkmal findet sich z. B. bei Caspar David Friedrich. In seinem wahrscheinlich 1812 auf der Berliner Akademieausstellung gezeigten patriotischen Ölgemälde »Gräber gefallener Freiheitskrieger« (auch als »Grabmale alter Helden« bezeichnet; Hamburger Kunsthalle, Inv.-Nr. 1048; *Kat. Hamburg 1974*, Kat.-Nr. 107; *Kat. Essen 2006*, Abb. S. 251) handelt es sich zwar um eine ganz andere Landschaftsformation, aber entscheidend ist, daß die dargestellten Grabdenkmäler nicht von ihrer Naturumgebung abgegrenzt sind – wie es bei ähnlichen Sujets etwa zeitgleich in der französischen Malerei der Fall zu sein pflegt. Bei Friedrich sind die Denkmäler in die Umgebung integriert, so daß die Natur zum »Andachtsbezirk« und Bestandteil des »Memento-Gedanken[s]« wird (*Hofmann 1974*, S. 54; dort auch mit Bezug auf eine erklärende Passage aus Christian C. L. Hirschfelds »Theorie der Gartenkunst«, Bd. 3, Leipzig 1780). – Zum Thema Denkmal und Grabmal bei Friedrich vgl. *Hartlaub 1916*; *Rietschel 1984*; *Kluge 1993*. — Im Hinblick auf die sakrale Aura eines Gedächtnisortes in der Natur ist abermals auf die sog. Heldenhaine hinzuweisen: siehe Anm. 1028. — Verschiedene Aspekte, die bei der Aufstellung von Kriegsdenkmälern in der Natur relevant sind, nennt *Lurz 1985a*, S. 130-131. Vergleichend dazu die Aufstellung in der Stadt (auf freien Plätzen, in Kirchen, auf Friedhöfen, an öffentlichen Gebäuden bzw. Arbeitsstätten): *Lurz 1985a*, S. 124-129. Ferner *Lurz 1985b*, S. 130-131.

<sup>1093</sup>Siehe Abschnitt I.4.2.3. Vgl. dort *Bonus 1915a*, S. 78.

*renmal* betrifft, führe ich folgende Argumente ins Feld: Wir waren davon ausgegangen, daß das ideelle Verhältnis zum Vaterland – respektive zum Staat als dessen realem Ausdruck – für den auf Fichte und die Jugendbewegung hin orientierten Kreis der Kollwitz-Söhne und die Künstlerin selbst ein tragendes Moment der Einstellung zum Krieg ist.<sup>1094</sup> Aus ihrem Patriotismus erklärt sich, warum Kollwitz im vermeintlichen nationalen Verteidigungsnotstand bedingungslose Solidarität übt mit denen, die Kriegsdienst leisten. Wie wir gesehen haben, wird dieses patriotische Verhältnis vom Gedanken der Pflicht- und Opferbereitschaft begleitet. Das verantwortungsbewußte Individuum identifiziert sich mit dem Gemeinwesen, es sieht sich im »organischen« Zusammenhang mit ihm. Der Staat an sich – wie er sein soll, nicht wie er seiner aktuellen Disposition nach besteht, denn aktuell und faktisch ist er für sozialdemokratisch Gesinnte und sozial Engagierte wie Käthe Kollwitz ein Mangelgebilde –, der Staat an sich wird verstanden als übergeordnete ideale Wesenheit, der man mit einer ethisch-religiösen Gesinnung begegnet; mit Selbsthingabe, freiwilliger Pflichterfüllung, in dem Staat als einem Ganzen aufgehend, für das Ganze handelnd – dies ist kurz gesagt »Staatsmystik«. Mit diesen Begriffen und im Hinblick auf das sog. deutsche Wesen, die deutsche Freiheitsidee und die »Ideen von 1914«, hatte Ernst Troeltsch die Haltung gegenüber dem Gemeinwesen charakterisiert.<sup>1095</sup>

Auf dieser theoretischen Basis und meinen bisherigen Äußerungen zur Funktion des *Dreifigurenmals* stelle ich fest, daß Käthe Kollwitz mit ihrem Denkmalplan jene drei wesentlichen Leitideen ins Bild setzt, nämlich Vaterlandsliebe, Opferbereitschaft und Pflichterfüllung. Kollwitz selbst hat Anteil an der Vaterlandsliebe wie am Opfertod, indem sie die Pflichtaufgabe leistet, die »Saatfrucht« ihres Sohnes und seiner Kameraden zu entwickeln, wie sie es nennt; das bedeutet letztlich, das Werk zu schaffen.<sup>1096</sup> Der idealistische »Geist von 1914«, die »Staatsmystik« wird Bild im Ausdruck der Liegefigur und findet das antwortende Gegenstück im Ausdruck der Elternfiguren, die kniend bei dem Aufgebahrten verharren – entweder mit gefalteten Händen und erhobenem Kopf oder in sich gekehrt, wie die Photographien der »Mutter« ahnen lassen. Stil und Komposition des Werkes konvergieren

---

<sup>1094</sup>Siehe zusammenfassend Abschnitt I.5.2.

<sup>1095</sup>Siehe Abschnitt I.5.1.

<sup>1096</sup>Vgl. Abschnitte I.4.4.2. (mit Primärquellenangabe in Anm. 706), I.4.5., I.5.3.

mit der inhaltlichen Aussage. Man kann deshalb von einem in sich stimmigen Werk sprechen.

Die Adorantenfiguren repräsentieren zwar, ähnlich der Liegefigur, individuelle Charaktere, gleichzeitig stehen sie aber für eine bestimmte Personengruppe, die Angehörigen, Eltern der Kriegstoten, folglich für ein Kollektiv. Wenn nun dieses Kollektiv Zeugnis ablegt für den »Geist von 1914«, weil es ihn bejaht, dann kann es als Repräsentant des Volkes selbst verstanden werden: Die Adoranten erfüllen ihren Dienst stellvertretend für das ganze Volk. Sie stellen sinnbildlich jenes eng durch Patriotismus und Hingabewillen verkettete Ideologiensystem dar, jenen Gefühlsidealismus der ersten Kriegszeit, dessen fiktive Konsequenz die Stiftung der Einheit des Volkes gewesen sein sollte. – Wir sehen, daß sich Analogien aufbauen und eines in das andere greift. Es entsteht ein gedankliches Netz gegenseitiger Bedingungen und Entsprechungen. Und wie für Käthe Kollwitz selbst, so gilt auch hier das Prinzip der Teilhabe.<sup>1097</sup> Die Teilhabe der Allgemeinheit vollzieht sich auf mehreren Ebenen. Es werden die finanziellen Mittel und der öffentliche Raum bereitgestellt. Die Gemeinschaft nimmt an der Weihezeremonie teil und pflegt die Erinnerung an die Toten durch den Besuch der Gedenkstätte. Was daher der Liegende symbolisiert – das Ich, welches sich im Wir erfüllt<sup>1098</sup> –, symbolisiert umgekehrt auch die Gemeinschaft: das Wir erfüllt seine Ehrenpflicht, indem es der Gefallenen gedenkt.

Auf eine noch andere Weise wird die Teilhabe gefördert durch das Ordnungssystem der Symmetrie, eigentlich durch das potentielle Verhalten der Betrachter zu diesem Ordnungssystem, das Einordnung verlangt. Wie ich oben dargelegt habe, soll beim Betrachter kraft des symmetrischen Aufbaus eine symmetrische Auffassung bewirkt werden.<sup>1099</sup> Dieses Konzept scheint mir mitsamt der Anlehnung an den hoheitsvollen Grabmaltyp der mittelalterlichen Tumba das auffälligste und stärkste künstlerische Ausdrucksmittel zu sein. Im Kollwitz-Œuvre hat es seinesgleichen weder vorher noch nachher. Und um es zuletzt mit aller Bestimmtheit zu sagen: Nicht allein die »fromme« Ergebnisheit der Gefallenen gegenüber Vaterland, Staat und Volk stellt das Dreifigurenmal vor Augen. Es zeigt ebenso die staatsmystische Gesinnung

---

<sup>1097</sup>Zum Begriff »Teilhabe« und seinen verschiedenen Ausprägungen: Abschnitt I.4.5.

<sup>1098</sup>Vgl. Abschnitt I.5.2.

<sup>1099</sup>Siehe Abschnitt II.6.3.2. — Für das Vorige vgl. direkt *Frey 1976*, S. 242, 243, 244.

der Künstlerin, deren höchstes Ziel war, das Werk zu schaffen. So verstanden, dokumentiert dieses Monument auch den persönlichen Mythos von Opfer und Pflicht.<sup>1100</sup>

---

<sup>1100</sup>Vgl. meine Ausführungen in den Abschnitten I.4.5., I.5.3. — Mit der *Dreifigurengruppe* befaßt sich bisher am ausführlichsten Pfeiffer 1996, S. 315-329 [Nachtrag: so mein Kenntnisstand bis Sommer 2009]. Der Autor beschreibt das Werk und setzt es in Beziehung zu den Schriftquellen. Besonderen Wert legt er darauf, einen sog. »nationale[n] Opfergedanke[n]« ausgedrückt zu finden (Pfeiffer 1996, S. 316 mit Anm. 5). Allerdings scheinen einige der angeführten Vergleichsbeispiele, Begründungen und Schlußfolgerungen problematisch, manchmal sprachlich ungenau. Das Postament der Liegefigur wird z. B. aufgrund einer Abgeordnetenrede und eines fraglichen ikonographischen Vergleichs zum »Altar des Vaterlandes« erklärt (Pfeiffer 1996, S. 319-320; als Vergleich: Gefallenendenkblatt aus Würzburg, um 1914, mit personifizierter Germania, Wächter und einer Figur, die tote Soldaten beweint). Schwierig wirken ferner die Erklärungen zur »Höhenlage des Aufstellungsortes« und zur symbolischen Aussage des Denkmals: siehe Pfeiffer 1996, S. 317, 328. — Es soll nicht unerwähnt bleiben, daß der Autor seiner Dissertation ein umfangreiches Literaturverzeichnis beifügt, das verdienstvollerweise auch ältere Schriften berücksichtigt, ausländische Ausstellungskataloge und unveröffentlichte Magisterarbeiten, vor allem solche, die in den 1980er Jahren am Kunsthistorischen Institut der Universität Göttingen erstellt wurden: Pfeiffer 1996, S. A1-A50.

## 6.5. Krisis

Im ganzen meine ich, das *Dreifigurenmal* als ein Denkmal des heroisierenden Gefallenenkultes bezeichnen zu können.<sup>1101</sup> Aus eben diesem Grund ist es nie vollendet worden. Ich habe bereits in Abschnitt II.6.3.3. eine denkbare Ursache für die Aufgabe des Dreifigurenprojektes genannt. Dem Betrachter steht möglicherweise die Alternative offen, sich unmittelbar einzufühlen oder aber ehrfürchtig den Abstand wahrzunehmen, der ihn von der monumentalen Erscheinung der Gruppe trennt. Wenngleich beide Möglichkeiten die oben erwähnte spiegelbildliche Haltung des Betrachters gegenüber dem Dargestellten keineswegs behindern würden, weil Einfühlung eine Vorbedingung des Verstehens, mithin der Teilnahme ist, und Ehrfurcht eine Folge beider sein kann, so wird es doch nicht im Sinne von Kollwitz gelegen haben, dem Betrachter eine Wahl in der Auffassung zu lassen. Kollwitz will die »destillierte« Form, d. h. zugleich: die eindeutige Aussage und, im Zuge dessen, die unzweideutige Aufnahme durch den Rezipierenden.<sup>1102</sup> – Diese Begründung ist freilich hypothetisch. Zu fragen ist, ob es daneben konkrete Ereignisse gibt, die in Betracht gezogen werden müßten.

Nachdem es Kollwitz einen Monat zuvor im Tagebuch angekündigt hatte, schreibt sie am 25. Juni 1919:

»Heut alles vorbereitet zum Abbau meiner großen Arbeit. Morgen soll er geschehn.

Mit wie festem Glauben bin ich an die Arbeit gegangen und nun brech ich sie ab. Wie ich oben bei Peter stand und sein liebes lächelndes Gesicht sah, sein hingegebenes, und an all die Zeit der Arbeit dachte, an die Liebe und den Willen und die vielen Tränen, die in der Arbeit liegen, versprach ich es ihm von neuem: Ich komm zurück, ich mache dir die Arbeit, dir und den andern. Es ist nur verschoben. Aber dies Versprechen hat nicht die alte Glut. Ich weiß nicht, ob ich so lange leben werde und so lange mit Kräften leben werde um die Arbeit fertig zu machen. Daß jetzt keine Zeit ist für ein solches Denkmal, das macht nichts aus. Die Jahre gehn vorüber. Und das bleibt, daß das damals heilig war.

<sup>1101</sup>Zu dieser Bezeichnung führt mich ein Vergleich mit *Scharf 1984*, S. 274-279 (»Denkmäler des Gefallenenkults«); *Lurz 1985b*, S. 14 (»heroische[r] Kult des jugendlichen Kämpfers«, hier direkt auf Kollwitz' Denkmalentwurf bezogen).

<sup>1102</sup>Siehe Abschnitt II.6.3.3. — Zum Konnex »Einfühlung – Verstehen – Ehrfurcht« vgl. *Lützelner 1975*, S. 669; *Schischkoff 1982*, a) s. v. Einfühlung, S. 144; b) s. v. Ehrfurcht, S. 142-143.

Wenn die Menschen es jetzt nicht sehn können, so werden sie es später wieder sehn.

Mir fiel Deutschland ein, wie ich Peters Gesicht oben küßte und Abschied von der Arbeit nahm. Deutschlands Sache war ja seine Sache. Und Deutschlands Sache ist jetzt verloren, wie meine Arbeit verloren ist. Nein – wirklich nicht verloren. Wenn ich es erleben darf, daß Peters Arbeit fertig und gut, an schöner Stelle seiner gedankt und der Freunde, dann ist Deutschland vielleicht auch aus dem Schwersten heraus.

[Bekenntnis:] / ›Lange schon haben wir eine Liebe zu dir gekannt / Bloß wir haben sie nie mit einem Namen genannt. / Als man uns rief zogen wir freudig fort / Auf den Lippen nicht, aber im Herzen das Wort: / Deutschland.« / [Karl Bröger]<sup>1103</sup>

Drei Tage später wird in Versailles der Friedensvertrag zwischen den Ententemächten und Deutschland unterzeichnet. Militärische Interventionen hatten gedroht, falls der Vertrag abgelehnt worden wäre. Der sog. »Kriegsschuldartikel« 231 bestimmt, daß Deutschland mit seinen Verbündeten als Angreifer und »als Urheber« aller Kriegsschäden Verantwortung zu übernehmen hat.<sup>1104</sup> Es ist gewiß kein Zufall, daß der Abbau der *Dreifigurengruppe* und das politische Ereignis zeitlich so nah beieinander liegen. Die Friedensbedingungen haben Kollwitz bestürzt, weil sie einen Friedensschluß der gegenseitigen Verständigung erwartet hatte.<sup>1105</sup> Ein Heldenkmal mußte, selbst wenn – oder gerade weil es keinen kriegerischen bzw. revan-chistischen Impetus aufwies, unter den Umständen des Versailler Vertrages und an-

<sup>1103</sup>*Tgb*, S. 428 (\*25.06.19). Vgl. zum Abbau der Figuren *Tgb*, S. 423 (\*25.05.19). — Zur »heiligen« Gültigkeit, d. h. beständigen moralischen Geltung und Legitimität des freiwilligen Lebensopfers im Krieg: vgl. *Tgb*, S. 177, 325, 377 (\*03.12.14, 05.08.17, \*[22.10.18]); *BrfS*, S. 158, 177 (02.12.17, 25.10.18). — Zur Bedeutung des leicht abgeändert zitierten Gedichtes »Bekenntnis« von Karl Bröger: *Tgb*, Anm. S. 858; vgl. *BrfS*, S. 107 (23.03.15), zitiert in Abschnitt I.4.4.2.

<sup>1104</sup>Zum Versailler Vertrag: *Huber 1978*, § 71, bes. S. 1177 (mit Zitat des »Kriegsschuld-Artikel[s]«); *Heinemann 1988*; *Kolb 1993*, S. 23-35, bes. S. 31 (»Kriegsschuldartikel«), S. 33 (militärischer Interventionsplan von Marschall Foch); *Krumeich / Fehlemann 2001*. Siehe zudem die folgende Anm.

<sup>1105</sup>Zu den Friedensbedingungen: *Tgb*, S. 420 (\*08.05.19). — Zum »Verständigungsfrieden«: *Tgb*, S. 428-429 (\*28.06.19). — Die großen Berliner Demonstrationen für bzw. gegen die Friedensannahme registriert Kollwitz in ihren Aufzeichnungen, sie nimmt aber nicht selbst teil: *Tgb*, S. 421 (\*21.05.19). — Zu den »Deutsche[n] Illusionen« um einen »milden« Frieden zwischen Januar und 7. Mai 1919, als die Friedensbedingungen bekannt werden und bei allen Parteien wie in der Öffentlichkeit größte »Empörung und Bestürzung« auslösen: *Kolb 1993*, S. 31-32. Zum dramatischen Verlauf bis zur Vertragsunterzeichnung: *Kolb 1993*, S. 32-34. — Kollwitz hatte kommentarlos im Tagebuch notiert: »Entscheidungstage über Annahme oder Nichtannahme des Friedensvertrages.« (*Tgb*, S. 427, 20.06.19). — Zum genaueren Verständnis der Ereignisse: *Grupp 1988* und weitere Mitteilungen im Sammelband *Böckenförde / Funke / Jacobsen 1988*, bes. S. 9, 42, 225-226, 344, 372-374, 395, 619, 642; *Krumeich / Fehlemann 2001*; *Barth 2003*, S. 444-463; zudem die entsprechenden Artikel in *Hirschfeld / Krumeich / Renz 2004*.

gesichts der öffentlichen Diskussionen um die Kriegsschuld mehr als fragwürdig erscheinen.

Der Abbruch der Arbeit ist allerdings schon schrittweise durch die Erschütterungen vorbereitet worden, von denen ich etwa in Abschnitt I.4.4.1. berichtet habe. Seit Anfang des Jahres 1918 bedrücken Kollwitz besonders schmerzhaft die anarchischen Verhältnisse in Rußland, das Kriegsbuch von Barbusse, das dem Vergessen der Kriegsschrecken wehrt; es belasten sie die Schriften von Lichnowsky, Muehlon und Beerfelde.<sup>1106</sup> Auch ein persönliches Schuld- und Sühnebewußtsein treibt sie um, wenn sie in einem Brief schreibt:

»Aber vergessen dürfen wir den Krieg nie. An der ungeheuren Schuld hat jeder sein Teil. Und wir müssen abtragen unsere Schuld.«<sup>1107</sup>

Am 1. Oktober '18 notiert sie im Tagebuch bange Fragen zum verlorenen Krieg, zur Lage Deutschlands, das nunmehr »die Jugend« für sich retten müsse, um nicht gänzlich zu verarmen.<sup>1108</sup> Zwar meint sie noch gegen Ende Oktober, die Arbeit am Ehrenmal stünde in keinem Widerspruch zu ihrer politischen Haltung:<sup>1109</sup> Richard Dehmel hatte kurz vorher öffentlich zum letzten Widerstand, »zur Verteidigung unserer Volksehre und Menschenwürde« aufgefordert, und Kollwitz hatte mit ihrem couragierten Gegenaufruf reagiert – »Keiner darf mehr fallen!«<sup>1110</sup> Aber Sie selbst versetzt doch dem rein beschönigenden Heldenkult einen Stoß, als sie schreibt, die Gefallenen seien »in den Krieg gerissen« worden.<sup>1111</sup> Ich vermute deshalb, daß Kollwitz durchaus die eigene Inkonsequenz gespürt hat, die darin liegt, weiterhin ein Projekt zu betreiben, welches das Schreckensmoment des Krieges ganz außer

<sup>1106</sup>Bereits 1916 hatte ein Vorwurf Leopold von Wieses Kollwitz aufgewühlt: siehe *Tgb*, S. 270 (\*27.08.16); zitiert und kommentiert in Abschnitt I.5.3.

<sup>1107</sup>*BdF*, S. 94 (Brief an die Malerin Erna Krüger, \*22.03.18).

<sup>1108</sup>*Tgb*, S. 374-375 (\*01.10.18) mit Anm. S. 838, wo Kollwitz ihre Einstellung gegen die Verteidigung bis zum »Letzten« mit dem Kommentar zu einem Gedicht von Alfred Kerr dokumentiert. Zugleich heißt es in derselben Tagebucheintragung: »[...] nicht einen Tag weiter Krieg, wenn man erkennt, daß [er] verloren ist. / Freilich, bis sich das wirklich entschieden hat, Kampf. Damit wenn möglich ein erträglicher Friede zustandekommt. / [...] Unser Kriegsunglück kann neues Leben für Deutschland bedeuten. [...], Deutschland will aufhören mit dem Kriege, ganz Europa will aufhören mit dem Kriege.«

<sup>1109</sup>Siehe *Tgb*, S. 376-377 (\*[22.10.18]).

<sup>1110</sup>Vgl. *Tgb*, S. 374-375, 376-377 (\*01.10., 15.10., \*[22.10.], 23.10., 27.10., \*30.10.18) mit Zitaten der Artikel von Dehmel und Kollwitz in Anm. S. 839-841; *BrfS*, S. 177-180 (\*25.10., \*27.10., \*03.11.18).

<sup>1111</sup>So gegenüber Dehmel; zitiert nach *Tgb*, Anm. S. 841.

acht läßt. Gewiß kamen dann noch vereitelnd die Novemberrevolution '18, die Spartakus-Aufstände '19, die Ermordung von Liebknecht und Luxemburg und die politischen Unruhen der Folgezeit hinzu.<sup>1112</sup> Alle diese Ereignisse, auch persönliche Erschöpfungszustände,<sup>1113</sup> mögen in summa dazu beigetragen haben, daß Käthe Kollwitz ihre große Arbeit abbricht. Da sie selbst keine exakte Begründung für ihr Tun gibt, müssen wir in diese Richtungen denken.<sup>1114</sup>

<sup>1112</sup>Vgl. *BrfS*, S. 181 (08.11.18); *Tgb*, S. 378-428 (08.11.18 bis 25.06.19; vgl. in *Verzeichnis A* die Einträge A 142-162). — Über die politischen Verhältnisse informieren z. B.: *Müller 1931* (S. 19 nennt Kollwitz im Zusammenhang mit ihrer Widerrede auf Dehmel); *Huber 1978*, §§ 38-55, 65, 67-70; *Böckenförde 1988*; *Kolb 1993*, S. 1-22; *Wirsching 1999*, S. 124-135; die betreffenden lexikalischen Einträge in *Hirschfeld / Krumeich / Renz 2004*.

<sup>1113</sup>Siehe »Die Jahre 1914-1933 zum Umbruch (1943)«, in *Tgb*, S. 746 (d. i. in *Verzeichnis A* der Eintrag A 378). — Von der Forschung neuentdeckte Schriftzeugnisse, die Kollwitz aber erst zwischen 1922 und 1934 als »Lebens- und Arbeitskurven« verfaßt hat und in denen sie über »das oft wellenförmige Auf und Ab im Verlauf der jeweiligen Werkprozesse« Buch führt, nennt Annette Seeler in *Seeler 2007*, S. 9 mit Anm. 8.

<sup>1114</sup>Andere Erklärungen zum Abbruch der Arbeit gebe ich nachfolgend stichwortartig wieder und kritisiere punktuell. — *Biedrzyński 1949*, S. 148: Künstlerische Gründe und politische Verhältnisse. — *Ahlers-Hestermann 1952*, S. 15: Scheitern an der »eigene[n] künstlerisch-kritische[n] Anforderung«, der ein Werk »mittlerer, konventioneller Formung« nicht genügt. — *Rauhut 1965*, S. 187, 190: Abbruch initiiert durch Erkenntnis, daß der selbstgesetzten »Aufnahme des Opfers in den Willen« nicht entsprochen werden kann. Kollwitz wächst über die Bejahung der Freiwilligkeit hinaus, verwirft künstlerisch den liegenden toten Soldaten. Entwicklungslinie für den Typus des liegenden Gefallenen: a) Erinnerungsblatt für Ludwig Frank, b) plastische Liegefigur des Kollwitz-Sohnes, c) Liebknecht-Blatt als Höhepunkt der Entwicklung; der Ermordete gilt der Autorin als »tapferste[r] Sprecher gegen den Krieg«. — Kritik: Die Begründung des Sachverhaltes folgt ideologischer Motivation, um das zu glätten, was an der Kollwitzschen Kriegseinstellung m. E. besonderer Analyse bedarf (siehe Teil I meiner Arbeit). — *Kneher 1985*, S. 214: Hoher [moralischer und, BS] künstlerischer Anspruch bei »grundsätzliche[n] Zweifel[n]« an eigener künstlerischer Fähigkeit; politische Situation. — *Jansen 1989*, S. 56: Die Komposition erscheint Kollwitz ungenügend, »immer noch nicht streng, nicht unerbittlich genug« das eigene »Erbarmen« auszudrücken in bezug auf die betrogene, hingemetzelte Jugend. »[...] der niedergestreckte, niedergemachte Soldat, begegnet uns fast unverändert, nur weiter vereinfacht, im »Gedenkblatt für Karl Liebknecht« [...]«. — Kritik: Eine Beweisgrundlage fehlt. In Jansens Beschreibungen sind Mißverständnisse enthalten: a) die Dreifigurenkomposition wird als triptychonartiges Relief bezeichnet (*Jansen 1989*, S. 54, 140, Anm. 26); b) der Aufgebahrte als Schwebefigur gedeutet (*Jansen 1989*, S. 55). — *Krahmer 1990*, S. 77 (ohne Angabe von Gründen). — *Moorjani 1992*, S. 116: Psychische Frustration; Zweifel an künstlerischer Fähigkeit; wachsende Desillusion in bezug auf Bereitschaft zum Selbstopfer im Krieg. — *Gabler 1993*, S. 99: Innerer »Konflikt« führt zum Abbruch: »pathetisches Denkmak« zum Soldatentod einerseits, Haltung versus Dehmel andererseits. — *Jürgens-Kirchhoff 1993*, S. 283-284: Es fehlen »Kraft und Distanz« [zum Gegenstand, BS] als Bedingungen künstlerischen Schaffens (vgl. *Tgb*, S. 268-269, 445; ich kritisiere, daß sich die letzte Belegstelle nicht auf die Denkmalarbeit beziehen läßt). — *Seeler 1995*, S. 43-44: Wegen konzeptioneller Schwierigkeiten sei Kollwitz »von ihrem anfänglichen Plan nicht mehr recht überzeugt« gewesen. Aus Lithographie »Dem Andenken Ludwig Franks« wird Liegefigur des Dreifigurenmals entwickelt; Lösung der Gestaltungsprobleme erfolgt erst im Liebknecht-Gedenkblatt: der Tote wird abstrakt, »seltsam körperlos« dargestellt und in religiöse Symbolbezüge gebracht (*Seeler 1995*, S. 42-43. Meine Auseinandersetzung mit Seelers Symbol- und Bildauffassung erfolgt in Abschnitt II.8.2.3.). — *Schulte 1995*, S. 668: »Mit dem Ende des Krieges ist auch der

Es ist aber vor allem anzunehmen, daß Kollwitz Mitte 1919 glaubt, das Verhältnis großer Teile der Bevölkerung zum Krieg und seinen Gefallenen sei nicht mehr ungeteilt ein solches der dankbaren Bestätigung. Dann aber – so folgere ich weiter – würde das Denkmal mit seinem ganz und gar affirmativen Vorsatz keinen Rückhalt mehr finden können. Ohne die Solidarität des Volkes und das Verstanden-Werden durch das Volk wäre schließlich auch dem Selbstverständnis und Arbeitsethos der Künstlerin, die sich ja als vermittelndes Bindeglied zwischen Kunst und Volk nach beiden Richtungen sieht,<sup>1115</sup> der Boden entzogen. Und noch etwas muß ernstlich bedacht werden: Hätte ein glorifizierendes Kriegerdenkmal nicht allzu leicht von politisch rechts stehenden Gruppen vereinnahmt, d. h. als revanchistisch mißdeutet werden können? Kollwitz hat diese Gefahr sicher gesehen. Beide Punkte, die die Rezeption des Dreifigurendenkmals betreffen, wiegen schwer, möglicherweise sind sie entscheidend.

Ich meine allerdings, daß über das Gesagte hinaus noch die Kritik zu berücksichtigen ist, die von Gesinnungsgenossen an den herkömmlichen Kriegsdenkmälern laut

---

Gehalt der künstlerischen Inszenierung des Opfers in Frage gestellt, in welcher sie, Käthe Kollwitz, sich verwirklichen wollte: [...]« »Die Ordnung der ›heiligen Familie‹ im Denkmal will kaum gelingen, da sich die Gestalten gegen ihr Vorsehen unter ihren Händen beugen. Wie ihre Träume sträubt sich das Material gegen den Entwurf« (vgl. *Tgb*, S. 184, 17.04.15). – Kritik: Kollwitz stellt tatsächlich weder Material noch Ordnung des Werkes in Frage; die Charakteristik der Ordnung wirkt ironisch. Dem Aspekt inszenierter Selbstverwirklichung könnte ich zustimmen, wenn er nicht mit egozentrischer Selbstrechtfertigung gleichgesetzt wird. — Pfeiffer 1996, S. 327-328: Das Werk als nicht zeitgemäß; weiterhin ungebrochene »Vaterlandsliebe«. — Schirmer 1999, Anm. 32: Abbruch »unter schweren Konflikten«; allmähliche Lösung von »der Idee [des Opfers fürs Vaterland, BS], die ›damals heilig war‹«. Anders Schirmer 1999, S. 118: Abbruch, weil Kollwitz die Überhöhung des Opfertodes »nicht mehr akzeptieren konnte«. — Fischer 1999, S. 12: Die Erkenntnis des Betrogenseins und der »Wunsch, die Ideale Peters als Wert erhalten zu wollen« in Form eines Denkmals, lösen den Konflikt aus, der zum Abbruch führt. — Tegtmeyer 1999, S. 88: Glaube an Verteidigungskrieg und »gerechten Krieg« zerbricht endgültig; Lichnowsky-Schrift bewirkt Gefühl des Betrogenseins. — Pohl 1999, S. 120: »Einsicht in die Sinnlosigkeit des Krieges«; die Gefallenen sind »Opfer eines tödlichen Betrugens geworden« (das demonstriere z. B. der Holzschnitt »Die Freiwilligen« [*Kl. 178, Kn. 173*]); das Opfer [als Gesetzestreue und Hingabe an die Pflicht aus Idealismus, BS] kann nicht mehr bejaht werden; daher Abrücken vom ursprünglichen Entwurf. – Kritik: Die Denkmalsidee einer dankbaren Ehrung der gefallenen Kriegsfreiwilligen wird keineswegs ungültig. Wie zu zeigen sein wird, hat das »Freiwilligen«-Blatt eine andere Bedeutung, als hier angenommen. — Feist 1999, S. 47: Erkenntnis des Betrogenseins. — Herzog 1999, S. 188: Konzept ist fragwürdig geworden. — Schulte 2004, S. 72: »Depression«, »Arbeitsunfähigkeit«, »Nachlassen« des »ekstatischen« Schmerzgefühls, das als Schaffensantrieb funktioniert; »Zweifel am Sinn« von Krieg und Opfertod (mit irrtümlichem Datum für den Abbruch). – Kritik: Eine Anzahl überspitzter Prämissen führt m. E. zu fraglichen Schlußfolgerungen.

<sup>1115</sup>Vgl. *Tgb*, S. 226 (\*21.02.16).

wird. In den »Sozialistischen Monatsheften« veröffentlicht am 24. März 1919 der Kunstkritiker Adolf Behne einen scharfzüngigen Protestartikel zum Thema »Kriegsgräber«, der Käthe Kollwitz nicht entgangen sein wird:

»Wir müssen über diesen Krieg hinwegkommen, um jeden Preis. Ewig werden wir die Opfer beklagen, die nicht für das Vaterland sondern für den Unverstand gefallen sind. Aber es darf keine Rede davon sein, daß wir, [...], die Vorstellung von Helden und Kriegern verewigen.«<sup>1116</sup>

»Das Soldatentum hat ein Ende. Auf den Gräbern besonders. Wieviel ist hierin gesündigt worden! Auch vom Deutschen Werkbund, der ja eine besondere Schrift über Kriegergräber im Felde und daheim / München, F. Bruckmann / herausgegeben hat. Auch dieses Buch hält fest an der kommandierten Typik des heroisierten Kriegergrabes, wagt es nicht, durch das allgemeine, stillschweigend anerkannte Schema hindurchzustoßen. Die staatlichen Beratungsstellen hatten Leitsätze aufgestellt. Aber können nicht Künstler gegen staatliche Leitsätze ihr Gewissen ins Feld führen? Diese staatlichen Leitsätze geben eine klar ausgesprochene Militarisation des Soldatengrabes. Uns aber scheint doch mindestens mit dem Tod die allgemeine Wehrpflicht erloschen und deshalb richtiger und wünschenswerter die Toten unter Verzicht auf alle Emblematisierung gänglicher Kriegskunst so schön und so innig zu bestatten, wie es unserer reinmenschlichen Liebe zu ihnen entspricht.«<sup>1117</sup>

Behne beanstandet die kriegerischen Symbole, »Stahlhelme und Eiserne Kreuze, Schwerter und Schilde«, mit denen bislang zum Zweck der »Weihe« die Gefallenengräber versehen seien. Mit solchen Mitteln würden die Toten »in Gedanken einem ewigen Krieg« überantwortet. Er tritt leidenschaftlich für ein explizites Anti-Kriegsmal ein, damit die Gefallenen »die letzten Opfer eines Krieges gewesen« sein würden:<sup>1118</sup>

»Lassen wir die Brüder schlafen! [...] Vergessen werden wir niemanden, und auch ihr Totenmal soll ihnen errichtet werden. Aber anders als es dem Bürger vorschwebt. Auf den blutigsten Plätzen dieser 4 Jahre mögen sie sich erheben, an der Somme, in Belgien, bei Baranowitschi. Keine Heldendenkmale. Aus der Empfindung ihres Martyriums muß die Gestaltung wachsen. Sie haben nicht den Kampf gesucht. Eine Macht, die stärker war als ihr eigener Wille, trieb sie in ein Feuer, erbarmungslos. Darum, soll ein Denkmal sein, so gehören die Maschinen der Vernichtung nackt und in aller ihrer furchtbaren Grausamkeit als Wirklichkeit auf ihr

<sup>1116</sup>Behne 1919a, S. 308. Ähnlich Behne 1919b, S. 38.

<sup>1117</sup>Behne 1919a, S. 308. — Die Literaturangaben beziehen sich auf *Kriegergräber 1917*; darin auf S. 11-12: »Leitsätze über Kriegergräber / aufgestellt durch die staatlichen Beratungsstellen«.

<sup>1118</sup>Zum ganzen Absatz: Behne 1919a, S. 308.

Gräberfeld getürmt. Nicht als Andeutung, nicht verklärt, nicht stilisiert, nein, ohne Kunst, brutal wie eine entsetzliche Maschine, die auf blutige Opfer wartet. Sobald ihr, sei es in welcher Form immer, künstlerische Soldatenmale aufstellt, verdreht ihr die Wahrheit, indem ihr den falschen Schein erweckt, als lägen *Krieger* hier, Leute, deren Beruf die Waffen waren, [...]. Jede künstlerische Waffe lügt: Wir wünschten so zu enden.«<sup>1119</sup>

Wahr sei aber doch:

»Gefressen wurden sie von einem feuerspeienden Moloch, die Friedlichen. Nicht *ihren* Tod fanden sie; vor ihrem Tod, vor ihrem Leben wurden sie zerrissen, zertreten, zerfleischt, Hingeopferte, Märtyrer. Ihr Tod ist eine unfassbare Ungeheuerlichkeit: Die Friedlichsten wurden in alle Entsetzen des Krieges verstoßen. Zwischen ihrem Leben und ihrem Tod ist eine vernichtende Diskrepanz.«<sup>1120</sup>

»Martermal«, »Grauenmal«, »Mal der Folterwerkzeuge« nennt Behne das für ihn einzig wahrhaftige Monument für die Gefallenen des Weltkriegs.<sup>1121</sup> Seine Forderung ist, wie Dietrich Schubert hervorhebt, »ein radikaler Realismus«.<sup>1122</sup> – Ganz

<sup>1119</sup>Behne 1919a, S. 308-309.

<sup>1120</sup>Behne 1919a, S. 309.

<sup>1121</sup>Ebd.; Behne beschreibt an gleicher Stelle seine Vorstellung: einen »furchtbare[n] Turm aus Protzen und Splintern, Rohren und Sprenghülsen, Mörsern, Lafetten und Gewehren, in aller Härte und Vernichtungswut kalt blitzend, von tödlicher Höllenkraft zum Bersten angefüllt und ganz und gar wie von einem Dornenkranz umschnürt von Stacheldraht, [...].« — Das bedingungslose Anti-Kriegsmal fordert auch Bruno Taut, der im gleichen Jahr schreibt: »Was geschieht, um die Heroisierung des Krieges zu verhindern? Einschmelzung und Verkauf auf Abbruch aller Königs-, Kriegs- und Generalsdenkmäler. Die künstlerisch guten (Tuaille, Rauch) sind in ein Museumsmagazin zu bringen. Beseitigung aller Raubtier-Embleme (Reichsadler, Löwe, Wölfe, Eber ...). Was geschieht, um das Vergessen des Krieges zu verhindern? Das Grauen und das Elend des Krieges darf nie vergessen werden. Deshalb Erinnerungsmale größten Formates, die Grauen und Entsetzen immer wachhalten.« — Zu Behne und Taut siehe die Ausführungen Dietrich Schuberts in seinem wichtigen Aufsatz über Gropius' »Denkmal für die Märzgefallenen«: Schubert 1976, S. 204, 211-212 (das vorige Taut-Zitat findet sich auf S. 211). Außerdem Schubert 1990, S. 68 (mit Literatur in Anm. 132), S. 223-225; Schubert 1993, bes. S. 137-141. — Behnes Vorschlag ist für die zeitgenössische Denkmalpraxis folgenlos geblieben: Schubert 1990, S. 68; Berger 1994, S. 425.

<sup>1122</sup>Schubert 1993, S. 141. Ebd. betont der Autor eindringlich das entscheidend Neue des von Behne, und auch Taut, vertretenen Denkmalanspruchs; es bestehe in der »konsequente[n] Unterscheidung von Lüge und Wahrheiten: sowohl hinsichtlich der Bewertung des Krieges als auch hinsichtlich der Memorierung der Gefallenen. [...] Appell, Forderung bzw. Ziel ist ein radikaler Realismus [...].« Und zwar im Dienste abschreckender »Authentizität« (vgl. Schubert 1993, S. 147). — Schubert zeigt in seinem Artikel anhand einiger Beispiele, wie derartige Denkmalkonzepte zu verwirklichen versucht wurden: a) Eugen Hoffmann: realistische Inszenierung eines »Sterbenden / Toten im Stacheldraht« auf der Dresdener Antikriegsdemonstration am 04.08.1928 (Schubert 1993, S. 144-147, Abb. 4); b) »Tranchée des Baionettes«, Verdun (Schubert 1993, S. 148-149, Abb. 6). — Der Autor wirft schließlich die Frage auf, ob dokumentarische, mithin wahrheitsgetreue Kriegsphotographien die pazifistische Wirkabsicht erfüllen und »das wahre Gesicht des Krieges« gültig »memorieren« und »vergegenwärtigen«: Schubert 1993, S. 149-150, Abb. 7.

und gar anders ist der Kollwitzsche Entwurf. Und darin besteht seine Bürde. Spätestens nach 1918 ist ein Großteil der deutschen Bevölkerung zutiefst erschüttert wegen der Grausamkeit des Krieges und seiner zweifelhaften Ausgangsmotivation. Kollwitz sieht offenbar keine Möglichkeit, daß das Gefallenendenkmal von der Bevölkerung insgesamt als das betrachtet werden wird, was es seinem Entstehungsgrund nach sein will: ein Sinnbild der schönen, sich fraglos aufopfernden Liebe zum Vaterland und der geschuldeten Dankbarkeit; einer Dankbarkeit, deren innerstes Anliegen darin besteht, zu ehren und im Gedächtnis zu behalten. Deshalb bringt Kollwitz ihr Werk 1919 nicht zu Ende. Tatsächlich nimmt sie es auch später nicht wieder auf, das Dreifigurenmal bleibt ein *opus infinitum*. Es bleibt in seiner Form und ursprünglichen Absicht endgültig aufgegeben.<sup>1123</sup>

---

<sup>1123</sup>Nachzutragen ist, daß in der Fachliteratur bisher nur wenig über das Werk berichtet wird; z. T. habe ich die Autoren bereits genannt: *Biedrzyński 1949*, S. 147-148 (mit Verwechslungen); *Strauss 1950*, S. 26-27; *Ahlers-Hestermann 1952*, S. 14-15; *Rauhut 1965*, S. 187, 190, Abb. 1-2; *Kat. Berlin 1967/1968*, S. 10; *Linse 1980b*, S. 269; *Kneher 1985*, S. 214; *Nündel 1987*, S. 6; *Jansen 1989*, S. 47, 54, 55, 56, 64, 78, 79, 80, 81, 82, 137, 140, 144, 256, 257, 265, Taf. 26 (passim mit einigen Irrtümern bzgl. der Liegefigur); *Krahmer 1990*, S. 76-77, 80; *Timm 1990a*, S. 40-41; *Timm 1990b*, Nr. 17-20; *Kolberg 1991*, S. 50; *Moorjani 1992*, S. 113-116; *Gabler 1993*, S. 98-99; *Prelinger 1993a*, S. 33; *Prelinger 1995*, S. 83 (irrtümlich »Pietädarstellung«); *Kat. Berlin 1995*, S. 132-133; *Schulte 1995*, S. 650, 655-656, 668; *Seeler 1995*, S. 37-38, 43-44; *Pfeiffer 1996*, S. 315-329; *Feist 1999*, S. 47; *Herzog 1999*, S. 186; *Tegtmeyer 1999*, S. 83-89 (mit Abb. S. 82, 84, 85); *Seeler 2005*, S. 23; *Fritsch / Seeler 2006*, S. 79, Kat.-Abb. 132-133. — Zu Fachliteratur, die nach 2009 erschien: siehe generell die Bemerkungen im »Vorwort« meiner Studie.

## 7. »ELTERNRELIEF« (1916/17 – CA. 1920)

### 7.1. Entstehung und Motiv

Am 12. Oktober 1916 erwähnt Kollwitz ihrer Freundin Bonus-Jeep gegenüber, daß sie eine zweite Arbeit für ihren gefallenen Sohn im Sinn habe.

»Die Zeit ist ausgefüllt. Zuallererst kommt die Arbeit, die nimmt die Hauptzeit. [...] Mit Peters Jungen in Gemeinschaft zu bleiben, war mir sehr Bedürfnis. Die Jungen sind alle meine Freunde geworden, in einem Sinn meine Söhne. Und auch diese Söhne sind nun fast alle hin. [...] Etwas von Mutterliebe hatte ich für sie alle, weil sie mit meinem eigenen Kind verbunden waren.

[...] Jeep – wie sehne ich mich nach Frieden. [...] Ich hab nur noch wenige draußen, um deren Leben ich Angst habe (Hans ist nicht an der Front), das ist es nicht. Aber Frieden, Frieden – nicht mehr Krieg. Bloß ein Ende mit diesem Töten.

Zwei Jahre sind es jetzt her, daß Peter ging. Heut vor zwei Jahren gingen wir Hand in Hand unter dem Sternenhimmel. Was für zwei Jahre waren das! Du, ich bin anders geworden, und mein Mann ist anders geworden. Ich will, wenn ich die große Arbeit fertig habe, die beiden Figuren zu einem Grabstein machen. Da wirst Du sehen, wie wir geworden sind.«<sup>1124</sup>

Autobiographisch soll dieses Werk also werden und allein Käthe Kollwitz mit ihrem Ehemann zeigen, als Vater und Mutter. Für einen Grabstein soll es sein, Zeugnis des Privaten. Die persönliche Veränderung durch den Krieg, durch den Verlust des Sohnes soll der Stein veranschaulichen. Das heißt, daß diesem Werk eine explizit andere Funktion zgedacht wird als dem öffentlichen Dreifigurenmal.

Freilich, dieser erste Gedanke ist noch recht vage. Fest steht nur: Die »große Arbeit«, die *Dreifigurengruppe*, soll am hohen Ufer der Havel aufgestellt werden, so war es seit Anbeginn geplant, und Kollwitz vergewissert sich öfters dieser Entscheidung, besichtigt den Ort am Westrand des Berliner Grunewalds und findet ihn

<sup>1124</sup>*Bonus-Jeep 1948*, S. 127-128 (\*[m. E. 12.10.16]). — Zur Datierung der Quelle gibt Kollwitz selbst im Brief den Hinweis: »Heut vor zwei Jahren« etc. Durch den Vergleich mit der entsprechenden Stelle *Tgb*, S. 170-171 (12.10.14) schließe ich auf den 12. Oktober '16 als Entstehungsdatum des Briefes. — Timm vermutet, daß sich schon eine frühere Äußerung auf dieses Werk bezieht. Anfang Februar 1916 erwähnt Kollwitz »die noch ganz ungeborene Grabtafel, die Eltern« (*Tgb*, S. 221 mit Anm. S. 801, \*07.02.16; vgl. *Timm 1990a*, S. 41).

aufs beste geeignet.<sup>1125</sup> Das zweite Monument, inzwischen auch »*Elternrelief*« genannt, soll auf dem Soldatenfriedhof in Flandern seinen Bestimmungsort haben, dort, wo der Sohn begraben liegt. Noch während des Arbeitens an der Gipsfigur der »Mutter«, im Juli 1917, notiert Kollwitz:

»Dachte an das Elternrelief und daß das an sein [Peter Kollwitz', BS] Grab kommen könnte. Dann wurde mir klar, daß dies Relief wieder dem *ganzen* Friedhof gehört. Es gehört vorn an den Eingang. Ein quadratischer Stein, auf der Vorderseite das Relief eingehauen. Lebensgroß. Darunter oder darüber: Hier liegt deutsche Jugend. Oder: Hier liegt Deutschlands schönste Jugend. Oder: Hier liegt tote Jugend. Oder auch nur: Hier liegt Jugend. Mir scheint, *das muß dahin kommen*. Gott gebe, daß ich gesund bleibe, bis das alles für Peter und die andern gemacht ist.«<sup>1126</sup>

Der Gedanke der Privatheit wäre hier wieder in den Hintergrund getreten. Die Positionierung und Größe des Reliefs sowie die Diktion der möglichen Inschrift geben an, daß der generelle Wert des Soldatentodes betont würde. Anders gesagt, die Inhalte, die ich in Teil I meine Studie als die Ideen von »Vaterland«, »Opfer« und »Pflicht« expliziert habe, fänden wiederum einen Ausdruck, entsprechend Kollwitz' affirmativer Auffassung vom Krieg. Die Intention wäre dem *Dreifigurenmal* vergleichbar, auch wenn die Anlage selbst eine völlig andere wäre. Ähnlich wie durch die Inschriften angezeigt, die 1914 am Sockel der Liegefigur des »Sohnes« geplant sind – das Hölderlin-Zitat und »Kein schön'rer Tod ist auf der Welt« –, bestünde auch hier und zu diesem Zeitpunkt, im Sommer 1917, der Sinn des Werkes vornehmlich darin, den Hingabewillen der kriegsfreiwilligen Jugend fürs Vaterland hervorzuheben.

Ich stelle diese Behauptung mit Nachdruck in den Raum – und relativiere sie so gleich, ganz im Einklang mit Käthe Kollwitz selbst. Sie erfindet vier Varianten der Inschrift. Von der ersten bis zur letzten ist zu beobachten, daß das nationale Attribut

---

<sup>1125</sup>»[...] war wieder auf den Schildhornhöhen. Ja, das ist wirklich die Stelle, wo die Arbeit stehn muß, ich kann mir schon keinen andern Platz dafür denken.« (*BrfS*, S. 130, \*15.10.16). Vgl. *Fischer 1999a*, S. 26-27 (\*02.01.15), zitiert in Anm. 978; *Tgb*, S. 280, 335 (\*13.10.16, \*17.10.17). Weitere Textstellen sind aufgeführt in *Verzeichnis B*, s. v. Aufstellungsorte, [...].

<sup>1126</sup>*Tgb*, S. 323 (\*18.07.17). – Vgl. *Tgb*, Anm. S. 822: »Noch immer verfolgt Käthe Kollwitz zwei Richtungen der künstlerischen Umsetzung der Denkmalpläne: das Relief (Wegner-Mappe [= *Kollwitz / Reidemeister 1967*, BS], Nr. 8) und die Gruppe des liegenden Toten mit den trauernden Elternfiguren (Wegner-Mappe [= *Kollwitz / Reidemeister 1967*, BS], Nr. 5-7). Beide Arbeiten wurden in dieser Form aufgegeben und sind inhaltlich in eine endgültige

herausgenommen wird: »deutsche Jugend« – »Deutschlands schönste Jugend« – »tote Jugend« – »Jugend«. Wird sich Kollwitz etwa bewußt, daß das Vaterländische belanglos ist angesichts des gewaltsamen Massentodes? Daß derselbe patriotische Opferwille allen jungen Soldaten zuzurechnen ist, gleich welcher Nationalität? Oder empfindet sie es schließlich als unziemlich, im fremden Land Belgien den Tod Deutscher pathetisch zu kommentieren? – Offene Fragen. Aber trotz dieser Unentschiedenheit ist für Käthe Kollwitz deutlich, daß ein Monument mit solchen Inschriften eine offizielle Ehrenbezeugung wäre, daß es die moralische Haltung eines Kollektivs würdigte und aus beiderlei Gründen nicht direkt am Grab eines bestimmten Einzelnen stehen könnte.<sup>1127</sup>

Aus den Schriftquellen wird nicht ersichtlich, wie weit die Planungen zum *Elternrelief* im Sommer '17 gediehen sind, oder wie es bis zu jenem Zeitpunkt aussieht. Doch sei vorweggenommen, daß das Werk nicht so ausgeführt wird, wie es Kollwitz' eben zitiertes Gedankenspiel nahelegt. Überhaupt wird es weder am Eingang des Soldatenfriedhofs angebracht werden, noch je einen tatsächlichen Part im Zusammenhang mit dem Grab des Sohnes übernehmen, denn Kollwitz führt es nach 1920 nicht mehr weiter. Trotzdem nimmt das Relief eine wichtige Stelle ein, und wenn wir betrachten wollen, wie die künstlerische Form der Kollwitzschen Totenehrung sich entwickelt, können wir auf eine Auseinandersetzung mit ihm nicht verzichten. Es hat eine gewisse Verbindungsaufgabe; darauf werde ich zum Ende des Kapitels, in Abschnitt II.7.3., zurückkommen.

Was nun das Bildmotiv betrifft, so wissen wir bis zum Herbst 1917 nichts Näheres. »Ich habe mich an das Relief für Roggevelde gemacht«, schreibt Kollwitz im Oktober ins Tagebuch, als der Arbeitsschwung an der Dreifigurengruppe abreißt; es mangelt an Kreativität und sie hofft, »daß bei der Neuarbeit wieder etwas in mich hereinkommt.«<sup>1128</sup> Bald ergeben sich tatsächlich neue Einfälle:

---

Fassung eingegangen: die beiden trauernden Elternfiguren, die heute auf dem Soldatenfriedhof in Vladsloo-Praedbosch in Belgien stehen.«

<sup>1127</sup>Das Einzelgrab ist der Ort der persönlichen Identität des Toten, mithin der Ort rein persönlich-familiärer Würdigung. Ein Relief am Friedhofseingang kann sich darauf nicht beschränken. Es muß umfassendere, d. h. auf die öffentliche Identität aller Beigesetzten zutreffende Inhalte vermitteln; die Würdigung wäre offiziell. — Zur Unterscheidung einer »persönlichen« bzw. »öffentlichen Identität« veranlaßt mich *Gumbrecht 1979*, bes. S. 704.

<sup>1128</sup>*Tgb*, S. 332 (\*10.10.17). — Weiter heißt es in bezug auf die *Dreifigurengruppe* und die mangelnden Inventionen: »Jedenfalls sehe ich, daß in dem Zustand, in dem ich jetzt bin, ich

»Gut und ruhig am Relief gearbeitet. Dann dadurch auf etwas Neues gekommen. Oder vielmehr dasselbe Motiv, nur als Rundplastik. Kurze Skizze gemacht, Mann und Frau kniend von vorne gegeneinander gelehnt. Ihr Kopf *sehr* tief an seiner Schulter. Ihr linker Arm hängt über seiner rechten Schulter, ihr rechter Arm hängt hoffnungslos. Berührt sich mit seinem. Sein Kopf liegt auf ihrem Rücken. Er hält sich [die] Hand vor Augen.«<sup>1129</sup>

Werner Timm ordnet dieser Tagebuchstelle den »Rohentwurf einer Skulptur in kleinem Maßstab« zu, der nicht erhalten ist.<sup>1130</sup> Aber anhand der Beschreibung lassen sich motivische Übereinstimmungen mit einer *Tuschzeichnung* feststellen, betitelt »Die Eltern« (*NT 848*; Abb. 25):<sup>1131</sup> Augenfällig ist dort der Gram, der beide Gestalten in- und übereinanderbeugt. Die Geste größten Schmerzes, in der die Vaterfigur das ganze Gesicht mit der Hand bedeckt. Ausgesetzt sind diese beiden – als Figuren ohne Grund optisch, bar jeder Hoffnung der Bedeutung nach. Stütze nirgendwo sonst als nur beim andern Gebeugten findend.

»Dasselbe Motiv« bietet, laut Kollwitz, auch das *Elternrelief*. Dieses Werk ist wohl nie in Stein ausgearbeitet worden, doch es gibt eine Photographie des Gips- oder Tonmodells (Abb. 8).<sup>1132</sup> Im Gegensatz zur Tuschzeichnung *NT 848* ist hier das Elternpaar frontal zu sehen. Beide Figuren sind tief zusammengesunken, die Köpfe ganz gebeugt, so daß in kein Gesicht zu blicken ist. Sie knien nebeneinander, Kopf an Kopf, wobei die rechte Figur teilweise von der anderen verdeckt wird. Der Mann, links, am Jackenrevers kenntlich, läßt beide Arme vor dem Körper herabhängen. Er zeigt keinerlei Anspannung, wirkt vollkommen entkräftet.<sup>1133</sup> Die Frau hat einen Arm über seinen Rücken gelegt und scheint seine Schulter zu fassen, als würde sie ihn bergen wollen. Auffallend groß sind die Hände. Ihre linke Hand

---

die große Arbeit nicht im Zusammenhang fertig machen kann. Ich muß Jahre und Jahre auf sie rechnen. Zwischenein *muß* ich, wenn ich nicht verkalken soll, anderes vornehmen. Ganz langsam, immer wieder aufgenommen, muß die große Arbeit allmählich fertigwerden.«

<sup>1129</sup>*Tgb*, S. 339 (\*06.11.17). Vgl. *Tgb*, S. 338 (\*[30.10.17]).

<sup>1130</sup>*Timm 1990a*, S. 41; vgl. *Timm 1990b*, Nr. 22. Dort wird im gleichen Zusammenhang auf »die kleine plastische Arbeit »Eltern« bzw. »die kleine Elterngruppe« hingewiesen. Siehe dazu *Tgb*, S. 343, 441 (\*Anf. Dez. '17, \*[22.10.19]).

<sup>1131</sup>In *Nagel / Timm 1980* auf 1921/22 datiert und als »Vorzeichnung zum gleichnamigen Holzschnitt (*Kl. 179*), Bl. 3 der Folge »Krieg«« deklariert. Vgl. den Holzschnitt »Die Eltern« von 1922/23 (*Kl. 176, Kn. 194*), wo der hängende rechte Arm der Frau deutlich zu sehen ist.

<sup>1132</sup>Verzeichnet in *Kollwitz / Reidemeister 1967*, Nr. 8. Bei *Timm 1990b*, Nr. 21 als »nur in Photographie nachweisbar[es]« Relief in »Ton oder Gips« angegeben, ebenso bei *Tegtmeyer 1999*, S. 87; bei *Gabler 1993*, Abb. 5 als »verschollen[es]« Tonrelief; als verschollen auch registriert bei *Kolberg 1991*, S. 50.

<sup>1133</sup>Vgl. die Kreidestudie »*Kniender Mann*« *NT 845* (um 1915-1920).

schiebt sich in überaus behutsamer Geste unter seine Linke; eigentlich ist das nur der leise Versuch des Stützens, im Grunde eine zage Andeutung. Alles geschieht hier lautlos und still.

Und auch die Bildordnung »schweigt«, indem sie unbewegt ist: das Bei-sich-selbst-Bleiben des fast ganz quadratischen, dadurch konzentrisch wirkenden Formats; die da hinein ohne Freiraum eingepaßten Figuren, die sich aus dem Reliefgrund wenig mehr herausheben, als sie ihm verhaftet bleiben; die Parallelen der Arme, Hände, Köpfe; ihr Korrespondieren mit den vier Achsen des »Goldenen Schnittes«. Dann das enge Beieinander der Körper, als ob zwei nur einen bildeten. Verstärkt ist dieser Eindruck durch die halbkreisartige Klammer, welche die Arme der Frau bilden oder die Arme beider gemeinsam. So sind die Figuren zusammengefaßt und gleichwie doppelt »gesichert«: durch die Quadratbegrenzung äußerlich und innerlich durch die einbeschriebene Kreisform. Zum Eindruck der Unbewegtheit trägt auch die Frontalansicht bei, die ja für sich genommen unmittelbare Zugänglichkeit zum Dargestellten schaffen will. Hier aber ist dem Betrachter ein Zugang nicht wirklich bis ins Letzte gestattet, weil die Figuren sich mit tief gesenkten Häuptern verschließen. Hermetische Stille läßt den Betrachter die schmerzvolle Trauer ahnen.

Wenn man dennoch eine Bewegung wahrzunehmen glaubt, dann ist es diejenige, die vom Reliefgrund und wenigen Binnenlinien herrührt. Der Jackenausschnitt des Mannes wird mit einer dreifach geschwungenen Rille angedeutet; drei oder vier einfach gekrümmte Kerben geben an, wie der Stoff auf den Oberschenkeln liegt. An der linken Seite der Frau schwingen sacht ganz wenige Faltenbahnen ihres Gewandes. Der Stoff staut sich an den Ärmeln in kurzen, gleichförmig gebogenen Graten. Provisorisch bearbeitet wirkt der Reliefgrund. Das Material zeigt relativ großzügige Bearbeitungsspuren. Mit den Fingern und mit Schabinstrumenten wurden die Figuren modelliert. Die Ränder der Reliefplatte sind erhöht und unterschiedlich breit stehengeblieben. Kleinteilig eingedrückte Partien erkennt man rechts oben, breiter weggeschabte Partien links, so daß sich der regelmäßige, geschlossene Außenkontur, der Rücken und Arme der Figuren umschreibt, kontrastierend abhebt. Insgesamt wirkt die Bearbeitung großzügig und rasch ausgeführt. Damit steht die Technik in einem Spannungsverhältnis zur Bewegungslosigkeit und Ruhe des Motivs. Eine Spannung, die die stumme Tragödie noch intensiver spürbar macht.

Über einen Fortschritt der Arbeit am Elternrelief läßt sich nach 1917 fast gar nichts mehr aus den Schriftquellen entnehmen. Zu Silvester '18 vermerkt Kollwitz gerade noch, daß sie das »Relief für Roggevelde weitergebracht« habe.<sup>1134</sup> Erst 1920 gibt es wieder eine Notiz, es ist die letzte, und dann verliert sich die Spur:

»Mit der Arbeit geht es stoßweise. [...] Noch einmal die Eltern gezeichnet in der plastischen Auffassung. Ich sagte mir, daß wenn ich nur noch bis zu 60 Jahren gesund bleibe, ich auch noch machen kann was zu machen ist. Nämlich die Folge zum Kriege, [...], die Arbeit für Peter und dann vielleicht noch das Relief für Dixmuiden [...].«<sup>1135</sup>

---

<sup>1134</sup>*Tgb*, S. 393-394 (\*Silvester '18).

<sup>1135</sup>*Tgb*, S. 455 (\*26.02.20). — Zu den unterschiedlichen Ortsbezeichnungen: Der Infanterist Peter Kollwitz fiel bei Dixmuiden. Er wurde begraben auf dem Soldatenfriedhof Roggevelde. Käthe Kollwitz nutzt beide Ortsangaben in Verbindung mit dem Elternrelief. Auch einen Holzschnitt tituliert sie einmal »Dixmuiden«, nämlich das spätere *zweite Blatt* aus der *Graphikreihe »Krieg«* (vgl. *Kl. 178, Kn. 173*): siehe *Tgb*, S. 496 (\*[04.03.21]). — Zur Zeichnung »in der plastischen Auffassung« vgl. *NT 846, 847* (1919/20 bzw. 1920). — Spärlich sind die Informationen über das *Relief* in den Primärquellen: siehe *Verzeichnis B*, s. v. Elternrelief. — Mit dem *Relief* befassen sich nur wenige Autoren, meist auch nur am Rande: *Rauhut 1965*, S. 187, 190, Abb. 3; *Jansen 1989*, S. 48, 260, 267; *Timm 1990a*, S. 41; *Timm 1990b*, Nr. 21; *Kolberg 1991*, S. 50, 51; *Gabler 1993*, S. 103-104, Abb. 5; *Kat. Berlin 1995*, S. 132; *Seeler 1995*, S. 44; *Pfeiffer 1996*, S. 326; *Tegtmeyer 1999*, S. 87-89, mit großformatiger Abb. S. 87 (die Autorin faßt das Werk als Bindeglied auf zwischen dem früheren *Dreifigurendenkmal*, den *Denkmalplänen* aus den Jahren 1924 bis '26 und der späteren *Zweifigurengruppe*, den »Trauernden Eltern« auf dem Soldatenfriedhof in Belgien); *Fischer 1999*, S. 12. — Zu Fachliteratur, die nach 2009 erschien: siehe »Vorwort« meiner Studie.

## 7.2. Konfrontationen und Deutungen

So wie sich das *Elternrelief* in der noch erhaltenen Photographie darstellt, weist es gegenüber dem *Dreifigurendenkmal* eine veränderte Kernaussage auf. Dort gelten Anbetung und Verklärung des Toten, hier aber Trauer und Seelenpein der Hinterbliebenen. Die Veränderung erklärt sich zum Teil aus den gegensätzlichen Funktionen. Während die Standbildergruppe als Denkmal der offiziellen Totenehrung in der Heimat dienen soll, ist das Relief für den Ort der Totenbestattung bestimmt. Soviel können wir zweifelsfrei sagen. Ob Käthe Kollwitz jedoch den individuellen Grabstein ihres Sohnes ausstatten und damit ausschließlich das persönliche Elternleid durch das Relief ausdrücken will, oder ob es in einem umfassenderen Sinn für das Leid aller trauernden Hinterbliebenen am Zugang des Soldatenfriedhofs stehen soll, ist auf der Basis der schriftlichen Aufzeichnungen nicht zu entscheiden. Dennoch meine ich, man kann kraft des Motivs, der Bildkomposition und der inhaltlichen Botschaft zu dem Schluß gelangen, daß das Werk als Grabrelief zu deuten ist, als individuelles Grabzeichen. Dafür werde ich in Abschnitt II.7.3. Argumente nennen. Und schon im Vorgriff spreche ich ab jetzt von einem solchen. – Die unterschiedlichen Funktionen des Reliefs und des Dreifigurendenkmals bieten indessen keine vollständige Begründung für die ungleichen Kernaussagen. Wir waren bislang davon ausgegangen, daß Käthe Kollwitz den Soldatentod des Sohnes künstlerisch so zu fassen versucht, wie es ihre kriegsaffirmative, opferbewußte Überzeugung verlangt. Das *Dreifigurenmal*, an das sie seit Ende 1914 denkt und an dem sie bis Mitte 1919 arbeitet, ist ein widerspruchloses Dokument dieser Überzeugung. Mit dem Verlangen, das *Elternrelief* zu schaffen, tritt nun ein Moment in Kollwitz' Haltung auf, das eine andere Intention erkennen läßt.

Wenn wir im folgenden der Frage nachgehen, wie jene Veränderung zustande kommt und zu verstehen ist, dann können wir in den Kollwitzschen Aufzeichnungen von 1916 auf Wegweiser treffen. In jenem Jahr wird die Arbeit an der rundplastischen Mutterfigur sehr intensiv betrieben. Gleichzeitig erwähnt Kollwitz in den Tagebüchern und Briefen auffallend häufig Werke anderer Meister aus verschiedenen Epochen der Kunst, z. B. eine »Beweinung Christi« von Bellini, Wilhelm Lehmbrucks »Sterbenden Krieger«, Johann Gottfried Schadows Grabmal für Alexander von der Mark, verschiedene Werke Alter Meister, die sie im Kaiser-Friedrich-

Museum gesehen hat, darunter eine gotische Johannesminne und die Marien unter dem Kreuz Jesu. Außerdem wird Willy Jaeckels lithographische Bilderfolge »Memento 1914/15« genannt. Die Auseinandersetzungen mit publizistischen Arbeiten nehmen 1916 ebenfalls eine wichtige Stelle im Denken der Künstlerin ein. So habe ich über die Schriften »Religion als Wille« von Arthur Bonus und »Die deutsche Idee von der Freiheit« von Ernst Troeltsch ausführlich berichtet.<sup>1136</sup> Ferner scheinen im gleichen Jahr Musik und Literatur für Kollwitz ein besonderes Gewicht zu haben. Dafür gibt es mehrere Hinweise. Unter anderem nennt sie ein Werk Johann Sebastian Bachs, das bei der Trauerfeier für einen Kameraden ihres Sohnes musiziert wird, den Choral »O große Lieb'« aus der Johannes-Passion. Auch »den Grabgesang aus [Nietzsches] Zarathustra, die Klage um die toten Freunde« und Franz Werfels Verse »Nimmer, nimmer vergiß ...« erwähnt sie im gleichen Zusammenhang. Ferner Werfels Theaterstück »Die Troerinnen« und ein Gedicht von Bruno Frank.<sup>1137</sup>

Ich will versuchen, möglicherweise aus diesen Werken empfangene Anregungen in den beiden folgenden Abschnitten (II.7.2.1., II.7.2.2.) zu benennen, das Gemeinsame oder Entgegengesetzte aufzuzeigen und in eine Verbindung zur Ausgangsfrage zu bringen, um diese dann in Abschnitt II.7.3. abschließend zu klären. Wohlgermerkt handelt es sich um eine exemplarische, keineswegs zwingende Werkauswahl, die ich hier vorlege, um einen Querschnitt.<sup>1138</sup> Und es kommt mir nicht auf exakt chro-

<sup>1136</sup>Siehe in den Kapiteln I.4. und I.5. vor allem die Abschnitte I.4.1. bis I.4.3. und I.5.1. bis I.5.2.

<sup>1137</sup>Siehe zu den im gesamten Absatz genannten Werken: *BrfS*, S. 115, 117, 128 (09.01., \*16.01., \*07.10.16); *Tgb*, S. 215-216, 220, 241, 243, 260-261 (20.01., \*05.02., \*30.04., \*[12.05.], \*[26.07.]16); *Fischer 1999b*, S. 76 (\*02.03.16).

<sup>1138</sup>Außer den oben angegeben Werken finden sich in den Quellenschriften des Jahres 1916 weitere Nennungen, die Kollwitz' geistiges Auseinandersetzungsbedürfnis erhellen [I bis VI, wiederum in Auswahl]: [I] Bildende Kunst: a) Ausstellungen: M. Slevogt, H. Meid, O. H. Hettner, L. Corinth, E. Barlach, »Wiener Kunstschau« [G. Klimt, E. Schiele, B. Löffler, O. Kokoschka, M. Oppenheimer], E. Munch (*Tgb*, S. 212); »Kriegsausstellung« (*Tgb*, S. 213; vgl. Abschnitt II.6.3.3. mit Anm. 1060); M. Liebermann (*Tgb*, S. 223); b) Künstler und Werke: E. Barlach »Trauer« bzw. »Die Hinterbliebenen« (*Tgb*, S. 220); W. Lehmbruck »Johannes«, H. Zille (*Tgb*, S. 232); Sophie Wolff (*Tgb*, S. 260). — [II] Bibel: Buch Hiob bzw. Samuel u. a. (*Tgb*, S. 211, 216; *BrfS*, S. 115-116, 117). — [III] Publizistik: F. Naumann »Mitteleuropa«, N. N. »Deutsche Geschichte« (*BrfS*, S. 119); E. v. Keyserling »Die kommende Kunst« (*Tgb*, S. 226); W. v. Hollander »Freundschaft, Kameradschaft und Einsamkeit [...]« (*Tgb*, S. 236 mit Anm. S. 805), R. Kjellén, P. Rohrbach »Das Baltenbuch« (*BrfS*, S. 125); L. v. Wiese zum Thema Liberalismus (*Tgb*, S. 270-271); englische Zeitschrift »Nation« (*Tgb*, S. 279-280). — [IV] Dichtung: J. W. v. Goethe (*Tgb*, S. 225, 226, 259 [»Achilleis«], 284, 285-286, 289-290); G. Keller »Das verlorene Lachen« (*Tgb*, S. 236); F. Werfel (*Tgb*, S. 255, 274); Angelus Silesius »Cherubinischer Wandersmann« (*Tgb*, S. 283);

nologische Abfolgen an, sondern auf gestalterische, inhaltliche und bedeutungsmäßige Bezüge. Aus ihnen ergibt sich die Ordnung meiner Gedanken. Das heuristische Verfahren ist das einer Gegenüberstellung, die auch den Vergleich mit anderen Kunstgattungen nicht ausspart. Ziel der Methode ist es, während der Zeit, in der die neue Werkidee aufkommt, Bewegungen innerhalb der Vorstellungs- und Erlebniswelt der Künstlerin wahrzunehmen, die zu einem differenzierten Sehen und Begreifen des *Elternreliefs* führen können.

### 7.2.1. Andacht

Meinen Anfang nehme ich bei Johann Sebastian Bach. Eines seiner großen Passionsoratorien für die Karfreitagsliturgie gründet auf der Leidensgeschichte Jesu Christi nach dem Johannes-Evangelium.<sup>1139</sup> Der besagte Choral<sup>1140</sup> – ich werde ihn gleich zitieren – ist eingefügt zwischen zwei Rezitativen. Diese schildern Momente während der Gefangennahme Jesu: Er selbst bezeichnet sich als den, den die Hässcher suchen, und er drängt darauf, seine Jünger frei gehen zu lassen. Als Simon Petrus gewaltsam mit dem Schwert eingreift, fragt Jesus: »Soll ich den Kelch nicht trinken, den mir mein Vater gegeben hat?«<sup>1141</sup> – Verrat und Ergebung um des liebenden Gehorsams willen werden berichtet. Der Choral gibt nun gleichsam der Seele des Glaubenden, der die Geschehnisse im Herzen bewegt, eine Stimme. Die Worte nehmen im Verein mit Bachs unvergleichlichen, zuinnerst anrührenden Harmoniewendungen den Martertod vorweg, den der Erlöser aus Liebe zu den Seinen erleiden wird:

---

Jean Paul »Vom frühen Sterben« (*Tgb*, S. 283-284); M. Brod »Tycho Brahes Weg zu Gott« (*BrfS*, S. 131). — [V] Theater: C. Hauptmann »Krieg. Ein Tedeum« (*Tgb*, S. 212); A. Strindberg »Ein Traumspiel« (*Tgb*, S. 233); J. M. Lenz »Die Soldaten« (*BrfS*, S. 131); G. Büchner »Dantons Tod« (*Tgb*, S. 292). — [VI] Musik: G. F. Händel »Judas Makkabäus« (*Tgb*, S. 216); J. S. Bach Matthäus-Passion (*Tgb*, S. 237; *BrfS*, S. 123); L. van Beethoven »Missa solemnis« bzw. Symphonien Nr. 3 »Eroica« und vermutlich Nr. 5 (*Tgb*, S. 280, 289; *BrfS*, S. 129, 132).

<sup>1139</sup>BWV 245; entstanden 1723. Rekurrierend auf Joh 18-19.

<sup>1140</sup>Kollwitz nennt ihn in *BrfS*, S. 128 (\*07.10.16).

<sup>1141</sup>Joh 18,8 bzw. 18,9-11.

»O große Lieb', / o Lieb' ohn' alle Maße, / die dich gebracht auf  
diese Marterstraße! / Ich lebte mit der Welt in Lust und Freuden, /  
und du mußt leiden!«<sup>1142</sup>

Zum Themenkreis der Passion Christi gehören auch die Bildmotive der *klagenden Marien unter dem Kreuz* bzw. der *Beweinung*; sie begegnen z. B. in dem von Kollwitz erwähnten gotischen Bildwerk des ehemaligen Kaiser-Friedrich-Museums zu Berlin<sup>1143</sup> und in Giovanni Bellinis Pietà in der Mailänder Brera.<sup>1144</sup> »Affectio«

<sup>1142</sup>Teil 1, Nr. 7. Zitiert nach dem Text im Klavierauszug *Bach / Raphael o. J.*, S. 17. — Literatur zu Bachs Johannes-Passion: *Dürr 1988; Melchert 1988; Geck 1991; Brischwein 2001; Kettling / Tzschoppe 2002*. — Der Text wird teilweise auch erwähnt in *Tgb*, S. 280 (\*[17.10.16]), S. 666 (\*[Reise nach Belgien, 21.07.-30.07.32]). — Kollwitz ist mit den Bachschen Passionsoratorien wohlvertraut. Der Besuch einer Aufführung der Matthäus-Passion am Palmsonntag 1916 in der Garnisonkirche wird notiert in *BrfS*, S. 123 (18.04.16; höchstwahrscheinlich handelt es sich um die Bachsche Version [1729 uraufgeführt, BWV 244], nicht die von Heinrich Schütz [um 1666]). Bachs Werk enthält besonders ergreifende Klage- und Trauermotive. »Kommt, ihr Töchter helft mir klagen«, heißt es im Eingangschor; »O Mensch, bewein' dein' Sünde groß« (Nr. 31); »O Haupt voll Blut und Wunden« (Nr. 63); schließlich »Wir setzen uns mit Tränen nieder« (Nr. 78). — Vgl. diesbezüglich auch *Tgb*, S. 60 (Mitte Nov. '09), wo Kollwitz über eine Aufführung der Bach-Kantate »O Ewigkeit, du Donnerwort« (BWV 60) nachsinnt. — Kollwitz konstatiert eine intensivere Wirkungsweise von Musik und Poesie im Unterschied zur bildender Kunst: siehe *BrfS*, S. 129-130 (\*15.10.16), dort unter dem Eindruck von Beethovens »Missa solemnis«; *Tgb*, S. 624 (\*13.02.27) bzgl. Beethoven und Goethe. — Richard Kreidler bemerkt in einem Aufsatz über Kollwitz und ihre Beziehung zur Literatur, daß die »ausführliche Bezugnahme auf die vielen [in Selbstzeugnissen, BS] zitierten Bachkantaten und Oratorien« im Hinblick auf das Kollwitz-Werk ergiebig wäre (*Kreidler 1991*, Anm. 99). Eine solche Studie ist meines Wissens bisher nicht unternommen worden.

<sup>1143</sup>Kollwitz nennt »die 3 weinenden Frauen unter dem Kreuz« in *Tgb*, S. 261 (\*[26.07.16]). Welches Bildwerk hier gemeint sein könnte, müßte der Vergleich mit dem Skulpturenbestand des heutigen Berliner Bode-Museums erst ergeben. Es scheint sich aber nicht um die beiden Gruppen von Trauernden zu handeln, die von Tilman Riemenschneider stammen und zum Hochaltarretabel der Franziskanerkirche zu Rothenburg o. d. T. gehören (um 1485/90, Lindenholz, gefaßt, Inv.-Nrn. 409, 8500). — Zum Bildthema der drei Marien vgl. die biblische Quelle Joh 19,25. Zur Ikonographie: *LCI*, Bd. 4, s. v. Schmerzen Mariens (E. Sauser), Sp. 85-87.

<sup>1144</sup>Tafelbild, um 1470, 86 x 107 cm. — Zur Mailänder Pietà: *Belting 1985*. — Kollwitz nennt eine »Beweinung Christi« von Bellini in *BrfS*, S. 117 (\*16.01.16), zitiert am Ende dieses Abschnittes. Aber sie bezeichnet das Werk nicht exakt. Es gibt mehrere »Pietà«-Darstellungen, die der Künstlerdynastie der Bellini zuzuordnen sind. Die Berliner Museen besitzen seit 1821 zwei Tafelbilder von Giovanni Bellini, auf die sich Kollwitz gleichfalls beziehen könnte: a) »Beweinung Christi«, mit Maria und Johannes (um 1495, Pappelholz, 68 x 86 cm); b) die sog. Engelspietà, »Der tote Christus, von zwei trauernden Engeln gestützt« (um 1475/80, Pappelholz, 83 x 67,5 cm). Siehe zu beiden Werken: *Best.-Kat. Berlin 1996*, S. 16, 17, mit Abb.-Nr. 1781, 1780; *Belting 1985*, Abb. 31, 32. — Einen Vergleich mit Giovanni Bellinis »Beweinung Christi« in Venedig, Accademia, um 1505, führt *Kat. Berlin 1995*, S. 146 mit Abb. VII/3. — Allgemein zum Thema »Beweinung«: a) *LCI*, Bd. 1, s. v. Beweinung Christi (E. Lucchesi Palli, L. Hoffscholte), Sp. 278-282; b) *LdK*, Bd. 1, s. v. Beweinung Christi, S. 523-525; c) *RDK*, Bd. 2 (1948), s. v. Beweinung Christi [und Erbärmdebild] (G. v. der Osten), Sp. 457-475; d) *LThK*, Bd. 2, s. v. Beweinung Christi (G. Nitz), Sp. 351.

und »compassio« – das sind die beiden entscheidenden wirkungsästhetischen und religiösen Absichten dieser Bildmotive, gültig sowohl für die mittelalterliche Skulptur wie für das renaissance Tafelbild. Der Betrachter soll ganz und gar ergriffen werden von Mitleid mit dem gekreuzigten Gottessohn. Haltung, Gestik und Mimik der Mutter Jesu zeigen ihm innere Erschütterung, Ohnmacht, gramgebeugte Klage angesichts dieses Leidens des Schuldlosen: »Stabat mater dolorosa iuxta crucem lacrimosa, dum pendebat filius«. <sup>1145</sup> Liebe, die im Schmerz nicht flieht, sondern ausharrt unter dem Kreuz. Und so wie hierdurch das Mitleiden des Betrachters geweckt werden soll, um ihn zur »imitatio Christi« zu bewegen, so soll auch die in der Beweinung zum Ausdruck gebrachte Intimität und Zärtlichkeit der Mutter gegenüber dem toten Sohn den Betrachter anrühren und sein Herz aufschließen, ihn zur Meditation über die Wundmale Jesu führen, damit das Leiden des Gottessohnes im Betrachter selbst heilbringend wirksam werden kann.

Die innige Zuneigung des Herzens ist auch Gegenstand der sog. *Johannesminne*. <sup>1146</sup> Beim Letzten Abendmahl ruht an der Brust Jesu, umarmt von ihm, sein Lieblingsjünger. Die Vertrautheit beider (»familiaritas«) ist seit Augustinus ein Exempel der

---

<sup>1145</sup>Der Marienhymnus »Stabat Mater« (13. Jh.) trifft die Grundaussage beider Bildmotive, der Klage unter dem Kreuz Jesu und der Beweinung nach der Kreuzabnahme: »Christi Mutter stand mit Schmerzen bei dem Kreuz und weint' von Herzen, als ihr lieber Sohn da hing. Durch die Seele voller Trauer, seufzend unter Todesschauer, jetzt das Schwert des Leidens ging. // Welch ein Weh der Auserkornen, da sie sah den Eingebornen, wie er mit dem Tode rang! Angst und Trauer, Qual und Bangen, alles Leid hielt sie umfangen, das nur je ein Herz durchdrang. // Wer könnt' ohne Tränen sehen Christi Mutter also stehen in so tiefen Jammers Not? Wer nicht mit der Mutter weinen, seinen Schmerz mit ihrem einen, leidend bei des Sohnes Tod? // [...] // Gib, o Mutter, Born der Liebe, daß ich mich mit dir betrübe, daß ich fühl' die Schmerzen dein; daß mein Herz von Lieb' entbrenne, daß ich nur noch Jesus kenne, daß ich liebe Gott allein. // Heil'ge Mutter, drück die Wunden, die dein Sohn am Kreuz empfunden, tief in meine Seele ein. Ach, das Blut, das er vergossen, ist für mich dahingeflossen; laß mich teilen seine Pein. // Laß mit dir mich herzlich weinen, ganz mit Jesu Leid vereinen, solange hier mein Leben währt. Unterm Kreuz mit dir zu stehen, dort zu teilen deine Wehen, ist es, was mein Herz begehrt. // [...]«. (Lateinischer Text mit Übersetzung in *Schott 1925*, S. 644-646). Dazu *LThK*, Bd. 9, s. v. Stabat mater dolorosa (F. K. Prassl, M. Marx-Weber), Sp. 908-909. — Zu den Affektformen, die ich in diesem Absatz anführe, und zu den Wirkungen auf den Betrachter konsultiere die Literaturhinweise in Anm. 1146-1151, 1153-1157.

<sup>1146</sup>Vgl. Joh 13,23.25. — Zur Ikonographie: a) *RDK*, Bd. 3, s. v. Christus-Johannes-Gruppe (H. Wentzel), Sp. 658-669; b) *LCI*, Bd. 1, s. v. Christus-Johannes-Gruppe (R. Haussherr), Sp. 454-456; c) *LdK*, Bd. 1, s. v. Christus-Johannes-Gruppe, S. 842; d) *TRE*, Bd. 2, s. v. Andachtsbild (O. v. Simson, R. Volp), S. 661-672, hier S. 665-666, 667; e) *Haussherr 1975*.

»vita contemplativa«;<sup>1147</sup> sie verweist auf die mystische Vereinigung der Seele mit Gott.

Die bis hierher vorgetragenen Leitgedanken beschreiben präzise den Charakter eines bestimmten Bildtyps: den des Andachtsbildes.<sup>1148</sup> Ein dialogisches Verhältnis soll sich zwischen dem Gläubigen und dem sakralen Anschauungsgegenstand aufbauen: »die Bilder betrachten und von ihnen betrachtet werden, mit den Augen der Barmherzigkeit«, so heißt es etwa bei Gerardus de Frachet.<sup>1149</sup> Das Andachtsbild weckt durch die ausdrucksvolle Darstellung einer Seelenstimmung das intensive Mitempfinden (»compassio«). Was die mittelalterliche Frömmigkeitspraxis als »meditatio« bezeichnet, befähigt den Gläubigen, sich spirituell so in die Geschehnisse der Passion zu vertiefen, als würde er selbst unmittelbar zugegen sein.<sup>1150</sup> Ziel dieser geistlichen Übung ist die Teilhabe am Heilswirken, endlich gar die Verschmelzung mit Gott (»unio mystica«), die sich in der Gottesschau (»contemplatio«) ereignet.

Das Kollwitzsche *Elternrelief* (Abb. 8) ist nun kein religiöser Andachtsgegenstand. Ich meine aber, daß es sich näherungsweise in bezug auf Gestalt, Bedeutung und sogar Aufgabe mit dem Typus des Andachtsbildes vergleichen läßt.

<sup>1147</sup>LdK, Bd. 1, a.a.O., S. 842; LCI, Bd. 1, a.a.O., Sp. 454.

<sup>1148</sup>Der Andachtsbild-Typus thematisiert vor allem Szenen und Momente, die dem Passionsgeschehen zugehören: z. B. Johannesminne, Ecce Homo, Schmerzensmann (Erbärmdebild, Imago Pietatis), Beweinung des vom Kreuz abgenommenen Christus (Vesperbild, Pietà). — Zu Begriff, Funktion, Formengeschichte, Ikonographie etc.: a) RDK, Bd. 1, s. v. Andachtsbild (D. Klein), Sp. 681-687; b) LThK, Bd. 1, s. v. Andachtsbild (M. Woelk, [u. a.]), Sp. 615-616; c) RGG<sup>4</sup>, Bd. 1, s. v. Andachtsbild (K. Hengevoss-Dürkop), Sp. 463-464; d) TRE, Bd. 2, s. v. Andachtsbild (O. v. Simson, R. Volp), S. 661-672; e) LdK, Bd. 1, s. v. Andachtsbild, S. 157-158; f) LCI, Bd. 4, s. v. Vesperbild (J. H. Emminghaus), Sp. 450-456; g) LCI, Bd. 1, s. v. Ecce Homo (A. Legner), Sp. 557-561; h) LCI, Bd. 4, s. v. Schmerzensmann (W. Mersmann), Sp. 87-95; i) LdK, Bd. 6, s. v. Schmerzensmann, S. 495-496; k) LdK, Bd. 6, s. v. Schmerzensmutter, S. 496-497. Dann: Pinder 1924, S. 92-107; Panofsky 1927; Belting 1981; Büttner 1983; Fehlemann 1990, S. 80-81; PKG, Bd. 6, Nr. XVIII, 241; Bialostocki 1985, S. 35-38.

<sup>1149</sup>Zitiert nach LdK, Bd. 1, s. v. Andachtsbild, S. 157-158, hier S. 157. Vgl. LThK, Bd. 4, s. v. Gerhard v. Frachet (I. W. Frank), Sp. 511.

<sup>1150</sup>Vgl. Kieckhefer 1995, S. 103; dort im Zusammenhang mit Meditationstexten zur Passion. Siehe vor allem Dagobert Freys Ausführungen zum »Realitätscharakter« des Andachtsbildes: Frey 1946, S. 122-125; ferner Frey 1976c, S. 197-198. Vgl. auch Erwin Panofskys Ausführung in »Imago Pietatis«: Panofsky 1927, S. 264, 283-284.

Zum Beispiel weist es verwandte Formen mit der berühmten *Sigmaringer Christus-Johannes-Gruppe* in Berlin auf (Abb. 122).<sup>1151</sup> Dort dominiert freilich Christus, er überragt den an seiner Schulter ruhenden Jünger; aber die Umrißlinie läßt die Gestalten genauso eng zusammengefaßt und einheitlich erscheinen, wie wir es beim Elternrelief beobachten können, nur daß hier Ebenbürtigkeit unter beiden Figuren herrscht. Die Umarmung, die zärtliche Berührung der Hand drücken die innige Zuwendung Jesu aus; Johannes geht mit geschlossenen Augen ganz auf in Hingabe an seinen Herrn. Im gotischen Bildwerk gleiten wellenartige Binnenformen vollendet harmonisch ineinander, andere fließen synchron und sprechen so von der liebevollen Beziehung. – Solche Harmonie kann sich im Elternrelief letzten Endes nicht spiegeln, denn es hat eine andere psychische Voraussetzung. Es ist Ausdruck der schmerzhaften, gleichsam unerlösten Verbundenheit in Trauer. So betrachtet, mag das Elternrelief eine inhaltliche Antithese zur Johannesminne formulieren. Aber seine Formstruktur ist im Grundsatz die gleiche. Es bildet ab, was Kollwitz im Hinblick auf das Verhältnis zu ihrem Ehemann Karl einmal »in Wesentlichem zusammenklingen« nennt.<sup>1152</sup>

Durch diesen Vergleich wird also eine Ähnlichkeit zwischen dem *Kollwitz-Relief* und einem konkreten Andachtsbild bezüglich der Gestalt deutlich. Über Bedeutung und Aufgabe des Bildtyps läßt sich, im Anschluß an das bereits Gesagte, folgendes berichten.

Das Andachtsbild entwickelt sich im Zuge einer individuell gelebten Frömmigkeit im späten Mittelalter. Es steht nicht im Zusammenhang mit der liturgischen Handlung, sondern ist, wie etwa Dagobert Frey erläutert, »für den einzelnen Gläubigen da, als persönliches Kultobjekt«.<sup>1153</sup> In den alemannischen Frauenklöstern des Dominikanerordens z. B. dient es der Meditation außerhalb des Stundengebetes, an verschiedenen Orten im Klosterbereich, und zeugt von der Innigkeit privater An-

<sup>1151</sup>Entstanden um 1310 oder 1320/30 im Bodenseegebiet, Eichenholz, farbig gefaßt und vergoldet, 89 x 45 cm, Berlin, Bode-Museum, Inv.-Nr. 7950. — Zum Werk und für die nachfolgende Beschreibung: *PKG*, Bd. 6, Nr. XVIII. Inspirativ auch die Erklärungen, die zusammengetragen sind in *Lützelers 1975*, S. 584-586. — Die Skulptur gehört zum Bestand des ehemaligen Kaiser-Friedrich-Museums. Vom Besuch der dortigen Skulpturenabteilung berichtet Kollwitz in *Tgb*, S. 260-261 (\*[26.07.16]); vermutlich ist die Sigmaringer Gruppe ebd. gemeint.

<sup>1152</sup>*Tgb*, S. 278 (09.10.16).

dachtsübung.<sup>1154</sup> Aus der Funktion erklärt sich wohl auch die frontale Ansichtigkeit und die Tatsache, daß es sich um skulpturale Bildwerke handelt. Der Darstellung kommt in ihrer tastbaren »Körperlichkeit« eine »gesteigerte Suggestionskraft« zu.<sup>1155</sup> Sie spricht ihr Gegenüber direkt an und wird genauso angesprochen; »die geschichtliche Distanz zwischen Vergangenheit und Gegenwart [kann] aufgehoben« sein; Betrachter und Bild sind unmittelbar aufeinander bezogen, und das Geschehen ist nicht ein entschwundenes, sondern jetzt und hier vergegenwärtigtes.<sup>1156</sup> Ein intensiver Gestus des Vorzeigens eignet vor allem den Andachtsbildtypen der Pietà und des Schmerzensmannes: die bei der Kreuzigung erlittenen Wundmale Christi bzw. die Zeichen seiner Geißelung werden dem Gläubigen zur Anschauung gebracht, so daß er sich aufgefordert fühlt, nachzuempfinden, was er wahrnimmt.<sup>1157</sup>

Etwas Verwandtes gilt für das *Elternrelief* von Käthe Kollwitz. Obgleich die Figurengruppe, wie schon beschrieben, von außen unzugänglich, in sich abgeschlossen wirkt, zeigt sie doch dem Betrachter unverhüllt ein Leid vor. Es ist ein Zeigen um der Sichtbarkeit willen, ein Konstatieren ohne Absicht, ohne Forderung,<sup>1158</sup> zurückhaltend, aber doch seltsam unausweichlich in der Weise, als man sich gehalten fühlt, Anteil zu nehmen. Und indem das Werk einen Zustand vor Augen führt – nicht etwa ein Ereignis, keinen temporären Vorfall unter anderen –, indem es diesen Zustand unbewegt fest in Ruhe hält, schafft es einen überzeitlichen Ausdruck. Die

---

<sup>1153</sup>Frey 1946, S. 118. Vgl. Pinder 1924, S. 94; *LCI*, Bd. 4, s. v. Vesperbild (J. H. Emmighaus), Sp. 450-456, hier Sp. 450; Kieckhefer 1995, S. 91.

<sup>1154</sup>Ikographische Parallelen gibt es zur Erbauungsliteratur der Mystik: siehe insbesondere das im Spätmittelalter weitverbreitete Andachtsbuch des Dominikaners Heinrich Seuse mit dem Titel »Büchlein der Ewigen Weisheit« (um 1328). Vgl. Frey 1946, S. 119; Haas 1995, S. 166-170, bes. S. 168; *TRE*, Bd. 2, a.a.O., hier S. 664, siehe auch S. 662. — Differenzierend zum Gebrauch der Andachtsbilder: Belting 2000, bes. S. 457-470.

<sup>1155</sup>*LCI*, Bd. 1, s. v. Christus, Christusbild (J. Kollwitz, [u. a.]), Sp. 355-454, bes. Abschnitt IV.A.7., hier Sp. 418.

<sup>1156</sup>Für Wilhelm Pinder gelten Andachtsbilder als »Zeugnisse einer vergegenwärtigenden Phantasie« (Pinder 1924, S. 92; zu den Inhalten des Andachtsbildes insgesamt S. 92-107). Das oben angeführte Zitat entstammt Lützelner 1975, S. 970 (dort rekurrend auf Panofsky).

<sup>1157</sup>Diesbezüglich könnte man Giovanni Bellinis oben genannte *Mailänder Pietà* vergleichen. Siehe z. B. Belting 1985, S. 30-31. — Hans Belting erläutert allerdings auch, daß diese Pietà-Darstellung vermittle der Bildinschrift über ihre Funktion als Andachtsbild hinausgeht und eine Funktion als neuartiges, kunsttheoretisches »Programmbild« (Belting 1985, S. 31) übernimmt, dessen Sprechakte in den Kreisen humanistisch Gebildeter diskutiert werden: Belting 1985, bes. S. 9, 28-36.

<sup>1158</sup>Meine Beobachtung wird an dieser Stelle begrifflich inspiriert durch Gandelman 1992, S. 80.

Trauer bleibt gegenwärtig. Unmittelbar am Ort der Trauer, am Grab. Vielleicht ist es gerade dieses Merkmal der Zuständlichkeit, welches das Elternrelief sogar mystischer Betrachtung öffnen könnte. Die Zuständlichkeit wirkt zwar in ihrer sichtbaren Erscheinung formverdichtet und materiell, sie weist aber doch spirituell auf zeitlos Gültiges.

Insgesamt läßt sich aus diesen Beobachtungen schließen, daß es zwischen dem Elternrelief und dem Typus des Andachtsbildes sowohl syntaktische wie semantische und funktionale Ähnlichkeiten gibt. Im Blick auf diesen Zusammenhang halte ich es für bemerkenswert, daß Kollwitz selbst um die Wirkung des Andachtsbildes weiß. Sie sitzt mit Vorliebe am Schreibtisch ihres toten Sohnes, in seinem Zimmer, »wo es so still und abgeschlossen ist«, und seine persönlichen Dinge aufbewahrt sind. Dort hält sie Privatandacht. In den Fächern des Sekretärs befinden sich Erinnerungsphotographien, darunter eine, die Peter zeigt, bevor er zur Front abkommandiert wird.

»An der Rückwand dieses Faches [mit Peters Photographie, BS] ist gerade noch Platz ein Bild anzubringen. Da steht jetzt ein schöner Bellini, die Beweinung Christi. Wenn ich aufsehe, muß ich das Bild ansehen, es prägt sich ganz ein.«<sup>1159</sup>

### 7.2.2. Trauer und Klage

Wie gesagt ist das Elternrelief ursprünglich als Bestandteil eines Grabsteines für den gefallenen Sohn geplant,<sup>1160</sup> und ich habe vorhin bereits eingeworfen, daß ich das Werk als Grabrelief betrachte. Primär hat es damit eine andere Funktion zu erfüllen als das sakrale Andachtsbild. Ein Grabstein ist zunächst ein Zeugnis des Totengedenkens. Am Ort der Bestattung dient er dazu, an den Verstorbenen zu erinnern. Der Name wird inschriftlich genannt, womöglich der Tag der Geburt und des Todes, ein Hinweis auf seine Tätigkeit im Leben, ein Denkspruch. In der Regel zeigt ein figürliches Grabrelief den Verstorbenen.<sup>1161</sup> Anders bei Kollwitz. Hier sind

<sup>1159</sup>Dieses und das vorige Zitat in *BrfS*, S. 116, 117 (\*16.01.16).

<sup>1160</sup>Vgl. *Bonus-Jeep 1948*, S. 128 (\*[m. E. 12.10.16]); zitiert in Abschnitt II.7.1.

<sup>1161</sup>Zur ersten Orientierung über das Thema: *LdK*, Bd. 2, a) s. v. Friedhof, bes. S. 597-598; b) s. v. Grabmal, S. 822-824; c) s. v. Grabplastik, S. 824-826; d) s. v. Grabrelief, S. 826. — Weiterführende Hinweise in Anm. 2080.

die Hinterbliebenen gezeigt. Das Werk ist Selbstaussage der den Toten Betrauenden, ein Trauermal,<sup>1162</sup> und als solches teilt es wenig über den Verstorbenen mit, nichts über seine Taten und Tugenden, dafür um so mehr über den Gefühlszustand der Trauernden. Und über das Gefühl wirkt es auf den Betrachter – in diesem Punkt trifft es sich erneut mit dem Andachtsbild.

Aber es führt noch weiter. Schadows *Liegefigur des jungen Grafen Alexander von der Mark* spricht ebenfalls die Empfindung des Betrachters an (Abb. 123).<sup>1163</sup> Der Knabe ruht auf dem Sarkophag. Seine Gestalt ist anmutig und gelöst. Der Chiton läßt seine Brust sehen. Weich fällt die Chlamys über den Sarkophagrand. Weich sind auch die Kissen, auf denen er lagert. Er hat den Helm abgelegt, seiner Hand scheint soeben noch das Schwert zu entgleiten. Der Knabe schläft nur. So möchte man glauben. Sein Anblick weckt bei dem Betrachter keinen Schrecken. Erst im Gewahrwerden der anderen Motive des allegorischen Bildprogramms wandelt sich das Empfinden. Das Wandgrabmal besteht nämlich aus weiteren Teilen und diese deuten darauf hin, daß sich hier ein Schicksal erfüllt und der Übergang ins Totenreich vollzieht. Das Relief auf der Schauseite des Sarkophags zeigt Chronos im wehenden Gewand, wie er den Widerstrebenden, der am Thron von Pallas Athene Schutz sucht, mit sich zieht zur Hadespforte. In der Lünette die drei Moiren; Lachesis sinnt über dem »Schicksalsbuch« nach, Atropos setzt an, den Lebensfaden des Knaben zu durchtrennen, verhindern will es noch Klotho. Eine Eichenlaubgirlande unterfängt die große dunkle Tafel mit lateinischer Inschrift. Sie gibt an, daß der erst Achtjährige »von den Tränen des Vaters begleitet, mit ungewöhnlichen Tugenden geschmückt, in edlen Künsten frühzeitig unterrichtet«, nun sich den »himmlichen Chören« zugesellt hat.

Dieses frühklassizistische Grabmal hat diverse Ausdrucksmodi zur Verfügung, um den Betrachter anzusprechen. Die Inschrift bezeugt väterlichen Schmerz. Die Liege-

<sup>1162</sup>Der Begriff »Trauermal« kommt in anderem Zusammenhang beispielsweise vor in *Beenzen 1944*, S. 442.

<sup>1163</sup>1790 vollendet; Berlin, Alte Nationalgalerie; vormals Ost-Berlin, Nationalgalerie; ursprünglich in der Dorotheenstädtischen Kirche zu Berlin. — Zum Werk: a) *LdK*, Bd. 6, s. v. Schadow, S. 437-438, hier S. 437; b) *Beenzen 1944*, S. 446-447 (inspirierend bzgl. szenischer Beschreibung, Stimmung, Betrachterempfindung); c) *Mackowsky 1951*, S. 42-47 mit Abb. 26-28; S. 48, 88, 116; d) *Bialostocki 1973*, S. 28-29 mit Detailabb. 22; e) *Scharf 1984*, Abb. T 122; f) *Eckardt 1990*, S. 29-35 [mit Abb.]; g) *Maaz 1994*, Kat.-Nr. 63 [Gipsfiguren], 84 [Entwurfzeichnung]; Abb. S. 167 [Photographie von 1910, Dorotheenstädtische Kirche]. — Die weiter unten zitierte Inschriftenübersetzung ist abrufbar im Internet: *Schadow 2003*°.

figur ist zart und gefühlvoll gestaltet im Vergleich zu den eher gravitatisch auftretenden Lünettenfiguren. Die Figuren des Sarkophagreliefs agieren heftig, in zweierlei Richtung; Gewalt trifft auf Gegenwehr, und beide kontrastieren mit der Hoheit Athenes. Insgesamt empfängt der Betrachter unterschiedliche Reize und wird dadurch in wechselnde Stimmungen versetzt. Zuletzt mag das Ergriffensein von der Unabwendbarkeit des Schicksals, die wehmütige Rührung beim Anblick des schönen toten Kindes überwiegen. – Käthe Kollwitz könnte es ähnlich empfunden haben, denn sie beschreibt den Knaben und die Schicksalsgestalten im Tagebuch. Sie hat das Grabmal in der Dorotheenstädtischen Kirche, unweit von Reichstag und Universität gelegen, besichtigt; »schön« sei es, und der Knabe »lieblich«.<sup>1164</sup>

Was kann nun eine Gegenüberstellung von Schadows *Grabmal* und Kollwitz' *Elternrelief* lehren, wo diese Werke doch ganz verschiedenen Denkmaltypen angehören und ein Adelsgrabmal des späten 18. Jahrhunderts naturgemäß andere Intentionen hat als das Grabsteinrelief für einen im Weltkrieg Gefallenen? – Vorderhand ein thematischer Gesichtspunkt: Kollwitz stellt keinen sanften, von Schicksalsmacht herbeigeführten Todesschlaf dar, auch kein Widerstreben gegen das Unabwendbare. Sie zeigt vielmehr das erschöpftmachende Leid, das der Tod den Hinterbliebenen bringt. Sie gibt damit eine ganz andere Perspektive wieder und eine andere Auffassung vom Tod, die aus ihrer persönlichen Verlusterfahrung resultiert. Auch die Totenehrung ist hier nicht zum Gegenstand erhoben. Es fehlt eine durch bildimmanente Ehrenzeichen hergestellte Würdigung der sittlichen Person des Verstorbenen. Mit Recht meine ich deshalb, wie oben schon einmal, von einem Trauermal sprechen zu können; ich verstehe darunter jetzt genauer den bildhaft gewordenen leiblich-seelischen Leidensausdruck der Trauernden.

Über das Thematische hinaus macht der Vergleich etwas über die Methode der Betrachterauffektion deutlich. Kollwitz bündelt ihre Darstellung auf eine ganz bestimmte Wirkung hin. Der Tote ist nicht »anwesend« im Bild, d. h. die Betrachterauffmerksamkeit wird durch ihn nicht »abgelenkt«. Kollwitz verzichtet darauf, mehr-

---

<sup>1164</sup>*Tgb*, S. 243 (\*[12.05.16]). Kollwitz' einfühlsame Beschreibung inspiriert auch die meine, ähnlich wie die Beenkens (siehe Anm. 1163). — Anscheinend interessiert sich Kollwitz an diesem Ort besonders für Entwicklung und Möglichkeiten der Grabmalkunst. In der Kirche befinden sich noch andere Monumente, die sie kurz registriert: ein Grabdenkmal für einen Vater und seinen Sohn, sowie Gedenktafeln für die Gefallenen der Kriegsjahre 1813, 1864 und 1870.

stimmige Empfindungen wachzurufen, sie läßt keine elegischen Affekte zu. Es gibt keine ambivalente Erscheinungsweise, weil die Darstellungsweise einfach und evident ist. Alles ist hier auf den einen einzigen Punkt des Tragischen fokussiert: den Ausdruck stumm gewordenen Trauerschmerzes. Und gerade weil die Darstellung eine solche Reduktion auf eine bestimmte Aussage hin erfährt, gewinnt sie zeichnerische Bedeutung. Sie wird am Begräbnisort des Gefallenen zum Mal, Symbol des Leidens am Krieg.

Vergleichbares findet sich wieder bei Wilhelm Lehmbruck. Seine Plastik »Sterbender Krieger« ist heute unter dem Titel »Der Gestürzte« bekannt (Abb. 124).<sup>1165</sup> Die große Verzweiflungsgebärde dieser Figur wird als Zeichen der tragischen Menschenexistenz im Krieg gedeutet.<sup>1166</sup> Die nackte Gestalt stützt sich auf Knien und Unterarmen vom Boden ab. Glieder, Kopf und Rumpf sind expressiv lang und röhrenartig schmal. Der Rücken ist aufgebogen, tief niedergesenkt der Kopf, so tief, daß der Scheitel die Plinthe berührt. Eigenartig sind die Gliedmaßen gegeneinander in Stellung gebracht. Arm und Bein der rechten Körperseite werden abgestreckt, die der linken zusammengenommen. So entsteht ein sonderbar unbewegt-bewegtes Verhältnis. Man kann sich ausdenken, wie diese Gestalt letzte Kräfte anspannen will, bevor sie ganz zu Boden geht. Alles wehrhafte Gebaren ist zu Ende, das Schwert, das in der Rechten noch gehalten wird, zerbrochen.

<sup>1165</sup>1915/16, Gips; Duisburg, Wilhelm-Lehmbruck-Museum. Zum Werk: *Schubert 2001*, Kat.-Nr. 84 (mit Daten, Abb. 424-428, Literatur); Taf. 38 A-B, 39; Fig. 49, 55-58.

<sup>1166</sup>Vgl. *Schubert 1990*, hier S. 213, 214, 221, 223 (»Gebrochensein«, »Klage über die Folgen des Krieges«, »Mal des Todes und der Trauer«, »Ausdruck des Leidens im Krieg«, »Vereinzelung und Isoliertheit«). Vgl. *Schubert 1976*, S. 210 (»ein klagendes Kriegsdenkmal, das alle Gefallenen betrauert«); ebenso *LdK*, Bd. 4, s. v. Lehmbruck, S. 268-270, hier S. 269. Vgl. dann *Hartog 2000*. — Ähnlich interpretiert wird der »Trauernde« von Lehmbruck, auch als »Sitzender Jüngling« oder »Der Freund« bezeichnet (1916-1917, Bronze; Duisburg, Wilhelm-Lehmbruck-Museum; weitere Bezeichnungen nennt *Schubert 1990*, S. 248). Zum Werk: *Schubert 2001*, Kat.-Nr. 93 (Daten, Abb. 451-453, Literatur); Taf. 40-41; Fig. 63. — 1922 wurde diese großplastische Figur in Duisburg als Denkmal für die Weltkriegsgefallenen aufgestellt (*Best.-Kat. Duisburg 2005*, S. 180). — Zu beiden Werken außerdem: a) *Beenken 1944*, S. 491; b) *Schubert 1984*, S. 135-136; Abb. 1; Kat.-Nr. 92, 93; c) *Kat. Hamburg 1987*, Kat.-Nr. 74; d) *Lepper 1987* mit Abb.; e) *Schubert 1990*, S. 203-229, 248-254; Abb. 179-185 [»Der Gestürzte«], Abb. 216-218 [»Trauernder«]; f) *Tümpel 1992*, S. 228 mit Abb.; g) *Herzogenrath 1994*, S. 446-448 mit Abb.; h) *Cork 1994*, S. 342-344; i) *Best.-Kat. Duisburg 2005*, Kat.-Nr. 72 [»Gestürzter«], Kat.-Nr. 73 [»Sitzender Jüngling«]; j) *Barron 1984*, S. 18 [Zitat von Paul Westheim] mit Abb. 17, 18. — Dietrich Schubert rückt Lehmbrucks »Gestürzten« angesichts des Trauer-Gestus' und in seiner Eigenschaft als Gegensatzkonzeption zu »national-feiernden Denkmälern« in die Nähe von Kollwitz' »Trauernde Eltern« und Barlachs *Magdeburger Ehrenmal*: *Schubert 1990*, S. 228.

Die 1915/16 entstandene Plastik ist erstmals im Februar '16 in der Berliner Freien Sezession ausgestellt worden. Dort hat sie Kollwitz gesehen und mit Lehbruck besprochen, aber sie hat weder Einzelheiten über diesen Austausch noch ein Urteil darüber schriftlich festgehalten.<sup>1167</sup> Zu überlegen wäre für uns, welche Aspekte des Werkes ihr Interesse geweckt haben könnten. Ich meine, daß für Kollwitz die Formensprache sehr fremd ist. Lehbruck dehnt und längt seine Gestalt extrem. Dadurch wirkt sie auch psychisch »übersteigert« und suggeriert die »Unerträglichkeit« ihrer Daseinslast. Die Figur ist in dem Sinn räumlich isoliert, als sie nicht in den Umraum ausgreift. Es gilt sogar ein gegensätzliches Gestaltungsprinzip. Raum wird nach innen konstituiert, nicht als »Volumen«, sondern als »Hohlraum«, der von den Konturen umschlossen ist. Unkörperlich, man will fast sagen unwirklich erscheint die Figur deshalb.<sup>1168</sup>

Kollwitz steht Lehbruck entgegen. Ihr kommt es auf eine völlig andere Präsenz an. Die Realität der menschlichen Existenz muß im Kunstwerk mit bekannten, d. h. wiedererkennbaren, auf Ähnlichkeit beruhenden, nicht entstellenden, insbesondere nicht Distanz schaffenden Formen ausgedrückt sein. Mit anderen Worten, die Formen des »Gestürzten« entsprechen nicht der Vorstellung von Wirklichkeit, welche das Kunstwerk für Käthe Kollwitz aufweisen soll. Deutlich spricht sie darüber in der Tagebuchaufzeichnung vom 6. November 1917, die wir schon im Zusammenhang mit der *Dreifigurengruppe* genau untersucht haben (Abschnitt II.6.3.2.).<sup>1169</sup> Dort war die Rede davon gewesen, daß die Form der großen Gruppe »wesentlich und einfach« sein soll. Sie müsse »aus einem Block« gearbeitet sein,

<sup>1167</sup>Siehe *Tgb*, S. 220 (\*05.02.16); Anm. S. 800-801 berichtet von »Irritation und Ablehnung«, die das Ausstellungsstück beim Publikum provoziert habe, und zitiert zwei unterschiedliche Kritikermeinungen. Siehe auch *Beloubek-Hammer 1987*, S. 51-52. — Eine Photographie der Ausstellungssituation dokumentiert *Schubert 2001*, Fig. 49; siehe ebd., S. 307, die Angaben zur Ausstellung.

<sup>1168</sup>Zum Aspekt der »Verräumlichung« und »Tektonisierung« der Plastik: *Schubert 1990*, S. 212, 252. Das Realismusproblem streifend: *Schubert 1990*, S. 212, 222. — Besonders anregend für die obigen Charakterisierungen: *Beenken 1944*, S. 490-492 (Proportion, Wirkung, Isolation, Existenz, »Unerträglichkeit«); *Schubert 1990*, bes. S. 211-214 (Körperhaltung, Verhältnis Figur und Raum, »Längung«, Symbolik); *Berger 2002*, S. 88-90 (»nach innen gewandte »Höhlenbildung«, »die Körperlinie [umschließt] den plastischen Raum«). — Zum Aspekt des »negativen Volumens« als Konstituens der Plastik, einer »Innovation« von Alexander Archipenko, die Lehbruck beeinflusst: *Beloubek-Hammer 2002*, S. 45-47 (mit weiterführender Literatur in den Anm.). Vgl. auch *LdK*, Bd. 1, s. v. Archipenko, S. 238-239, hier S. 238. — Eine konträre, »raumgreifende Wirkung« des »Gestürzten« wird wahrgenommen in *Best.-Kat. Duisburg 2005*, S. 176.

<sup>1169</sup>*Tgb*, S. 340 (\*06.11.17).

und »nur die Oberfläche« sei zu behandeln; in der Oberfläche müsse »alles«, was das Werk bedeuten und sein will, ausgesprochen werden. Diese Formulierungen deuten darauf hin, daß das plastische Kunstwerk ein handfestes In-der-Welt-Stehen meint. Im Vergleich dazu hat Lehmbruck eher etwas Weltabgewandtes im Sinn. Kollwitz ist bestrebt, die menschliche Gestalt »ganz destilliert« wiederzugeben, »nur Haltung, Köpfe, Hände« als Bildzeichen des Ausdrucks. Freilich stellt die Körpersprache auch bei Lehmbruck eine, wenn nicht die absolute Hauptsache dar. Aber es handelt sich bei ihm um die verfremdete, allzu befremdliche und völlig zum Symbolischen hin gehende Körpersprache eines Expressionisten. Der Stil Lehmbrucks kann demzufolge nicht vorbildhaft für Käthe Kollwitz sein. Wenn überhaupt irgendein Anstoß durch ihn möglich gewesen sein sollte, dann vielleicht in Richtung eines gewissen pathetischen Momentes. Die Eltern des Kollwitzschen Reliefs wirken im verschlossenen Stummsein ähnlich von Verzweiflung geschlagen wie der ganz und gar einsame »Gestürzte«.<sup>1170</sup>

Pathetisch geht es auch im Oktober 1916 während der *Gedächtnisfeier* für einen im Krieg gefallenen Freund von Peter Kollwitz zu. Käthe Kollwitz selbst war jenem Freund nahegestanden. Sie beschreibt die Feier. Man hat sich um das mit Kerzen und Lorbeer geschmückte Bildnis des betraurten Richard Noll versammelt. Bachs Choral »O große Lieb'« aus der Johannes-Passion wird vorgetragen, dann folgen diverse die Lesungen: Nietzsches »Grablied« aus »Zarathustra«, Verse von Werfel und Verse des Verstorbenen selbst. »Wie dann aber alles verklungen war und wir in Schweigen saßen,« schreibt Kollwitz, »war es so weh, so furchtbar schmerzlich, daß Willner das empfindend noch einmal den Flügel aufmachte und mit einem jungen Geiger zusammen eine wundervolle kraftvolle Beethovensche Sonate spielte.«<sup>1171</sup>

---

<sup>1170</sup>Vgl. *Schubert 1990*, S. 228 (»Pathos der Trauer«). — Im übrigen kann man sich bei Lehmbrucks »Gestürztem« und dem eingangs erwähnten »Trauernden« an antike Vorbilder erinnert fühlen, vor allem an hellenistische Plastiken. Die Pathosgestalten des »Sterbenden Galliers« (Rom, Museo Capitolino; diese Parallele sieht auch *Schubert 1990*, S. 216) bzw. des »Faustkämpfers« (Bronze; Rom, Museo Nazionale Romano; ebenfalls erwähnt in *Best.-Kat. Duisburg 2005*, S. 180) mögen hier als Exempla fungiert haben. Die Anziehungskraft des jeweiligen Vorbildes besteht im Leidensausdruck vollständiger Erschöpfung und Ver-  
ausgabung.

<sup>1171</sup>*BrfS*, S. 128 (\*07.10.16). — Es könnte sich um Beethovens Violinsonate Nr. 5, op. 24 in F-Dur gehandelt haben, die sog. »Frühlingssonate«. — Zur problematischen Stellung von Kollwitz gegenüber Noll, einem der befreundeten Norwegen-Fahrer ihres Sohnes: *Tgb*, bes. S. 266-267, 272, 275, 281 (15.08., 03.09., 12.09., [17.10.]16). — Die Gedächtnisfeier fin-

Aus den Schilderungen solcher Stimmungsmomente können nicht nur Einsichten in die Gefühlslage der Künstlerin gewonnen werden; man erfährt darüber hinaus einiges über die Formen, welche Trauer annehmen kann. Es scheint zweckdienlich, sie zu beachten. Programm und Atmosphäre lassen erkennen, daß die Trauerfeier ein gesteigert weihevolleres Gepräge hat. Mittels des Bachschen *Chorals*<sup>1172</sup> wird der Opfercharakter des Sterbens im Krieg hervorgehoben; Kriegstod ist Martertod, erbracht aus Liebe, die kein Maß kennt. Dann kommt mit Nietzsches Tonfall im »Grablied« ein zunächst wehmutsvolles Ausdruckselement hinzu. Zarathustra trauert um die »Gesichte und Erscheinungen« seiner Jugend:

»Ich gedenke eurer heute wie meiner Todten. / [...] Wart ihr doch stets mein Herzlichstes, mein Besitz und mein Besessen-sein: *darum* musstet ihr jung sterben und allzu frühe!«

Es folgt die Anklage der »Mörder«:

»Unwiederbringliches naht ihr mir: – [...]! / [...] Wie ertrug ich's nur? Wie verwand und überwand ich solche Wunden? Wie erstand meine Seele wieder aus diesen Gräbern?«

Alsdann erhebt sich der Sprecher stolz:

»Ja, ein Unverwundbares, Unbegrabbares ist an mir, ein Felsensprengendes: das heißt *mein Wille*. [...] / Ja, noch bist du mir aller Gräber Zertrümmerer: Heil dir, mein Wille! Und nur wo Gräber sind, giebt es Auferstehungen.«<sup>1173</sup> –

Werfel klingt demgegenüber in der Kollwitzschen Wiedergabe schwermütig und mahnend. Er erinnert:

»Nimmer, nimmer vergiß, wenn leicht Du in vielen Gelächtern weilst – wie doch jedes Leben zuletzt weh wird und mühsam ein jeder stirbt.«<sup>1174</sup> –

---

det bei dem Musikpädagogen Arthur Willner statt. Kollwitz nennt ihn mehrmals im Tagebuch: z. B. *Tgb*, S. 273 mit Anm. S. 811, 277.

<sup>1172</sup>Siehe Abschnitt II.7.2.1.

<sup>1173</sup>Für alle Zitate aus »Das Grablied«: *Nietzsche 1968*, S. 138-141. — Zarathustras Rede wird im Kreis der Trauergemeinde gleichnishaft verstanden und auf den Kriegsgefallenen selbst bezogen, nicht auf unpersonale »Gesichte«, Ahnungen und Erwartungen des Jugendalters. Deshalb spricht Kollwitz in ihrem Briefbericht von der »Klage um die toten Freunde« (*BrfS*, S. 128).

<sup>1174</sup>*BrfS*, S. 128 (\*07.10.16). – Kollwitz zitiert die erste Strophe aus Werfels Gedicht »Hohe Gemeinschaft«, 1915 in dem Band »Einander. Oden, Lieder, Gestalten« erschienen: siehe *Werfel 1922*, S. 9-10, hier S. 9.

Wirkung und Ausdrucksweise der vorgetragenen *Gedichte* des an der Somme gefallenen Soldaten Richard Noll, des Freundes, können wir uns vorstellen, wenn wir auf ein Textbeispiel zurückgreifen, das Kollwitz in ihr Tagebuch aufgenommen hat. Wahrscheinlich handelt es sich um ein Gedichtfragment. Es führt einen Kriegs- und Lebensmüden vor Augen:

»»Drum lieber heute noch als dann / Hol mich von dieser Statt! /  
Denn nie als heut und je und wann / Bin ich des Bluts mehr  
satt.«<sup>1175</sup>

Zusammenfassend läßt sich über die Weise, wie man um den gefallenen Kriegskameraden im Freundeskreis trauert, sagen, daß sowohl die liebevolle Hingabe, das Heroische, eine Auflehnung der Jugendkraft gegen die Vergänglichkeit, aber auch das Einsame und erschütternd Brutale des Kriegstodes dargestellt werden. Demnach sind unterschiedliche, durchaus gegensätzliche Motive und Gefühle in dieser Form des Totengedenkens enthalten.

Brutalität schildert auch Willy Jaeckel, und zwar im Zusammenhang mit einer besonderen Art der mahnenden Erinnerung ans Sterben im Krieg. Die Erinnerung soll hier zugleich das Ablassen vom Kriegsmorden beschwören. Kollwitz schreibt über Jaeckels Steinzeichnungen »*Memento 1914/15*« (vgl. Abb. 128):

»Die haben mich sehr gepackt. Erbarmungslos sind sie. So grauenhaft ist wohl der Krieg. Das eine Blatt habe ich gekauft. Wirklich ein Memento. Da hängt ein Mensch im Stacheldraht, geschunden, zerrissen, gespießt. Mit einem brechenden Blick nach oben. Das sind die Marterstraßen, die auch Richard [Noll; BS] bis zum letzten Ende gehn mußte.«<sup>1176</sup>

<sup>1175</sup>*Tgb*, S. 280 (11.10.16). Vgl. das Textzitat im größeren Kontext in Abschnitt I.5.3. — Ein »zerquälter verzweifelter Brief« Nolls wird erwähnt in *Tgb*, S. 230 (21.03.16); siehe ferner *Tgb*, S. 234, 260, 268, 277 (07.04., 21.07., 16.08., 02.10.16).

<sup>1176</sup>*BrfS*, S. 128 (\*07.10.16). — Jaeckel ist in der Berliner Sezession ein Kollege von Kollwitz. Seine Lithographienfolge »*Memento 1914/15*« (entstanden 1914/15, erschienen 1915 in Berlin, Verlag Graphisches Kabinett I. B. Neumann; Mappe mit 10 Blättern und 1 Titelblatt) wird wegen der schonungslosen Kriegsdarstellung bald von der Zensurbehörde verboten (*LdK*, Bd. 3, s. v. Jaeckel, S. 498; *Kat. Hamburg 1987*, S. 148). Jaeckels Biograph Ernst Cohn-Wiener bezeichnet die Blätter 1920 als »Kriegsvisionen voll Verrecken, Mord, Notzüchtigung, phantastischem Grauen. Eigentlich [...], die erste Kriegserklärung an den Krieg von 1914«. — Zum Werk: a) *Dorn / Schubert 1985* mit Abb. 4 [dort auf S. 129 auch das vorige Zitat]; b) *Kat. Hamburg 1987*, Kat.-Nr. 60-69 [alle mit Abb.], hier Kat.-Nr. 68; c) *Stilijanov-Nedo 1987*, Nr. 75 mit Abb. 75/5, »Gefallener im Stacheldraht«, sowie den Artikel »Kriegszeit« auf S. 14-16; d) *Kat. Berlin 1989*, Kat.-Nr. 3; e) *Klein 1990*, vgl. S. 108-

Eigenartig gemildert wirkt dagegen wieder ein Gedicht von Bruno Frank. Kollwitz schickt es an ihren Sohn Hans, der im belgischen Spa stationiert ist:

»Dort wo der Tod am nächsten droht, / dort ist nicht Hohn und ist  
nicht Haß / Bereitschaft herrscht ohn' Unterlaß / Und Schweigen  
vor dem Tod. / Ein Schicksal tötet, nicht der Feind / und einmal  
muß die Sense ruhn. / Und die sich schuldlos Arges tun / Sie wer-  
den doch vereint.«<sup>1177</sup>

Todesbereitschaft und eine Art Feindesliebe sind hier in Allianz gebracht. Der Kriegstod ist, anders als bei Jaeckel oder Noll, nicht grausam, er wird hingestellt als fatale Angelegenheit. Weil ohne Feindschaft getötet wird, steht sogar eine Versöhnung mit dem Gegner in Aussicht, friedliche Vereinigung im Tod. – Man kann sich angesichts dieser euphemistischen Aussagen an solche von Arthur Bonus erinnert fühlen, heißt es doch in seinem Buch »Religion als Wille«, die Feinde seien genauso unschuldig wie die Deutschen, es handle sich um »die tragische Not, daß über Völker wie einzelne der Kampf verhängt« sei.<sup>1178</sup> Kollwitz steht ungefähr seit Sommer 1915 unter dem Eindruck der Bonus-Thesen.<sup>1179</sup> Das Gedicht von Frank schickt sie im März '16 an ihren Sohn. Ihre Empfänglichkeit für Gedanken, welche die konkreten Kriegsschrecken verdrängen und statt dessen das Sterben im Krieg beschönigend als Verhängnis interpretieren, scheint bis dahin anzuhalten.<sup>1180</sup>

Dennoch kann Kollwitz der Erschütterung nicht entgehen. Franz Werfels Bühnenstück »Die Troerinnen« hat sie kurz nach der Uraufführung am 22. April 1916 im Berliner Lessing-Theater gesehen. Die Bearbeitung der gleichnamigen Tragödie des Euripides zeigt Unheil und Verderbnis auf, die ein Krieg nach sich zieht. Kollwitz

---

121, hier S. 109, 111; f) *Jürgens-Kirchhoff* 1993, S. 75-76, bes. S. 84-85 mit Abb. 39. Siehe auch Abschnitt II.8.2.3.

<sup>1177</sup>*Fischer* 1999b, S. 76 (\*02.03.16; der Sinnfehler »verneint« ist von mir berichtigt zu »vereint«). Kollwitz zitiert das Gedicht »Dort, wo der Tod am nächsten droht – – – « aus der Zeitschrift »Simplicissimus«, Jg. 20, Nr. 48 (29.02.16), S. 576; ebd. mit einer Zeichnung von Eduard Thöny kombiniert, die französische [!] Soldaten im Schützengraben während eines Granateneinschlags zeigt. Im Internet abrufbar: *Simplicissimus* 1916°. — Zu Hans: *Tgb*, S. 228 (29.02.16).

<sup>1178</sup>*Bonus* 1915a, S. 13; zitiert in Abschnitt I.4.2.3.

<sup>1179</sup>Siehe Abschnitt I.4.3.

<sup>1180</sup>Die später entstandenen Zeichnungen und der Holzschnitt »Zwei Tote« (1919 bis vor Ende Juli 1920; *NT* 829-831, *Kl.* 140, *Kn.* 158; vgl. Abb. 106) thematisieren die oben benannte Versöhnung und Vereinigung. Vgl. Kollwitz' Erläuterung in einem Brief an Max Lehrs: »Zwei tote Soldaten, Feinde, die sich im Tod umarmt halten.« (zitiert nach *NT* 831 und *Kn.* 158). Siehe *Verzeichnis B*, s. v. Die Toten, Zwei Tote.

erkennt in den Verzweiflungsschreien der handelnden Personen die eigene Situation im gegenwärtigen Krieg wieder.<sup>1181</sup> »Lastend schwer, einiges fast unerträglich«, notiert sie zu diesem Theatererlebnis. Schmerzende Erinnerungen an ihren Sohn werden wach, vielleicht Parallelen in der bitteren Totenklage der Königin Hekuba gesehen, der Hauptfigur des Stückes. »Furchtbar, daß immer noch Krieg ist«, klagt Kollwitz.<sup>1182</sup> Aber auch das Durchhaltevermögen des Menschen inmitten von Zerstörung und Tod und äußerstem Unglück verkörpert Hekuba, wenn sie ihren Willen zum Weiterleben ausruft:

»So nehme ich das Leben an die Brust und trag es bis ans Ende.«<sup>1183</sup> –

Solche Formulierungen menschlicher Größe im Elend können uns Ernst Troeltsch ins Gedächtnis zurückrufen, mit dem sich Kollwitz im Januar 1916 auseinandersetzt. Troeltsch hofft, daß gerade die harte Bewährungsprobe des Krieges läuternd und erhebend auf die idealistische Grundhaltung des deutschen Volkes wirkt.<sup>1184</sup> Und auch Arthur Bonus vertritt ähnliche Ansichten, wenn er glaubt, Schmerz und Krieg würden »die Widerstandskraft« aufrufen.<sup>1185</sup>

Finden sich nun Qualitäten, wie sie bei der Totenfeier im Freundeskreis, bei Jaekel, Bruno Frank, Werfel, Bonus, Troeltsch zu beobachten sind, im Kollwitzschen *Elternrelief* wieder? Nein. Motiv und Intention der Eltern weisen Vergleichbares nicht einmal annähernd auf. Die Darstellung von Versöhnlichkeit, Hingabe, Heldentum oder Stolz, Brutalität und Auflehnung gegen dieselbe etc. setzt entweder aktive Handlungs- oder dynamische Kompositionselemente voraus. Ein Bewegungsmoment, das auf irgendwelche Re-Aktion durch das Gegenüber drängt. Dieses aber

---

<sup>1181</sup>Das im Frühjahr 1914 vollendete Stück will »auf die Scheußlichkeiten, die der Staat heute ... im Namen seiner moralischen Verantwortlichkeit begeht, hinweisen« (Abels 1993, S. 33-34; hier und S. 150 auch die angegebenen Daten).

<sup>1182</sup>Beide Zitate in diesem Absatz: *Tgb*, S. 241 (\*30.04.16). Vgl. *Tgb*, S. 240 mit Anm. S. 806 zum Theaterstück.

<sup>1183</sup>*Tgb*, S. 241 (\*30.04.16). – Kollwitz zitiert aus dem Gedächtnis. Die Stelle lautet korrekt: »[...] , so nehme ich / Mein Leben an die Brust und trag's zu Ende!! / [...]« . Es handelt sich um den Schlußausruf der Hekuba in der überaus dramatischen Szenerie des 11. Auftritts, ganz am Ende des Stückes: *Werfel 1959*, S. 89.

<sup>1184</sup>Vgl. *Troeltsch 1916a*, S. 71; zitiert in Abschnitt I.5.1.2.

<sup>1185</sup>Vgl. *Bonus 1915a*, S. 112; zitiert in Abschnitt I.4.2.3.

will von den stumm gebeugten Trauergestalten nicht ausgehen. Wir hatten ihren Charakter auch deshalb als still-hermetisch bezeichnet.<sup>1186</sup>

Damit beende ich die Betrachtung einiger Werke, die Käthe Kollwitz im Lauf des Jahres 1916 in ihren Schriften nennt. Mittels der Gegenüberstellung sollte in diesem und im vorausgegangenen Abschnitt sichtbar zu machen versucht werden, welche formalen und affektiven Besonderheiten dem Trauergestus des *Elternreliefs* eignen. Folgendes ergibt sich:

Kollwitz ist in ihrem näheren Umkreis, künstlerisch gesehen, mit unterschiedlichsten Ausdrucksformen der Klage und Trauer konfrontiert. Diese Formen können elegisch (Bach, Schadow) oder pathetisch (Lehmbruck, Werfels »Troerinnen«) sein, weihevoll-heroisch (Nietzsche) oder schwermütig-mahnend (Werfel), leidvoll (Bach, Beweinungsmotive in puncto Passion Christi, Jaeckel), verzweifelt (Lehmbruck), empört (Werfels »Troerinnen«) oder versöhnlich (Frank). Wie und in welchem Maß sich diese breitgefächerten Erfahrungen tatsächlich bei der Gestaltung des *Elternreliefs* auswirken, ist freilich nicht definitiv zu sagen. Wir haben unsere Nachforschung auf den engen Zeitraum des zweiten Kriegsjahres begrenzt, auf die Zeit also, in der die Absicht, ein Grabzeichen für den gefallenen Sohn zu errichten, erst heranwächst; da uns aus späterer Zeit keine weiteren Mitteilungen über das Werk erhalten sind, müssen wir mit dem verfügbaren Material umgehen. Wichtig erscheint mir, daß mit der Idee zum Relief und seiner uns bekannten Ausführung künstlerisch etwas möglich wird, das Kollwitz bisher nicht formuliert hatte: die Trauer um die Gefallenen. Gegenüber dem rein verherrlichenden Tenor des *Dreifigurendenkmals* setzt Kollwitz damit einen vollkommen anderen Akzent im Umgang mit dem Kriegstod, der sich möglicherweise auch aus der Summe der genannten Erfahrungen ableiten läßt.

Auf gesichertem Boden bewegen wir uns beim direkten Vergleich mit christlichen Andachtsbildern. Für das Elternrelief können hier gestalterische, bedeutungsmäßige und die Funktion betreffende Übereinstimmungen gefunden werden. Entscheidend ist dabei die Unmittelbarkeit des Dargestellten, die ständige Gegenwärtigkeit und Konzentration auf das Moment der Trauer. Abweichungen lassen sich gegenüber

---

<sup>1186</sup>Siehe Abschnitt II.7.1.

Trauerdarstellungen entdecken, wie sie in Schadows Grabmal für Alexander von der Mark und Lehmbucks »Gestürztem« vorkommen. Die Abweichungen betreffen die Todesauffassung respektive den Wirklichkeitsbezug. Kollwitz zeigt elementar und unausweichlich, wie sich die Totentrauer auswirkt. Sie schmückt den Gegenstand nicht erzählerisch aus, verdichtet aber seinen Wirklichkeitsgehalt z. B. dadurch, daß sie auf expressive Formverfremdung verzichtet.

### 7.3. Zwischen Ja und Nein

Die Einsichten, die in Abschnitt II.7.2. aus der vergleichenden Analyse von Werken der bildenden Kunst, Musik und Literatur gewonnen werden konnten und unser Verständnis des Kollwitz-Reliefs bereichert haben, sollen jetzt vertieft und weiterentwickelt werden. Zugleich will ich die Ausgangsfrage des vorigen Abschnittes beantworten: Wie ist die veränderte Kernaussage des *Reliefs* gegenüber der *dreifigurigen Gruppe* des Aufgebahrten und der Adoranten zu erklären.

Erstens: Das *Elternrelief* ist ein Trauermal. Anfangs konzipiert als figürliche Darstellung auf dem Grabstein eines Kriegsgefallenen, an seinem Bestattungsort in Flandern, spricht es vom Leid der Hinterbliebenen. Die Ehrung des Toten in Form einer Verehrung oder Repräsentation ist hier – im Gegensatz zur vollplastischen *Dreifigurengruppe* – nicht beabsichtigt. Die Bildaussage konzentriert sich ganz auf den Affekt der Trauer. Formal geschieht dies, indem die Ausdrucksmittel beschränkt werden auf einfache, große Gesten wie das Knien, das Beugen der Körper, die Umarmung, auf wenige ruhige Kompositionselemente wie Quadrat, Halbkreis, Parallele, »Goldenen Schnitt«, auf die Frontansicht der Figuren und die Einansichtigkeit des Reliefs. Es wird abgesehen von jeder Komplikation. Dadurch erhöht sich die Evidenz. Das Werk bringt inhaltlich etwas Wesenhaftes, das »eigentliche« Sein oder Erlebnis zum Ausdruck, nämlich den autobiographischen Sachverhalt einer veränderten Persönlichkeitshaltung; Kollwitz macht anschaulich, »wie wir geworden sind«<sup>1187</sup> im Krieg, seit dem Verlust des jüngeren Sohnes, sie impliziert eine authentische Selbstaussage. Es entsteht ein »Mal« (»signum«), ein Wahrzeichen oder Sinnbild<sup>1188</sup> für die persönliche Leiderfahrung im Krieg.

Zweitens: Das *Elternrelief* ist ein profanes Andachtsbild. Es vergegenwärtigt eine Seelenstimmung, zeigt einen Passionszustand, hält diesen Zustand in anschaulicher Dauer, weckt das Mitempfinden des Betrachters und vermag vielleicht sogar, ihn zum Nachsinnen anzuhalten. Die Darstellung besitzt demnach in ihrem speziellen Wirkungsbereich Wirkungsmöglichkeiten, die dem sakralen Andachts-

---

<sup>1187</sup>Bonus-Jeep 1948, S. 128 (\*[m. E. 12.10.16]); zitiert in Abschnitt II.7.1.

bild vergleichbar sind. Dieser Gesichtspunkt betrifft die rezeptionsästhetische Ebene des Werkes.

Was die Ebene der Künstlerabsicht, des -anspruchs und der Zweckbestimmung angeht, so kann drittens festgehalten werden: Weil das *Relief* ein rein persönliches Bekenntnis im Sinne des privaten Trauermals darstellt, unterscheidet es sich ganz eindeutig vom *Dreifigurendenkmal*. Jenes Werk will in erster Linie Zeugnis für den »Geist von 1914« ablegen und die Gesinnung der Kriegsfreiwilligen würdigen; das geschieht öffentlichkeitswirksam und auf konventionelle Weise, insofern die Gruppe den Topos vom ehrwürdigen Opfertod wiedergibt. Das *Relief* tritt demgegenüber in seinem Anspruch zurück. Entworfen als Teil des individuellen Grabsteins am Begräbnisort des Toten, zeichenhaft eigene Trauer bekundend, symbolisiert es ein leidvolles Ausharren – und zwar vor dem Toten selbst. Es faßt den Tod als persönlichen Verlust, nicht als patriotisches Ereignis. Weil aber der Begräbnisort zugleich der Ort der »Realpräsenz« des Toten ist, vermehrt sich der Wirklichkeitsbezug des Reliefs über die authentische Selbstaussage hinaus, und es wird – so will mir gegenüber dem vergleichsweise theatralischen Effekt der *Dreifigurengruppe* scheinen – glaubhafter.

Ferner gilt viertens: Das *Elternrelief* muß im Zusammenhang mit der Kriegsideologie von Käthe Kollwitz gesehen werden. Es zeigt die erste plastische Formulierung eines brüchigen Verhältnisses zum Krieg und seinen Konsequenzen, es steht am Anfang einer Reihe von kritischen Auseinandersetzungen mit der affirmativen Kriegshaltung, weil es auf Heroisierung und Adoration verzichtet. – Wir müssen uns wieder auf die negativen Daten des Jahres 1916 besinnen. Die Versorgung der deutschen Bevölkerung hat sich extrem verschlechtert. Die monatelangen Schlachten bei Verdun und an der Somme sind verheerend, und im Osten stoßen russische Truppen in der sog. Brussilow-Offensive vor. Der U-Bootkrieg wird »verschärft« geführt. Innenpolitisch brechen heftige Gegensätze auf. Die SPD-Reichstagsfraktion ist uneins und spaltet sich endgültig. Das Friedensangebot der Reichsleitung scheitert. Arbeiterstreiks in den Rüstungsfabriken. Allenthalben herrscht

---

<sup>1188</sup>Zur Definition: *DWB*, Bd. 12 (EA 1885), s. v. Mal, Sp. 1493-1499, hier bes. Sp. 1493-1496; *LdK*, Bd. 4, s. v. Mal, S. 485 (mit Verweisen). — Weiteres zum Thema »Mal« in den Abschnitten II.8.8.2., II.10.4.2.

»Kriegsmüdigkeit«.<sup>1189</sup> Neben den Erfahrungen, die durch die Auseinandersetzung mit den oben genannten Werken der bildenden Kunst, Musik und Literatur vermittelt werden, sind es solche Stimmungen und Ereignisse, die die Sichtweise von Käthe Kollwitz beeinflussen. Ich habe sie beschrieben als den Beginn fortschreitender Desillusion;<sup>1190</sup> diese aber liegt im Widerstreit mit den scheinbar wohlbegründeten moralischen Argumenten von Arthur Bonus und Ernst Troeltsch. Pflichtethos und Opferidee schreiben Kollwitz zwingend vor, eine positive Bedeutung im Vaterlandseinsatz und Soldatentod erkennen zu wollen. Der Krieg kann deshalb nicht mit aller Entschiedenheit verurteilt werden. – Was bedeutet das für das Werk? Es kann nur persönlich sein und Trauerschmerz ausdrücken. Es muß auf diese Intention reduziert bleiben. Es kann keine Allgemeingültigkeit beanspruchen, keine appellative Geste enthalten wie im Jahr 1924 etwa das Plakat »*Nie wieder Krieg*« (Kl. 200, Kn. 205; vgl. NT 1038-1040), nichts, was in irgendeiner Weise den Sinn des Krieges anzweifelt oder gar untergräbt.<sup>1191</sup> Im Hinblick auf den sich hier ergebenden emotionalen und intellektuellen Konflikt behaupte ich, daß das *Elternrelief* ein Meilenstein am Scheideweg ist, an dem Kollwitz spätestens seit 1916 steht und wo sich erweisen muß, welche Haltung zum Krieg sie künftig einnehmen will oder kann. Das Elternrelief ist Meilenstein am Weg, aber nicht Markstein einer den Krieg kriti-

<sup>1189</sup>Zum Kriegsalltag: z. B. *Ulrich 1997*, S. 606-613. Vgl. *Tgb*, S. 230 (05.03.16). — Zu den politischen und militärischen Ereignissen des Jahres: z. B. die Zeittafel in *Michalka 1997*, S. 1050-1052; siehe auch meine umfassenderen Literaturangaben in Anm. 887. — Zur Sozialdemokratie: *Huber 1978*, § 12; *Mühlhausen 1997*, bes. S. 659-662. Vgl. *Tgb*, S. 228, 231, 256, 260, 271, 277, 286, 289, 291, 294.

<sup>1190</sup>Siehe Abschnitt I.5.3. — Helmut Fries stellt den »Vorgang der Desillusionierung« als Erfahrung der Kriegsrealität in der deutschen Bevölkerung und bei der Truppe dar: *Fries 1994*, Kapitel IV, bes. S. 228-238, hier S. 228.

<sup>1191</sup>Rein persönlicher Trauerschmerz kommt auch in der Reihe von Zeichnungen »*Eltern am Weihnachtsbaum*« (um 1915 bzw. 1915-1917 bzw. 1919; NT 743-754) und zwei entsprechenden Lithographien »*Einsamer Mann*« und »*Die Eltern*« zum Ausdruck (Kl. 129, 136; Kn. 141, 142, Entstehung zwischen Februar und Mitte Mai 1919). — Im Tagebuch äußert sich Kollwitz folgendermaßen: »Heut die Zeichnungen gemacht wie Vater und Mutter am Weihnachtsbaum sitzen. Für Radierung gedacht. Die erste Zeichnung machte ich wohl im Winter 1915. Oder schon früher? Vor Peter? War sie für die Kriegszeitung bestimmt [d. i. die von Paul Cassirer Ende August 1914 gegründete patriotisch ausgerichtete Wochenschrift »Kriegszeit«; siehe *Tgb*, Anm. S. 829, 791-792]? Ich glaube kaum. Jedenfalls wie dann alles kam, wollte ich sie nicht ausstellen. Jetzt hab ich noch ein zurückziehendes Gefühl im Gedanken, so etwas auszustellen – aber doch – es kann wohl sein. So wie ich auch die Eltern als plastische Gruppe mache [vgl. *Verzeichnis B*, s. v. Eltern, Kleinplastik; BS]. / Ich habe eine Hoffnung, daß *wirklich* nun etwas Neues in Zeichnung und Radierung hineinkommen wird. Das kann nur größere Einfachheit sein. So wie ich diese Eltern machen will, werktätlich einfach im Empfinden, aber *ganz Gram*. / Vielleicht kommen jetzt noch andere Sachen dazu, so daß einiges sich zu dem zusammenschließt, was ich zum Krieg zu sagen hab. [...]« (*Tgb*, S. 345-346, \*17.12.17; siehe auch *Bonus-Jeep 1948*, S. 150 bzw. *Bonus-Jeep 1963*, S. 108, wo Kollwitz brieflich eine ähnliche familiäre Weihnachtsbegebenheit schildert).

sierenden oder gar ablehnenden Moral. Zwischen zwei Extremen verharrt es gleichsam in der Schwebel.

Walter Benjamin meint, Trauer sei »zur besondern Steigerung, kontinuierlichen Vertiefung ihrer Intention« fähig und imstande; »Tiefsinn eignet vor allem dem Traurigen.«<sup>1192</sup> Dieser Gedanke mag uns erschließen, daß die im Elternrelief zum Ausdruck gebrachte Form der Trauer gebunden bleibt an die Innenschau, weil sie ein Innenleben oder innerliches Fühlen ist. Deshalb auch wäre es ausgeschlossen gewesen, das Relief am Eingang einer Soldatenfriedhofsanlage zu plazieren. Die Leidensgeste hätte eine Wirkung erzeugt, die Käthe Kollwitz so, zu dieser Zeit und an einem solchen Ort weder öffentlich vertreten, noch als allgemeingültige Aussage proklamieren will. – Was dem Betrachter der Kollwitzschen Trauerdarstellung zukommt, ist das Anblicken und Mitfühlen. Weiter gehen Absicht und auch Vermögen dieser Trauerdarstellung nicht. Ein nach außen gerichteter Appell, der den Betrachter zu Umkehr oder Handlung auffordern wollte, wäre ihrem Wesen nach unmöglich.

Das Elternrelief hat wahrscheinlich ganz zuletzt wegen äußerer Umstände niemals seinen ursprünglichen Zweck erfüllt als familiäre Würdigung auf dem Grabstein für den toten Sohn; amtlicherseits wurden Initiativen für private Grabmale auf Soldatenfriedhöfen abgewiesen.<sup>1193</sup> Wenn man jedoch fragen wollte, warum Kollwitz es nicht einmal aus dem provisorischen Stadium der Gips- oder Tonbearbeitung herausgeführt hat, so wäre der innere Grund dafür sicher in der passiven Haltung zum Krieg zu suchen, die dieses Werk veranschaulicht. Das *Elternrelief* ist nicht mehr Heldenverehrung wie die *Dreifigurengruppe*, und es ist noch nicht, was die Graphikreihe »Krieg« sein wird. Doch stellt es gerade deswegen in der Entwicklungs-

---

<sup>1192</sup>So in »Ursprung des deutschen Trauerspiels«: *Benjamin 1990*, S. 318. Ebd. auch inspirativ für den folgenden Zusammenhang von Trauer und »Gefühl«, »Fühlen«, »Anblick«.

<sup>1193</sup>Der Verein »Volksbund Deutsche Kriegsgräberfürsorge«, Ende 1919 gegründet und neben dem »Amtlichen Deutschen Gräberdienst« die zweite Institution, die für die Soldatenfriedhöfe im Ausland zuständig war, verhinderte, daß private Grabmale gestiftet werden konnten: *Lurz 1985b*, S. 124, 125. – Für die Zeit während des Krieges vgl. *Lurz 1985a*, S. 40, wo wie folgt aus den Leitsätzen der Künstlerischen Beratungsstelle der 6. Armee zitiert wird: »Einheitlichkeit ist das Wahrzeichen des Soldatenfriedhofes. [...] Es sind daher Wünsche einzelner Familien auf Setzung von Grabsteinen in solchen Gräberfeldern abzulehnen.« – Umfassender zu Institutionen, Kompetenzen und gesetzlichen Richtlinien: *Lurz 1985b*, S. 101-121.

geschichte der Kollwitz-Kunst zum Thema des Krieges ein wichtiges Zwischenglied dar.

## 8. »SIEBEN HOLZSCHNITTE ZUM KRIEG« (1921 - 1922)

In seiner Form als siebenteilige Holzschnittreihe zum Thema »Krieg« (*Kl.* 177-183, *Kn.* 173-176, 178-179, 190; Abb. 2, 9, 15, 20, 26, 33, 38, 45) entsteht das Werk in den Jahren 1921 bis 1922.<sup>1194</sup> Es hat jedoch eine längere Vorgeschichte. Schon um 1915 gibt es Zeichnungen, die rein bildthematisch spätere Holzschnitte vorwegzunehmen scheinen, kompositionell aber noch völlig anders angelegt sind.<sup>1195</sup> Ende 1917, d. h. während der Arbeit am *Dreifigurendenkmal* (Abb. 3-7) und am *Elternrelief* (Abb. 8), zu einer Zeit, als sich Käthe Kollwitz zum Zeichnen und Radieren neu inspiriert

---

<sup>1194</sup>Zur Datierung: siehe Anm. 1206. — Die Ausstellung der Reihe erfolgt im Herbst 1923 in der Akademie der bildenden Künste zu Berlin: *Tgb.*, S. 560, 561 (\*14.10.23). — Die Blätter erscheinen in drei unterschiedlichen Editionen: Ausgabe A (100 Exemplare, in Mappe, Falzbeindrucke von den originalen Holzstöcken, handsigniert und handnumeriert), Ausgabe B (100 Exemplare, Falzbeindrucke von den originalen Holzstöcken, teils mit Fehlstellen, signiert, numeriert) und Ausgabe C (200 Exemplare, gedruckt von Galvanos, unsigniert, teils mit Gefälligkeitssignatur bzw. Stempelsignatur). — Käthe Kollwitz arbeitet mit Holzstöcken aus Birnbaum, einem harten, nicht fasernden Holz, das eine relativ hohe Druckauflage ermöglicht. Genaueres über Drucktechnik, Bezeichnungen, Ausgabeformen und Auflagezahlen, Papierqualität und -größe in: *Knesebeck 2002*, S. 425, 514; *Klipstein 1955*, S. 235-236; *Best.-Kat. Berlin 1999*, S. 231; vgl. auch *Bonus-Jeep 1948*, S. 217. — Umfassender zu druckgraphischen Technik-, Material- und Auflagenfragen: *Seeler 1999b*; *Seeler 1999c*; *Knesebeck 2002*, S. 17-31. — Zum Erscheinungsjahr der drei »Krieg«-Ausgaben gibt es in der Fachliteratur unterschiedliche Angaben. Es heißt in *Klipstein 1955*, S. 236, und *Best.-Kat. Berlin 1999*, S. 231: Ausgabe A wird 1924 in Form einer Mappe herausgegeben; Ausgaben B und C erscheinen ohne Umschlag und Titel. — Dagegen heißt es in *Knesebeck 2002*, S. 425: »1923 erscheinen zwei Ausgaben à je 100 Falzbeindrucken und 1924 eine Auflage von Galvanos, zu denen Käthe Kollwitz in einem Brief bemerkte: »Ich würde Ihnen gerne eines der Blätter aus der Kriegsfolge zuschicken, aber ich besitze nur wenige Exemplare, die Auflage hat der Verleger. Da mir viel daran liegt, daß die Kriegsfolge weite Verbreitung findet u. nicht nur Sammlern zugänglich ist, wird in einigen Monaten eine Volksausgabe erscheinen zu möglichst billigen Preisen. Ich hoffe, daß dann viele, denen der Erwerb jetzt unmöglich ist, die Folge werden erwerben können.«, Slg. Richard Simms, Los Angeles, CA [d. i. die Quellenangabe zum Kollwitz-Brief, Datierung und Adressat des Schreibens fehlen, BS].« — *Klipstein* und *Knesebeck* zitieren den Aufdruck, der sich auf dem Revers der Mappe, Ausgabe A, befindet: »Käthe Kollwitz / Sieben Holzschnitte zum Krieg / Inhalt / 1. Das Opfer / 2. Die Freiwilligen / 3. Die Eltern / 4. Die Witwe / 5. Die Witwe / 6. Die Mütter / 7. Das Volk / – Von den Originalholzstöcken wurde die Ausgabe A in einhundert Exemplaren auf echtem Japanpapier mit der Hand abgezogen. Hiervon ist dieses Exemplar die Nummer / XX / Copyright by Emil Richter. Dresden.« (*Klipstein 1955*, S. 235; *Knesebeck 2002*, S. 514). — In der Fachliteratur ist die Kurzbezeichnung »Krieg« als Titel der Bilderreihe geläufig.

<sup>1195</sup>Siehe die Blätter zu den Themenkreisen: a) *Darbietung* (1915 bzw. um 1915-1919, *NT* 722-725; ferner ein offensichtlich nicht in *Nagel / Timm 1980* verzeichnetes Blatt im Dresdener Kupferstich-Kabinett, um 1915-1917, Kreide, von Kollwitz' eigener Hand bezeichnet »Folge Krieg: Das Opfer«, Abb. samt Daten in *Fritsch / Seeler 2007*, S. 15); b) »Die Witwe« (1915 bzw. 1916, *NT* 727-731); c) »Eltern am Weihnachtsbaum« (um 1915-1917 bzw. 1919, *NT* 743-754).

fühlt, meint sie, daß sie verschiedene Radierungen zu einem größeren Zusammenhang ordnen könne.<sup>1196</sup> Und zu Beginn des letzten Kriegsjahres, im Januar 1918, erstellt sie eine erste Liste von Arbeiten, die dafür in Betracht kommen.<sup>1197</sup> Ganz offensichtlich hält Kollwitz also schon damals mit den besagten beiden plastischen Werken ihre Auseinandersetzung mit dem Weltkrieg nicht für getan. In Bewegung kommt ein schwieriger Entwicklungsprozeß. Manche Bildidee wird aufgenommen und wieder verworfen. Erst allmählich kristallisieren sich die »*Sieben Holzschnitte zum Krieg*« heraus. Sie sind diejenigen Arbeiten, mit denen Kollwitz auf bestimmte Weise ausdrückt, was geistig, seelisch und gefühlsmäßig ihre Einstellung zum Krieg ausmacht, aber weder im Medium der Vollplastik noch des Reliefs Darstellungsgegenstand gewesen ist. Ja, man kann sagen, mit der Reihe der Holzschnitte bringt Käthe Kollwitz andere Einsichten zur Anschauung und Reife, sie führt künstlerisch zu einer neuen Sicht des Krieges.

Bevor wir in die genaue Betrachtung der einzelnen Schnitte und schließlich der gesamten Bilderreihe eintreten (Abschnitte II.8.1. bis II.8.8.), sind noch einige wichtige Bemerkungen vorzuschicken. Sie betreffen [a] die Genese des Werkes und die ersten Konzeptionen; [b] das Gesamtarrangement der endgültigen Holzschnitte; [c] den Umgang mit den Schriftquellen im Hinblick auf die Deutung der Bilder; [d] die Zeitumstände, insbesondere das künstlerische Klima in Berlin zu Beginn der zwanziger Jahre; [e] stilistische Fragen; sodann [f] ein bisher gängiges Interpretationsmodell der Bilderreihe und meine eigenen, neuen Deutungsansätze.

[Zu Punkt a:] Wie gesagt erarbeitet Käthe Kollwitz im Lauf mehrerer Jahre zuerst verschiedene Zeichnungen zum Themenkreis des Krieges. Es folgen Radierungen. Weil die Resultate unbefriedigend ausfallen, beschließt sie am 6. Februar 1919, »die Kriegsblätter in Steindruck umzuarbeiten«.<sup>1198</sup> Die Bildgegenstände schildern das Unglück, das der Krieg für zivile Personengruppen nach sich zieht. Witwen, Mütter, Eltern sind in diversen Situationen dargestellt; es wird gezeigt, was es bedeutet, wenn Väter und Söhne ihren Familien entrissen sind.<sup>1199</sup> Die technischen Va-

<sup>1196</sup>Siehe *Tgb*, S. 345-346 (\*17.12.17) mit Anm. S. 829, wo einige Arbeiten identifiziert sind. – Genauer bespreche ich gleich noch.

<sup>1197</sup>Siehe *Tgb*, S. 352 (\*28.01.18). Vgl. *BrfS*, S. 163-164 (\*31.01.18).

<sup>1198</sup>*Tgb*, S. 406 (\*06.02.19).

<sup>1199</sup>Zu den frühesten *Zeichnungen*, die sich auf Radierungen und Lithographien beziehen lassen, gehören: a) »Die Witwe« (1915 bzw. 1916, *NT* 727-731, vgl. *Kl.* 128, 131; *Kn.* 151,

arianten und unterschiedlichen Motivformulierungen belegen eine intensive Suche nach der treffenden Form und Aussage. Aber in die später ausgeführte Holzschnittfolge »Krieg« finden diese ersten Kompositionen keinen Eingang.<sup>1200</sup>

Wir sollten dennoch ein wenig mehr ins Detail gehen. Kollwitz überlegt im Januar 1918, folgende Arbeiten in einer Reihe zusammenzufassen:

»Es könnten die Platten [d. h. Radierungen, BS] sein: Abschied – Weihnachten – die Frau, die die Nachricht bekommt mit den Kindern – die junge Frau, die auf ihren schwangeren Leib zeigt – die vielen Frauen mit Kindern (Nationaler Frauendienst) – der Mensch im Nebel. Und schließlich kann auch die Platte zugenommen werden an der ich jetzt arbeite: die Frau mit ihrem Kind im Wasser.«<sup>1201</sup>

Man hat es unternommen, dieser Aufstellung einige Arbeiten zuzuordnen, die in den Katalogen der Druckgraphiken und Handzeichnungen vermerkt sind.<sup>1202</sup> Wenn

---

138); b) »Eltern am Weihnachtsbaum« (um 1915-1917 bzw. 1919, *NT* 743-754, vgl. *Kl.* 129, 136; *Kn.* 141-142); c) Themenkreis »Mütter« bzw. »Leidendes Volk« (1918-1919, *NT* 755-763, vgl. *Kl.* 134-135; *Kn.* 137, 140); d) »Die Eltern« (1919/20, *NT* 846-847, vgl. *Kl.* 144; *Kn.* 149); e) »Gefallen« (1919/20, *NT* 892-896, vgl. *Kl.* 152-153; *Kn.* 144, 150). — *Knesebeck 2002* führt in chronologischer Folge unter den jeweiligen Kat.-Nrn. die *Radierungen* und *Lithographien* auf, die zum Themenkreis »Krieg« gehören: a) »Mütter« (1. Fass., Radierung, 1918, *Kn.* 137; *Kl.* 134); b) »Die Witwe« (1. Fass., Radierung, 1918, *Kn.* 138; *Kl.* 131); c) »Mütter« (2. Fass., Lithographie, Februar 1919, *Kn.* 140; *Kl.* 135); d) »Einsamer Mann« (1. Fass., Lithographie, Februar / Mai 1919, *Kn.* 141; *Kl.* 129); e) »Die Eltern« (2. Fass., Lithographie, Februar / Mai 1919, *Kn.* 142; *Kl.* 136); f) »Gefallen« (1. Fass., Lithographie, Juli 1919, *Kn.* 144; *Kl.* 152); g) »Die Eltern« (3. Fass., Lithographie, April 1920, *Kn.* 149; *Kl.* 144); h) »Gefallen« (2. Fass., Lithographie, April 1920, *Kn.* 150; *Kl.* 153); i) »Die Witwe I« (2. Fass. [?], Lithographie, spätestens Mai 1920, *Kn.* 151; *Kl.* 128); j) »Die Witwe I« (3. Fass. [?], Lithographie, spätestens Mai 1920, *Kn.* 152; *Kl.* 160); k) »Die Witwe II« (1. Fass., Lithographie, spätestens Mai 1920, *Kn.* 153; *Kl.* 255); l) »Die Witwe II« (2. Fass., Lithographie, spätestens Mai 1920, *Kn.* 154; *Kl.* 166). — Sofern einzelne der hier aufgelisteten zeichnerischen bzw. druckgraphischen Entwürfe für Entwicklung und Verständnis der jeweils endgültigen Holzschnittfassung relevant sind, nehme ich Stellung zu ihnen; siehe die entsprechenden Abschnitte des vorliegenden Kapitels.

<sup>1200</sup>Kollwitz schreibt im Jahr 1933: »Ich begann die Kriegsfolge mit Radierungen, doch genügten die Ergebnisse nicht, so daß ich sie vernichtete bis auf diese beiden Blätter [d. s. »Wittwe«, *Kl.* 131, *Kn.* 138, und »Mütter«, *Kl.* 134, *Kn.* 137, BS]. Darauf versuchte ich einige Lithographien zu diesem Thema, bis ich die endgültige Fassung in der Holzschnittfolge fand.« (*Kollwitz 1933*, unpag. [zu Nr. 13, 14 = 7.-8. Textseite]; vgl. *Klipstein 1955*, S. 178).

<sup>1201</sup>*Tgb*, S. 352 (\*28.01.18). Vgl. *BrfS*, S. 163-164 (\*31.01.18): »Ich bin nun wieder mittendrin im Radieren. [...] Ja, ich bin nun mit beiden Füßen hineingesprungen in eine Arbeit, die mir wohl seit 1914 immer wieder dunkel vorschwebte, die ich aber immer wieder aufschob. [...] ich hab sie begonnen. Platten zum Kriege. Bis jetzt existierten nur Zeichnungen. Nie jemand gezeichnet. Unter Tränen gezeichnet.«

<sup>1202</sup>Es handelt sich um: a) »Eltern am Weihnachtsbaum« (*Kl.* 129, 136; *Kn.* 141-142; vgl. *NT* 743-754); b) »Gefallen« (*Kl.* 152-153; *Kn.* 144, 150; vgl. *NT* 892-896); c) »Die Witwe« (*Kl.* 128, 131; *Kn.* 151, 138; vgl. *NT* 727-731); d) »Die Mütter« (*Kl.* 134-135; *Kn.* 137, 140; vgl. *NT* 755-763). Vgl. die entsprechenden Einträge in Anm. 1199. — Nicht identifi-

wir einmal von diesen Blättern ausgehen, dann läßt sich folgendes feststellen: Nicht allein die Kompositionen weichen ab, sondern auch der Tenor derselben ist im einzelnen wie im ganzen, d. h. als mögliche Serie betrachtet, anders als derjenige der späteren Holzschnittfolge. Kollwitz' Absicht besteht in den ersten Entwürfen wohl darin, das Trostlos-Tragische am Verlust eines Angehörigen darzustellen, das Schmerzvolle, Verwirrende und Verzweifeln-Machende, die unmittelbare Kriegsnot der Hinterbliebenen, die sogar bis zu Kindesmord und Selbsttötung führt. Zugleich kommt mit dem schriftlichen Hinweis auf den »Nationalen Frauendienst« ein Aspekt mit hinein, den man entweder als Würdigung dieser Organisation oder Aufruf zur Hilfeleistung verstehen könnte; etwas wie ein Verweis, mit dem Kollwitz andeutet, was innerhalb der eigenen Bevölkerung zu tun nötig wäre oder schon getan worden ist, um Elend zu lindern.<sup>1203</sup> Kollwitz spricht im oben zitierten Tagebucheintrag zwar von »Platten« zum Kriegsthema, und es gibt auch einige Radierungen, aber die meisten ausgearbeiteten Kompositionen sind lithographiert. Die technische Ausführung im weichen Lithokreidestrich, wie im Fall der »Witwe« (1. Fass., *Kl.* 128 = 2. Fass. [?], *Kn.* 151; Abb. 27) oder der »Mütter« (*Kl.* 135, *Kn.* 140; Abb. 41), scheint mehr dazu angetan, eine anrührend-wehe Stimmung zu erzeugen. Oder der vehemente Strich bringt die herzerreißende Verzweiflung zum Ausdruck, wie im Blatt »Gefallen« (2. Fass., *Kl.* 153, *Kn.* 150). – Die *sieben Holzschnitte* stehen im völligen Gegensatz dazu. Abgesehen vom andersartigen Effekt der Technik, eignen den Holzschnitten eine merkwürdige Zurückhaltung in Gestimmtheit und Diktion. Höchste Aufmerksamkeit und Sensibilität beanspruchen sie deshalb vom Betrachter. Dabei sind sie gleichwohl imstande, Momente der Trauer und Verzweiflung zu ganz ungeahnter Dramatik zu steigern, oder zu tiefem Ernst. Zuweilen führen sie unerwartete Sicht- und Erkenntnismöglichkeiten in den Zusammenhang des Krieges ein. All das wird im Zuge meiner Ausführungen aufzuspüren und zu beweisen sein.

---

ziert sind: »Abschied«, »Mensch im Nebel«, »Frau mit ihrem Kind im Wasser« (zu letzterem vgl. *Tgb.*, S. 343, 345, 346). — Vgl. *Tgb.*, Anm. S. 829, wo unter anderem verwiesen wird auf *Kl.* 129, 136, 152, 153, 166, 173, 262; *Kn.* 141, 142, 144, 150, 154, 177, 268. — Zu den ersten Entwürfen und Konzeptionen einer potentiellen »Krieg«-Serie siehe insgesamt: *Verzeichnis B*, a) s. v. Kriegfolge; b) s. v. Abschied; c) s. v. Vater und Mutter am Weihnachtsbaum, [...]; d) s. v. Gefallen, Nachricht; e) s. v. Frauen mit Kindern ([...]); f) s. v. Mensch im Nebel; g) s. v. Ins Wasser, [...].

<sup>1203</sup>Zur Hilfsorganisation »Nationaler Frauendienst«: siehe Abschnitt I.3.2.1.

Die Genese der *Holzschnittfolge* »Krieg« legt bisher am ausführlichsten das Werkverzeichnis der Kollwitz-Graphik dar, das Alexandra von dem Knesebeck – aufbauend auf Klipsteins Verzeichnis – neu bearbeitet hat.<sup>1204</sup> Knesebeck wertet diesbezüglich die bekannten Kollwitzschen Schriftquellen aus und dokumentiert einige bisher unveröffentlichte Briefe der Künstlerin.<sup>1205</sup> Die einzelnen Schnitte entstehen chronologisch in einer Folge, die, bis auf das letzte Blatt, von der Platzierung innerhalb der Bilderreihe abweicht:

[I] »Die Freiwilligen« (1921 bis spätestens Anfang 1922, *Kn.* 173, *Kl.* 178, künftig Blatt 2 der Bilderreihe); [II] »Die Eltern« (1921 bis spätestens Anfang 1922, *Kn.* 174, *Kl.* 179, künftig Blatt 3); [III] »Die Witwe I« (1921 bis spätestens Anfang 1922, *Kn.* 175, *Kl.* 180, künftig Blatt 4); [IV] »Die Mütter« (Mitte Oktober 1921 bis spätestens Anfang 1922, *Kn.* 176, *Kl.* 182, künftig Blatt 6); [V] »Die Witwe II« (vermutlich Frühjahr 1922, *Kn.* 178, *Kl.* 181, künftig Blatt 5); [VI] »Das Opfer« (Frühjahr 1922, *Kn.* 179, *Kl.* 177, künftig Blatt 1); [VII] »Das Volk« (Herbst 1922, *Kn.* 190, *Kl.* 183, künftig Blatt 7).<sup>1206</sup> –

Diesen definitiven Blättern gehen *Zeichnungen* voraus, d. h. Entwürfe, Vorzeichnungen und Entwurfsvarianten,<sup>1207</sup> z. T. auch *in Holz geschnittene Studien*.<sup>1208</sup>

<sup>1204</sup>Siehe *Knesebeck 2002*, S. 424-425; ferner die Bemerkungen zu Entstehung und Datierung unter den Kat.-Nrn. *Kn.* 173-176, 178-179, 190, 194.

<sup>1205</sup>Diese sind in mein chronologisches Quellenverzeichnis, d. i. *Verzeichnis A*, aufgenommen, soweit sie die »Krieg«-Folge betreffen. – Zur unpublizierten Kollwitz-Korrespondenz: siehe Anm. 35. — Es sei noch einmal daran erinnert, daß *Verzeichnis B* eine Findliste ist, die unter dem jeweiligen Stichwort die Referenzstellen in *Verzeichnis A* aufführt.

<sup>1206</sup>Ich halte mich bezüglich der Datierungen weitgehend an die neuesten Erkenntnisse Knesebecks: siehe *Knesebeck 2002*, S. 424-425, 576, sowie die entsprechenden Kat.-Nrn. – Die Autorin erklärt, warum ihre neuen Zuordnungen nicht den Vorschlägen der Werkverzeichnisse *Wagner 1927* und *Klipstein 1955* folgen können: »Da Wagner und Klipstein weder die technische Abfolge bekannt war, in der die Arbeiten zum Kriegszyklus entstanden, noch die Tagebuchaufzeichnungen der Künstlerin zur Verfügung standen, aus denen sich die Datierungen der meisten Arbeiten recht genau fassen lassen, können ihre Datierungsvorschläge hier unberücksichtigt bleiben.« (*Knesebeck 2002*, S. 425). — Die Authentizität der Bildtitel ist belegt: siehe Anm. 1239.

<sup>1207</sup>Das sind die *Zeichnungen*: a) »Die Freiwilligen« (1920, *NT* 849-852, vgl. *Kn.* 173, *Kl.* 178); b) »Schwangere« (1920, *NT* 853-856, vgl. *Kn.* 175, *Kl.* 180); c) »Die Mütter« (1921/22, *NT* 857-859, vgl. *Kn.* 176, *Kl.* 182); d) »Die Eltern« (1921/22, *NT* 848, vgl. *Kn.* 174, *Kl.* 179); e) »Das Opfer« (1922, *NT* 956, vgl. *Kn.* 179, *Kl.* 177). — Vgl. die Aufzählungen bei z. B.: *Long 1978*, Kat.-Nr. 38-44 (dort jeweils die Rubrik »Preliminary drawings«); *Herzwurm 1991*, Anm. 55. — Verworfen, respektive anderweitig verwendet, werden darüber hinaus folgende *Zeichnungen*, die in zeitlicher Nähe zu den unmittelbaren Holzschnittentwürfen stehen: a) Themengruppe »Das Volk« bzw. »Blinde« (1923, *NT* 970-974); b) »Das Volk« (1923, *NT* 977-978, vgl. *Kn.* 190, *Kl.* 183); c) »Im Wasser treibende Frau mit Kind auf dem Leib« (um 1918 bis 1922/23, *NT* 975-976, vgl. *Kn.* 154, 177; *Kl.* 166, 173); d) »Wittwen und Waisen klagen den Krieg an« (um 1922/23, *NT* 979, vgl. *Kn.* 190, *Kl.* 183).

»Die Freiwilligen« und »Die Eltern« werden zuerst erarbeitet. Daraus läßt sich ersehen, daß die Bewältigung der persönlich erlittenen Kriegserfahrung und das Totengedenken<sup>1209</sup> auch eingangs der zwanziger Jahre dringende Anliegen von Käthe Kollwitz bleiben. Das »Eltern«-Blatt muß jedoch mehrere Überarbeitungsstadien durchlaufen, auch dann noch, als Kollwitz den Zyklus fast vollendet glaubt.<sup>1210</sup> In den beiden »Witwen«-Blättern setzt sie sich mit der Not auseinander, die der Verlust des Vaters für eine Familie bedeutet. Das »Mütter«-Blatt scheint etwas wie eine Pflichtaufgabe auszudrücken. Die Idee des Schützens ist hier das zunächst tragende Moment; daß noch ein zweites hinzukommt, werde ich aufzeigen. Mit dem Blatt »Das Opfer« thematisiert Kollwitz sodann eine im graphischen Werk bis dahin noch relativ selten behandelte Facette der Mutter-Kind-Beziehung.<sup>1211</sup> Ähnliches gilt für das Schlußblatt »Das Volk«.<sup>1212</sup> Das Thema kommt zwar schon um das Jahr 1918/19 in Zeichnungen vor,<sup>1213</sup> es nimmt aber erst 1922 eine wesentlich andere Wendung.<sup>1214</sup> – Soweit in größtmöglicher Kürze zur zeitlichen Entstehung der

---

<sup>1208</sup>Das sind die *Holzschnitte*: a) Studie zu »Die Freiwilligen« (verworfen 1. Fass., Frühjahr 1921, *Kn.* 166, *Kl.* 170); b) Studie zu »Die Freiwilligen« (verworfen 2. Fass., Frühjahr 1921, *Kn.* 167, *Kl.* 171); c) Studie zu »Die Freiwilligen« (1921, *Kn.* 168; *Kl.* 172, vgl. *Kl.* 178); d) »Die Eltern« (4. Fass., Frühjahr oder Sommer 1921, *Kn.* 169, *Kl.* 175); e) »Die Witwe II« (verworfen 3. Fass., vermutlich Frühjahr 1922, *Kn.* 177, *Kl.* 173); f) »Das Volk« (Herbst 1922, *Kn.* 189, *Kl.* 174).

<sup>1209</sup>Kollwitz nennt »Die Freiwilligen« »eine Gedenkarbeit« für den in Flandern gefallenen Sohn und seine Kameraden: *Tgb.*, S. 494 (\*06.02.21).

<sup>1210</sup>Siehe *Tgb.*, S. 542, 543, 547-548 (\*Nov.-Dez. '22, \*13.12.22, \*Feb. '23). Vgl. *Knesebeck 2002*, S. 576 zur Fassung *Kn.* 194, *Kl.* 176 von 1922/23.

<sup>1211</sup>Hannelore Fischer weist darauf hin, daß Käthe Kollwitz eine grundlegende Planänderung durchführt, wenn sie dem Zyklus das »ursprünglich« nicht vorgesehene – d. h. wohl in den früheren radierten und lithographierten Serienkonzepten fehlende – Opfermotiv beifügt: *Fischer 1999*, S. 11-12. — Dem ist zu entgegnen: Erstens wird ein Blatt mit dem Titel »Opfer« schon 1920 als Bestandteil der lithographischen »Kriegfolge« genannt: siehe *Tgb.*, S. 473 (\*29.05.20). Zweitens hat sich Kollwitz bereits 1915 mit Opfermotiven befaßt: siehe *NT 722-725* (Abb. 11, 10; vgl. Anm. 1195 und Abschnitt II.8.1.4.). — Vgl. ebenfalls *Schirmer 1999*, S. 118; dort auch den Hinweis auf eine mögliche Bezugnahme auf Ernst Tollers Theaterstück »Masse Mensch«, das Kollwitz \*Anfang Februar 1922 gesehen hat (vgl. *Tgb.*, S. 524).

<sup>1212</sup>Gisela Schirmer registriert, daß das »Opfer«-Blatt in zeitlicher Nähe zum »Volk«-Blatt erarbeitet wird und beider Aussagen sich als »gegenseitig bedingende Mitteilungen« gegenüberstehen: *Schirmer 1998*, S. 142. Die Autorin leitet aus dieser Tatsache eine inhaltliche Opposition ab. Ich beabsichtige, diese Annahme zu überdenken.

<sup>1213</sup>Damals steht es noch in enger Verbindung mit »Mütter«-Darstellungen: vgl. *NT 755-763*.

<sup>1214</sup>Die Veränderung zeigt sich zuerst in Zeichnungen: vgl. *NT 970-974, 977-978*. Dann fließen Kollwitz während der Arbeit an den Entwürfen zum Anti-Kriegsplakat »Die Überlebenden« (1922/23, *NT 980-985*, vgl. *Kn.* 197, *Kl.* 184) neue Motivideen zu, die über die Holzschnittstudie *Kn.* 189, *Kl.* 174 weiterentwickelt werden, um zuletzt in *Kn.* 190, *Kl.* 183 endgültige Gestalt anzunehmen.

Schnitte. Weiteres wird in den entsprechenden Passagen dieses Kapitels zu erörtern sein.

[Zu Punkt b:] Über die endgültige Zusammenstellung der Holzschnitte ist in der Fachliteratur nur wenig notiert. Zumeist bleibt es dabei, eine sinnbestimmte Anordnung festzustellen.<sup>1215</sup> Josephine Gabler meint, daß die Serie jenen »innere[n] Konflikt«, den Kollwitz selbst bezüglich ihrer ambivalenten Haltung zum Krieg austrägt, »spürbar« mache und ungelöst lasse; »parallel« stünden die einzelnen Darstellungen nebeneinander.<sup>1216</sup> Im Grunde geht diese Auffassung von einer simultanen Bilderordnung aus. Dagegen findet Annegret Jürgens-Kirchhoff, daß die Künstlerin zum Ausdruck bringt, wie sich ihre Überzeugung »von Opferbereitschaft und Vaterlandsliebe, von Pflicht und Ehre, von Mütterlichkeit und Liebe« gewandelt hat.<sup>1217</sup> Das heißt, es wird eine sukzessive Bilderordnung angenommen. Gisela Schirmer erkennt sodann einen »Lernprozeß in Bildern«.<sup>1218</sup> – Ich werde in Abschnitt II.8.8. verschiedene Korrespondenzmöglichkeiten der Blätter untereinander besprechen. Dabei wird es belangvoll sein, festzustellen, daß es aus meiner Sicht keinen solchen Prozeß, keine inhaltliche Entwicklung innerhalb der Bilderreihe gibt, und daß auch insgesamt der Akzent auf einem »Bekenntnis zur Mitschuld« keineswegs liegt, wie in neuerer Zeit angenommen wurde.<sup>1219</sup>

[Zu Punkt c:] Ein prinzipieller methodischer Einwand ist im selben Zusammenhang vorzubringen. Er betrifft den Umgang mit den Kollwitz-Schriften, wenn es um die

---

<sup>1215</sup>Siehe Krause 1989b, S. 70-71; Kraemer 1990, S. 83; Herzwurm 1991, S. 39; Jürgens-Kirchhoff 1993, S. 286, 291.

<sup>1216</sup>Gabler 1993, S. 103.

<sup>1217</sup>Jürgens-Kirchhoff 1993, S. 286. Vgl. ähnlich Jürgens-Kirchhoff 2002, S. 296. — Die Interpretin plädiert dafür, die »Ambivalenz« der Kriegsbilder und die »Widersprüche« offenzulegen, die sich in den Briefen und Tagebuchaufzeichnungen von Käthe Kollwitz zeigen: Jürgens-Kirchhoff 1993, S. 289-291.

<sup>1218</sup>Schirmer 1998, S. 136, 143; Schirmer 1999, Anm. 37. — Ursula Weber-Woelk faßt die Bildanordnung ähnlich prozessual auf, sofern sie die Opferbereitschaft als »Vorbedingung« des Krieges, aus dem »Verlust« und Trauerleid erwachsen, bezeichnet: Weber-Woelk 2001, S. 7. — Als »persönliche ›Trauerarbeit« und Verarbeitung »eigener Entwicklungsgeschichte« bestimmt Sigrid Achenbach die Bilderreihe: Achenbach 1995, S. 132.

<sup>1219</sup>Zur »Mitschuld«-These vgl. Schirmer 1998, S. 137, 139, 140, 143; Schirmer 1999, S. 115-117. Vgl. auch Fritsch 1993, S. 130, dort aber bezüglich der Kollwitz-Plastik »Turm der Mütter« (1937/38, Timm 1990b, Nr. 54-55; Best.-Kat. Berlin 1999, Kat.-Nr. 168), die als Nachfolgearbeit zum sechsten Zyklusblatt, »Die Mütter«, gesehen wird. — Viktoria Schmidt-Linsenhoff weist auf Kollwitz' schriftlich festgehaltenes »Bewußtsein der Mitschuld« hin, sieht jedoch die Themen der »Krieg«-Folge als Versuch, die Opfer von der Verantwortung zu entlasten: Schmidt-Linsenhoff 1986, S. 41, 43.

Auslegung der Bilder geht. Meines Erachtens können die Schriftquellen der Wer-  
 kinterpretation nur indirekt dienen. Das heißt, sie müssen selbstverständlich berück-  
 sichtigt werden, können aber nicht Substrat der Auslegung sein. Wie es scheint,  
 wird dieser Punkt in der Kollwitz-Forschung bisher nicht klar genug bedacht.<sup>1220</sup>  
 Man ist noch allzu schnell bereit, Aussagen der Künstlerin unmittelbar zur Erklä-  
 rung der Bilder heranzuziehen, und offen gestanden verleitet auch mancher schrift-  
 lich festgehaltene Gedanke dazu. Darin besteht eine Gefahr, wie insbesondere an  
 der allgemein üblich gewordenen Deutung der beiden ersten Zyklusblätter, »Das  
 Opfer« und »Die Freiwilligen«, sichtbar werden wird. – Ich schlage den umgekehr-  
 ten Weg ein und versuche, zuallererst aufzunehmen, was das jeweilige Bild selbst  
 mitzuteilen hat. Die Darstellungs- bzw. Gestaltungsmittel und deren Relationen sind  
 ausschlaggebend für meine Interpretation. Diese muß dann freilich ins Verhältnis  
 gesetzt werden zu den Ergebnissen aus Teil I dieser Studie; dort bestand der erklärte  
 Zweck darin, ideelle Ursachen und Wirkungen der Kollwitzschen Kriegshaltung zu  
 ergründen. Ohne Zweifel sind Kunstwerke – im Sinne Erwin Panofskys gesprochen  
 – »Dokumente«, »Symptome« und »Symbole« ihrer Zeit und der Weltsicht des  
 Künstlers.<sup>1221</sup> Deshalb müssen bei ihrer Beurteilung politische und soziale Zustände,  
 psychische, mentalitätsgeschichtliche Bedingungen etc., kurz: ihre Verflechtungen  
 mit der Tatsachenwelt beachtet werden. Und die Kollwitz-Schriften bieten in dieser  
 Hinsicht mannigfachen Einblick. Für das *Dreifigurendenkmal* und das *Elternrelief*  
 konnten wir solche Verflechtungen bereits sichtbar machen; in bezug auf die  
 »Krieg«-Holzschnitte und die Entwicklung des Denkmals der »Trauernden Eltern«  
 wird es ähnlich sein. Aber, um es auf die Spitze getrieben zu sagen: Kunstwerke  
 sprechen an erster Stelle für sich selbst und über sich selbst. Die Auswertung von  
 Schriftzeugnissen gibt ein begleitendes Wissen dazu, genauso wie die Kenntnis der  
 Zeitumstände. Bisweilen vermögen beide das Verständnis des Werkes zu vertiefen.  
 Stets sind sie im Hinblick auf die Einordnung in historische Zusammenhänge not-

<sup>1220</sup>Verdienstvollerweise spricht Schirmer das Problem an: *Schirmer 1999*, S. 119-120. Ferner *Seeler 2007a*, S. 10. Zur Schwierigkeit siehe auch meine Bemerkungen Abschnitt I.1.1.

<sup>1221</sup>Ich beziehe mich hier paraphrasierend auf Bemerkungen in: *Dittmann 1985*, S. 88-90 mit Anm. 1 (Hinweis auf Panofskys Schriften zum Thema); *Hoffmann 1986*, S. 34. – Vgl. als Primärquelle den Aufsatz »Iconography and Iconology. An Introduction to the Study of Renaissance Art«, auf Deutsch: *Panofsky 1996*, S. 36-67 (Wiederabdruck auch in *Kaemmerling 1991*, S. 207-225). – Vgl. als weitere Primärquelle Panofskys Aufsatz »Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst«: Wiederabdruck in *Kaemmerling 1991*, S. 185-206, hier bes. S. 200, 201. – Vgl. zudem die Übersichtstafeln in *Kaemmerling 1991*, S. 203, 223 sowie S. 499-501. – Konsultiere darüber hinaus Darstellung und kritische Kommentare in *Lützelner 1975*, S. 969-974, 1013-1016.

wendig und erweitern unseren Erkenntnishorizont, ja sogar die Art und Weise unseres Umgangs mit dem Werk wird davon beeinflusst. Aber das Werk selbst bedarf als ästhetisches Phänomen und Ereignis erst sekundär durch sie erklärt zu werden. Sofern es sich um ein Werk der Kunst handelt, besitzt es einen unabhängigen Daseins-Rang und Daseins-Wert. Respektvoll, zugleich umsichtig an der Existenz-Stelle des Werkes die Betrachtung beginnen zu lassen, scheint mir die erste, wenn auch immer nur näherungsweise durchführbare Aufgabe der Kunstwissenschaft zu sein.

[Zu Punkt d:] Über die Zeitumstände, in welche die Holzschnittreihe »Krieg« verwoben ist, läßt sich das Folgende berichten. Die Weimarer Republik ist zeit ihres Bestehens, von 1919 bis 1933, politisch, wirtschaftlich und sozial in hohem Maß gefährdet. Von Anfang an, zunächst bis 1923, dem Jahr äußerst chaotischer Verhältnisse in Deutschland, bestimmen schwerste Krisen das Geschehen und damit den Bestand des Staates: Die verhängnisvollen Wirkungen des Versailler Vertrags, das Problem der Reparationszahlungen und der Kriegsfolgelasten, Ruhrbesetzung, Ruhrkampf und schließlich die Aufgabe desselben, Geldentwertung und verschärfte wirtschaftliche Not, Aufstände, Umsturzversuche von rechts und links gegen die parlamentarische Demokratie, Separatistenaktionen, drohender Bürgerkrieg, Ausnahmezustand, Attentate und politische Morde schlagen der Zeit ihren Stempel ein. Die Parteien der extremen Linken und Rechten machen gewaltsam Front gegen das »System«, die staatliche Ordnung, in der sie ein »Grundübel« sehen wollen. Die Gesellschaft ist gespalten, zerrissen zwischen Parteien und Gruppen, die sich gegenseitig verhetzen und brutal bekämpfen. Zwischen Mitte 1922 und Ende '23 verelenden Viele in der Bevölkerung wegen der »Hyperinflation«. Industrieunternehmen profitieren von ihr. Mächtig floriert der Schwarzhandel. »Hungerkrawalle« und Lebensmittelplünderungen bestimmen den Alltag. Auf einen Punkt gebracht: zu Beginn der zwanziger Jahre herrscht hochexplosive Spannung in weiten Bereichen des öffentlichen Lebens. Erst mit der Währungsreform – die Rentenmark wird am 15. November '23 eingeführt – beginnt sich die Lage zu beruhigen.<sup>1222</sup>

<sup>1222</sup>Die Quellen zu den referierten Zuständen: *Kat. Berlin 1977*, S. 12-24; *Bracher / Funke / Jacobsen 1988*, S. 9-10, 95-119, hier S. 101-102, 105, 111-112, 118, Übersicht S. 641-645; *Kolb 1993*, S. 35-54, hier S. 35-36, 42, 48-54, »Zeittafel« S. 288-291. Weiter informieren: *Huber 1984*, bes. Kapitel IV; *Wirsching 1999*; *Wirsching 2000*; *Schumann 2001*; *Barth 2003*. Ergänzende Literaturhinweise in Anm. 1223. — Vgl. bei Kollwitz hauptsächlich diese Tagebucheinträge: *Tgb*, S. 378-421, 427-429, 447-449, 451, 457-463, 469-470, 475, 480, 482-483, 492-493, 528, 531, 539-540, 541, 543-544, 547, 558, 561, 563.

Imposant stellt sich unterdessen das Kulturleben dar.<sup>1223</sup> Die bildenden Künste, Musik, Literatur, Theater und Architektur hatten schon vor dem Krieg bahnbrechende Neuerungen hervorgebracht, aber in den freien Entfaltungsräumen der Weimarer Republik nehmen sie bisher ungekannten Aufschwung. Alles ist im Aufbruch. Berlin steigt zur Kulturmetropole Europas auf, zu einem »Zentrum der Superlative«. Hier beginnt das Zeitalter der visuellen »Massenmedien«, der modernen »Massenkultur«. Hier experimentiert die Avantgarde. Expressionismus, Dadaismus, Konstruktivismus, Futurismus ... – »Ismen« haben in der Weltstadt ihr Aktionsfeld, bis die seit 1923 so benannte »Neue Sachlichkeit« Einzug hält und sich zur vorherrschenden Strömung auswächst. Nirgendwo wird kompromißloser diskutiert und provokativer agiert als in den Künstler- und Intellektuellenzirkeln. Revolutionärpathetisch sucht man während der ersten Jahre der Republik die Gesellschaft umzugestalten und utopische Menschenbilder zu verwirklichen. Viele Kulturschaffende binden sich zu diesem Zweck an Parteien und verfolgen direkte politische Ziele. Die Reichspolitik fördert kulturelle Initiativen, um den Staat zu festigen.<sup>1224</sup> In bürgerlichen Kreisen blickt man allerdings ablehnend auf die neuen Kultureliten, man hält sich an die Traditionen. Ohnehin will der allgemeine »Publikumsgeschmack« dem Modernen nichts abgewinnen. Kulturpessimistische Stimmungen gewinnen gleichfalls Terrain. Und was schließlich die Demokratie betrifft, so läßt sich mit Eberhard Kolb sagen, daß sie durch den beeindruckenden Aufschwung von Kunst und Kultur »in ihren aktuellen politischen und sozialen Nöten keine Entlastung« erfährt, keine »höhere ›Legitimität« gewinnt, ja daß der grimmige gesellschaftliche und politische »Grunddissens« durch die Gegnerschaften auf kulturellem Gebiet noch verschärft wird.<sup>1225</sup>

---

<sup>1223</sup>Zum raschen Überblick siehe den Abriss über die kulturelle »Physiognomie der ›goldenen zwanziger Jahre« in *Kolb 1993*, S. 92-106, sowie *Palmér / Neubauer 2000*, S. 210-211; das Folgende referiere und paraphrasiere ich v. a. aus diesen beiden Quellen, dann auch aus *Sontheimer 1988*, S. 462, und dem Internet-Beitrag des Deutschen Historischen Museums *DHM / LEMO°*, s. v. 1918-33 Kunst und Kultur. Detaillierten Aufschluß bieten zahlreiche Publikationen, darunter z. B.: *Kat. Berlin 1977*; *Laqueur 1977*; *Huber 1981*, § 57; *Roters 1983*; *Sontheimer 1988*, bes. S. 459-464; *Weber 2002*; *Gay 2004*; *Faulstich 2008*.

<sup>1224</sup>So hatte beispielsweise schon die Weimarer Nationalversammlung den Kunsthistoriker Edwin Redslob zum Reichskunstwart berufen; er amtiert von 1920 bis '33. Näheres über Person, Amt und Tätigkeit bei *Stuhrmann 2002*, mit Quellen und weiterführender Literatur. — Käthe Kollwitz konsultiert im März 1926 den Reichskunstwart in der Angelegenheit ihres *geplanten plastischen Denkmals* für die gefallenen Kriegsfreiwilligen: dazu Abschnitt II.9.2.

<sup>1225</sup>*Kolb 1993*, S. 106.

[Zu Punkt e:] Ende März 1920. Soeben hat man in Berlin den Kapp-Lüttwitz-Putsch überstanden und in dessen Folge den Generalstreik, die Unruhen und Straßenschießereien, die Lebensmittelnot. Käthe Kollwitz notiert Situationsberichte im Tagebuch,<sup>1226</sup> und geht dann wieder zu künstlerischen Reflexionen über. Sie bescheinigt ihrem eigenen Schaffen eine gewisse Langweiligkeit; zu dieser Zeit steht sie als Jurymitglied der Freien Sezession den von ihr »ultramodern« geheißenen Arbeiten anderer Künstler aufgeschlossen gegenüber.<sup>1227</sup> Einen entscheidend neuen Impuls erhält sie jedoch zur Jahresmitte hin von anderer Seite. Holzschnitte von Ernst Barlach werden in Berlin ausgestellt. Sie geben Kollwitz den Anstoß, ihre Arbeiten zum Krieg in dieser Technik auszuführen.<sup>1228</sup> Zunächst ähnelt ihre Darstellungsweise noch derjenigen ihres Vorbildes. Barlachs Holzschnitte werden vor allen Dingen durch die bewegte Linie bestimmt. Auf Blättern wie »Gruppe im Sturm« oder »Die Vertriebenen«,<sup>1229</sup> »Verzweiflung und Empörung«<sup>1230</sup> oder »Barmherziger Samariter« (Abb. 125)<sup>1231</sup> scheinen alle Formen entweder von Bewegung erfaßt oder umflossen zu sein, einbezogen in dynamische Kraftströme oder ihnen widerständig trotzend. Plastisch werden die Formen dadurch, und der Bildraum gewinnt Tiefe. Kollwitz' erster Holzschnitt zeigt, wie sich »Zwei Tote« (Kl. 140, Kn. 158; Abb. 106)<sup>1232</sup> – feindliche Soldaten, wie sie sagt – im Tod umarmen. Auch hier sind die Körper von einem bewegten Linienfeld umgeben. Aber die Grenzlinien der Körper sind weit weniger geschmeidig, und es gibt, anders als bei Barlach, größere

<sup>1226</sup>Siehe *Tgb*, S. 457-463. Vgl. *Kolb 1993*, S. 38-40, 289; *Böckenförde / Funke / Jacobsen 1988*, S. 88-92.

<sup>1227</sup>Siehe *Tgb*, S. 464 (\*31.03.20). — Zur selbstkritischen Beurteilung ihres Schaffens vgl. *Tgb*, S. 466-467 (\*08.04.20). Außerdem: *Tgb*, S. 61, 65-66, 92, 121, 129, 134-135, 146, 174, 226-227, 268-269, 307-308, 314-315, 320, 341-342, 356, 412-413, 421-422, 438, 458, 477, 497-499, 530, 542, 554, 580, 604, 624, 628, 645, 677-678, 686; *BrfS*, S. 115, 116, 163; *Bonus-Jeep 1948*, S. 122, 129, 217-218. — Zufriedenheit mit dem eigenen Werk wird dagegen dokumentiert in: *Tgb*, S. 314-315, 319-320, 346, 476, 545-546; *BrfS*, S. 120, 140, 147, 149-150, 152, 153, 215, 228; *BdF*, S. 95, 70, 105. — Eine Verteidigung ihres Schaffens findet sich in: *Bonus-Jeep 1948*, S. 308-310. — Zum übergeordneten Thema »Kunst«: siehe *Verzeichnis B, a)* s. v. Kollwitz über ihre eigene Kunst, Technik und Methode; *b)* s. v. Über andere Künstler und künstlerische Ratgeber, Werke, Ausstellungen.

<sup>1228</sup>Siehe *Tgb*, S. 476-477 (\*25.06.20); zitiert in Abschnitt II.8.8.2.

<sup>1229</sup>Beide 1919. Zu den Werken samt Abb., Daten und Literatur siehe die Werkverzeichnis: *Schult 1958*, Nr. 162, 154; *Laur 2001*, Nr. 65, 57.

<sup>1230</sup>Aus der Holzschnittfolge »Der Kopf«; entstanden 1918, erschienen 1919. Siehe mit Abb., Daten und Literatur: *Schult 1958*, Nr. 109; *Laur 2001*, Nr. 55.09.

<sup>1231</sup>1919. Siehe mit Abb., Daten und Literatur: *Schult 1958*, Nr. 163; *Laur 2001*, Nr. 66.

<sup>1232</sup>Klipstein datierte ihn irrtümlich auf 1919; Knesebeck berichtigt auf »vor Ende Juli 1920«. Knesebeck zitiert einen Kollwitz-Brief an Max Lehrs, aus dem hervorgeht, daß es sich bei

einheitlich-schwarze Flächen. Kollwitz wird sich rasch ganz von Barlachs Stil lösen. Schon im *Gedenkblatt für Karl Liebknecht* (Kl. 139, Kn. 159; Abb. 107)<sup>1233</sup> wird es deutlich. Hart und kantig stoßen die Formen da aneinander, statischer wird die Komposition, und von Raumentiefe kann man kaum sprechen, weil sich alle Figuren in der vorne gelegenen Bildebene zusammendrängen. Und in dem Blatt »Die Freiwilligen« (Kl. 178, Kn. 173; Abb. 15), dem zuerst entstandenen Holzschnitt der Reihe »Krieg«, zeigt sich sodann ein virtuoses Mit- und Gegeneinander unterschiedlichster Linien und Flächen. Breite Scharten, feine und feinste Striche, Gebogenes und Splittriges, tiefes Schwarz, leuchtendes Weiß, dunkle Flächen, die mit hellen, wie ausgekratzt wirkenden Partien durchzogen sind. Solche Vielfalt der Mittel gibt es bei Barlach kaum.<sup>1234</sup>

[Zu Punkt f:] Etliche Kollwitz-Interpreten sind der Meinung, daß die Künstlerin mit der Bilderreihe »Krieg« eine speziell »weibliche«, respektive »mütterliche« Sicht auf das Phänomen des Krieges wiedergebe.<sup>1235</sup> Diese Feststellung ist zwar richtig und, indem sie den Unterschied zu Schützengraben- und Kriegsgreueldarstellungen zu benennen sucht, auch nützlich. Ich meine aber, sobald man ihr zuviel Gewicht beilegt, verengt sich der Blick auf das Werk, wenn er nicht gar verstellt wird. Käthe Kollwitz trachtet nicht so sehr, von der Warte der Frau aus zu argumentieren. Ihr geht es darum, mit einem Höchstmaß an Authentizität Erfahrenes und Erlebtes auszusprechen, aber auch Gefordertes. Sie formt ihren Darstellungsstoff in einer Weise, die dem persönlich Erlebten entspricht und zugleich die Erlebniswirklichkeit Vieler artikuliert. Nicht Phantasieereignisse werden gezeigt, sondern Taten und Leiden von Kriegsfreiwilligen und Zivilpersonen. Keine utopische Friedenssehnsucht,

---

dieser Darstellung tatsächlich um ihren ersten Holzschnitt handelt: *Knesebeck 2002*, S. 472 (01.02.21). Vgl. *Tgb*, S. 480 (\*25.07.20).

<sup>1233</sup>Zwischen Anfang August und Weihnachten 1920 ist die 3., die endgültige Fassung fertiggestellt. Zur Datierung: *Knesebeck 2002*, S. 479. — Ausführlicher wird das Blatt in Abschnitt II.8.2.3. meiner Studie besprochen.

<sup>1234</sup>Zur künstlerischen Beziehung zu Barlach: siehe Anm. 1074. Vgl. insbesondere den Sammelband *Fritsch / Seeler 2006*.

<sup>1235</sup>Siehe und vgl. z. B.: *Knauf 1928*, S. 214-216; *Long 1978*, S. 33; *Kat. Hamburg 1981/1982*, S. 108; *Schmidt-Linsenhoff 1986*, S. 40, 43, 46; *Kat. Hamburg 1987*, S. 165; *Krause 1989b*, S. 69; *Krahmer 1990*, S. 85; *Jürgens-Kirchhoff 1993*, Abschnitt VI.5., bes. S. 279 mit Anm. 205-206, S. 293; *Schirmer 1998*, Abschnitt III.5., bes. S. 130, 143; *Schirmer 1999*, S. 119. — Dieser Auffassung ist eine andere sehr nahe verwandt, nämlich die, welche die Kollwitz-Kunst »aus einem großen mütterlichen Mitleiden geboren« sieht; so *Behne 1931*, S. 905, 907. Vgl. im Kontext beispielsweise *Diel 1928*; *Knauf 1928*; *Biedrzyński 1949*; *Lauter / Rozenberg 1984*; *Kat. Bielefeld 1999*.

sondern nächstliegende Handlungsmöglichkeit. Wir haben es im Grunde mit einer Kunst zu tun, die sich zutiefst der Wahrheitsfindung verschrieben hat. Die Künstlerin setzt es sich zum Ziel, die Dinge zu analysieren und anwaltschaftlich den Zwecken der Humanität zu dienen, und deshalb schreibt sie ihrer Kunst bereitwillig Zweckcharakter zu.<sup>1236</sup> – Es ist jedoch ganz zuinnerst etwas Erinnerungswürdiges und Instruktives, was sie mit den »Krieg«-Holzschnitten zu fassen sucht. Im Frühjahr 1918, am Tag des Friedensschlusses zwischen Deutschland und Rußland in Brest-Litowsk, schreibt Kollwitz ins Tagebuch, daß sie die Lektüre des Kriegsbuches »Das Feuer« von Henri Barbusse beendet habe. Sie wünscht dieser Schrift, die sie wegen der geschilderten Kriegsschrecknisse für »ein Lehrbuch in eigentlichster Weise« hält, weitmögliche Verbreitung. Einen Satz zitiert sie sinngemäß: »Wenn wir dies, was wir durchmachen, nicht vergessen würden, gäb es keinen Krieg mehr«; an gleicher Stelle denkt sie weiter:

»Wenn der Krieg so ist wie er [Barbusse, BS] es schreibt – und er ist wohl so – wie ist es dann denkbar, daß die Menschheit – *um dies Leiden wissend* – es noch einmal wiederholen soll? Ach, es wird dann andere Ideologien geben, die den Menschen wieder einleuchten und man wird vergessen *wollen* und vielleicht noch einmal hineingeraten. Vielleicht noch mehr als einmal. Aber mit jedem Male muß das Lehrgeld, das man zahlt, ein schrecklicheres sein [...].«<sup>1237</sup>

Unvergessen muß die Erfahrung des furchtbar Durchlittenen bleiben. Ideelle Zusammenhänge müssen durchschaut werden. Aufklärung zu betreiben, darin bestehen Absicht und moralischer Sinn der »*Sieben Holzschnitte zum Krieg*«. – Erreicht Kollwitz dieses Ziel? Wir wollen prüfen.

---

<sup>1236</sup>Siehe *Tgb*, S. 542 (\*[04.12.22]). Dieser wichtige Tagebucheintrag wird in Abschnitt II.8.8.2. zitiert und bewertet werden.

<sup>1237</sup>Für dieses Zitat und die vorhergehenden Notizen zu Barbusse und zu Brest-Litowsk: *Tgb*, S. 356 (\*03.03.18). – Zu dem besagten Buch: siehe Anm. 693.

## 8.1. »Das Opfer« (Blatt 1, Kl. 177, Kn. 179)

### 8.1.1. Motiv und Komposition

Das Bild (Abb. 9)<sup>1238</sup> zeigt einen seltsamen Vorgang. Eine nackte Frauengestalt hält in merkwürdig gestreckter Pose mit geschlossenen Augen ein neugeborenes Kind hoch. Nach links oben scheint sie es hinaufreichen zu wollen. Dort, im äußersten Winkel, sind gerade noch die Strahlen einer Helle zu erkennen; offensichtlich gilt die dorthin ausgerichtete Geste ebenderselben Helle. Angestrengt wirkt das Hochheben und Hinaufreichen. Die Frau hat die Schultern ganz nach oben gezogen. Der eine Oberarm ist fast waagrecht gehalten, und sie stützt mit diesem Arm den anderen, mit dem sie das Kind umgreift. Auch das Umgreifen ist merkwürdig. Nicht allein, weil der Arm überlang und die Proportion des Körpers damit irrational, d. h. an das anatomisch »Korrekte« nicht streng gebunden, bestimmt ist; die Geste wirkt vielmehr in sich dualistisch: bergend und freigebend zugleich, einholend und doch weggebend. Gleichwie in einem Nest ruht das Kind im Arm der Frau. Es schläft behaglich mit überkreuzten Armen und angezogenen Beinen, von der Frau abgekehrt und der besagten hellen Stelle zugewandt. Mit der rechten Hand stützt die Frau zärtlich die Beine des Kindes. Aber es klafft wie eine Lücke zwischen ihrem Kopf und dem Kind, so weit weg von sich und hoch hinauf reicht sie das Neugeborene. – Ihre Gestalt ist vom Becken an aufwärts in seitlicher Ansicht zu sehen; dunkel der Schoß, deutlich die Brust. Der Körper wird von rückwärts durch ein dunkles, rundblattartiges Gebilde umfaßt, das zum Betrachter hin geöffnet und dessen Rand an einer Seite nach außen umgeschlagen ist, als wolle es sich auffalten. Wenige, ganz sparsam geführte weiße Linien bezeichnen die Binnenform und deuten eine hüllen- oder schalenähnliche Gesamtform an. Es sieht fast aus, als würde der Körper diesem biomorph wirkenden Etwas entwachsen. Über den oberen Rand desselben Gebildes ragen die Köpfe der beiden Figuren hinaus, der Kopf der Frau halb, ganz der des Kindes. Sie ragen in einen hell ausstrahlenden Schein, der gleichzeitig wie ein Kranz die Schalenform umleuchtet, diese gegen das umgebende Dunkel abgrenzt und so die ganze Atmosphäre grundlegend bestimmt.

---

<sup>1238</sup>Kn. 179 IX. Abb. in *Knesebeck 2002*, S. 539.

Die Bildarstellung hat beinahe quadratisches Format. Sie kommt – wie übrigens alle Blätter der »Krieg«-Folge – mit wenigen geometrischen Kompositionselementen aus. Die Diagonalen treffen sich am Herzen der Frau. Der dort liegende Mittelpunkt eines Kreises umfängt ihren Scheitel, ihren Schoß, Auge und Mund des Kindes. Der »Goldene Schnitt« hat Bedeutung. Er bestimmt horizontal, wo und wie der stützende linke Oberarm der Frau auf der Bildfläche plaziert ist. Der Körper des Neugeborenen liegt auf der linken Vertikalachse des »Goldenen Schnitts«, aber parallel zur abfallenden Diagonale. Die vertikale Mittelachse des Bildes »trennt« den Kopf der Frau vom Kind und »durchschneidet« ihr Herz.

Mit dem letzten Satz ist schon gesagt, worum es inhaltlich zuerst geht: Trennung. Aus der eigenen Sphäre, der dunklen Schalenform oder Hülle, und weg von ihrem Leib reicht die Frau das Kind empor. Diese Gebärde wirkt nicht nur angestrengt, sie ist es. Denn sie ist Ausdruck einer Beschweris. Alles Ungelenke, Unproportionierte deutet auf nichts anderes hin als auf die Mühsal, die in der Handlung des Hochhaltens und Hinaufreichens selbst liegt. Doch gibt es einen gewissen Ausgleich. Die Komposition ist in einer Weise harmonisch und transparent angelegt, daß sie das Mühevollere fast zu kompensieren scheint. Quadrat, Diagonalen, Kreis, »Goldener Schnitt« und senkrechte Mittelachse, aber auch die relativ gleichmäßige Verteilung ganz heller und dunkler Partien auf der Bildfläche, geben nicht den Eindruck drastischen Übergewichts einer Bildhälfte gegenüber der anderen. Vielmehr wirken diese Mittel und Verhältnisse insgesamt stabilisierend. Auch der glorienartige Schein faßt die Bildelemente zur Einheit zusammen. Wenn trotzdem die linke Hälfte der Darstellung Gewicht hat, dann nicht, weil eine kompositionelle Unausgewogenheit bestünde, sondern weil die Gebärde selbst zielgerichtet ist. Diese Gebärde, das Motiv des Hochhaltens, bleibt indessen dualistisch, nämlich ein Umgreifen und Weggreifen zugleich. Das heißt, die Trennung ist im Bild kenntlich, aber nicht vollzogen. In diesem sonderbaren Motiv – wir werden es sehen – liegt ein Deutungsschlüssel bereit. Zuvor müssen wir uns aber noch weiter über den Bildgegenstand klar werden.

### 8.1.2. Heiligkeit und Heldentum

Die Darstellung trägt den Titel »Das Opfer«.<sup>1239</sup> Diese Bezeichnung ist mehrdeutig. Das Wort bringt sowohl positive wie negative Inhalte zum Ausdruck. Im religiösen Kontext kann es eine Opferhandlung oder Opfergabe zum Zeichen »der verehrung, der bitte« oder »des dankes« meinen. Es kann sich auf ein Individuum beziehen, das »ein opfer sein, werden, als opfer *oder* zum opfer fallen« kann, wie das Grimmsche Wörterbuch erklärt. Ferner können »freiwillig« oder »gewaltsam« büßende, sühnende oder ein Übel erleidende Personen als »Opfer« bezeichnet werden. Soweit die Wortdefinition.<sup>1240</sup> Aber was zeigt das Bild?

Ich nehme an dieser Stelle etwas vorweg und behaupte, daß keine negativen Begriffsinhalte thematisiert sind; Übel erleiden und jede Art von Gewalt sind ganz offensichtlich ausgeschlossen. Desgleichen Sühne, Buße, Bitte und Dank, denn es gibt hierfür keine bildimmanenten Anzeichen. Es bliebe die Möglichkeit der Verehrung. Weil aber das Opfer in einem Zusammenhang mit dem Thema »Krieg« steht, scheint eine solche Charakterisierung des Bildinhaltes fraglich. Doch angenommen, es wäre so. Man müßte dann ergründen, was verehrt wird. Worauf ließe sich aus dem vorliegenden Bild bzw. dem gesamten Zyklus begründet schließen? – Halten wir diese Frage noch offen. Meine nachfolgenden Antwortversuche orientieren sich zunächst ganz am Bild. Punktuell werden Erkenntnisse aus Teil I dieser Studie (Abschnitt I.4.5.) herangezogen. In den Abschnitten II.8.1.3. und II.8.1.4. sollen die Antworten dann vervollständigt werden.

Oben wurde auf das Moment der Trennung hingewiesen. Die Frauengestalt beabsichtigt, eine Trennung von ihrem Kind zu vollziehen, d. h., es aus der leiblichen Geborgenheit abzulösen. Aber der Vorgang bedeutet noch mehr. Hier bietet eine Mutter ihr Kind dar. Sie übergibt es irgendwem oder irgendetwas. Man möchte meinen, sie überantworte es einer höheren Macht.<sup>1241</sup> Jene wäre in der Richtung zu finden, wohin sie es offeriert, nämlich außerhalb des Bildfeldes, in der aufstrah-

<sup>1239</sup>Zur Authentizität der Bildtitel in der Holzschnittfolge »Krieg«: a) *BdF*, S. 56 (\*23.10.22); b) faksimilierte Bildunterschriften der Künstlerin in *Kollwitz-Werk 1930*, Taf. 139-145; c) Inhaltsverzeichnis von Druckausgabe A, zitiert in Anm. 1194; d) *Knesebeck 2002*, S. 15-16, hier S. 16.

<sup>1240</sup>Insgesamt: *DWB*, Bd. 13 (EA 1889), s. v. Opfer, Sp. 1293-1296, hier Sp. 1293, 1295, 1296. – Siehe ergänzend Abschnitte I.4.4.2., I.4.5.

<sup>1241</sup>Ähnlich definiert in *Bauer 1967*, S. 50-51; *Dobard 1982*, S. 51, 62; *Dech 1986*, S. 98.

lenden Helle, deren Ausläufer nur noch in der Ecke links oben wahrzunehmen sind. – Wenn jemand einer Gottheit opfert, muß er zuvor Körper und Geist gereinigt haben.<sup>1242</sup> Nackt ist die Frau zum Zeichen ihrer »Reinheit«, die gleichbedeutend mit »Unschuld« und Wahrhaftigkeit ist; auch die Opfergabe, das nackte Neugeborene, kann per se nur rein und schuldlos sein.<sup>1243</sup> Aus der leiblich-personalen Geborgenheit heraus überreicht die Frau ihre Gabe ins immaterielle Licht, in den leuchtenden Schein, der beide Gestalten umgibt und gleichzeitig erhöht.

Manche Kollwitz-Interpreten sehen in der Gebärde der Opfernden »eine durch und durch haltlose Geste«,<sup>1244</sup> ein Widerstreben oder einen »Widerwillen«, zumindest aber eine große Überwindung zum Ausdruck gebracht.<sup>1245</sup> Zwar werde das Kind aktiv nach oben gereicht, aber eigentlich drückten das Umfängen mit dem überlangen Arm und die geschlossenen Augen der Frau das Gegenteil einer freiwilligen Zustimmung zur Tat aus. – Ich teile diese Auffassung nicht. Auch etwas Widersprüchliches erkenne ich nicht.<sup>1246</sup> Was hier geschieht, ist, als Ganzes genommen, die Demonstration einer weihevollen Handlung. Die sichtliche Anstrengung in der bergend-freigebenden Gebärde der Frau ist m. E. Indiz der inner-

---

<sup>1242</sup>Vgl. *TRE*, Bd. 25 (1995), s. v. Opfer, hier S. 254. Siehe die Einzelheiten in Abschnitt I.4.5.; dort besonders meine Ausführungen zu den Themen »Opferrituale« und »christliches Opferverständnis«.

<sup>1243</sup>*Oesterreicher-Mollwo 1991*, s. v. Nacktheit, S. 116; dort zudem der Hinweis, daß Nacktheit »ein Sinnbild der bedingungslosen Unterwerfung unter den Willen Gottes« sein kann. Ferner *Lurker 1991*, s. v. Nacktheit, S. 513-514.

<sup>1244</sup>*Dech 1986*, S. 98; dort auch die Erklärung, diese Mutter könne »in ihrer eigenen Nacktheit dem Kind keinerlei Schutz gewähren«.

<sup>1245</sup>Vgl. z. B. *Moorjani 1992*, S. 118; *Prelinger 1995*, S. 79; *Dieckmann 1995*, S. 55; *Achenbach 1995*, Kat.-Nr. 160. Vgl. auch *Pfeiffer 1996*, S. 332 (mit eigenwilligen Ausdeutungen). – Vgl. ferner *Kat. Berlin 1995*, S. 185, wo zudem ikonographisch verglichen wird mit der Plastik »La vierge à l'offrande« von Emil Antoine Bourdelle (ebd., Abb. XI/5; 1919/22, Bronze, Paris, Musée Bourdelle).

<sup>1246</sup>Vgl. *Jürgens-Kirchhoff 1993*, S. 286-287: »[...] der leicht nach hinten gebogene Oberkörper macht die Bewegung der Arme nicht mit. [...] Die umfassende, beschützende Geste bildet einen eigentümlichen Kontrast zu der Opferhaltung der Arme; es drücken sich darin Hingabe und Zurücknahme zugleich aus.« Anschaulich werde »das Widersprüchliche, das der Opferbereitschaft der Kollwitz von vornherein eigen ist.« Die Autorin verweist in Anm. 248 auf die »Überwindung«, die ein Opfer laut Kollwitz voraussetze (*Tgb*, S. 163, 27.09.14, zitiert in Abschnitt I.3.2.2.), und sieht im Holzschnitt eine Entsprechung. Sie hält es für denkbar, daß der Abschied vom Sohn 1914, das Gefühl der Abnabelung des eigenen Kindes »zum Tode«, wie es in *Tgb*, S. 168 (05.10.14) heißt, symbolisch von Kollwitz umzusetzen versucht worden sei. – Ähnlich *Tegtmeyer 1999*, S. 94, 96; dort mit Betonung der »Härte und Bitternis des Lebens«, des »tragische[n] Ernst[es] der Situation« und der »Notwendigkeit des Opfers«.

lich empfundenen Beschweris ihrer bewußten Tat, nicht Ausdruck eines widerstrebend geleisteten Tuns.

Weil es also um eine weihevollen Handlung geht, ist diese Opferung ein durchweg bejahtes Geschehen, auch wenn sie auf seiten der Ausführenden mit Entsagung verbunden ist. Sie stellt ein heiliges Geschehen, »sacrificium«, dar.<sup>1247</sup> Wie ich in Abschnitt I.4.5. expliziert habe, ist eine Opfergabe immer etwas Makelloses und Wertvolles aus dem Besitz des Opfernden. So auch hier. Wer die Gabe empfängt, überragt den Opfernden. Er ist der Höhere, Heilige. Durch die Opferung stellt der, der sie vollzieht, eine Verbindung zum Heiligen her oder erlangt sogar Gemeinschaft mit ihm. In gewissem Sinn taucht er selbst in die Sphäre des Heiligen ein. Dies zeigt das Kollwitzsche Bild. Nicht, indem es das Heilige zeigte. Es tritt ja nur andeutungsweise in Erscheinung, anonym bleibt der Empfänger eigentlich. Aber man ahnt das Heilige. Und zwar vermöge der Lichtsymbolik. Dadurch, daß die beiden Figuren in ihrer dunklen Hülle gemeinsam von einer hellstrahlenden Glorie umgeben werden, sind sie als Geheiligte gekennzeichnet,<sup>1248</sup> d. h. als vom Heiligen Erfüllte. Das bezieht sich auf beider Sein und Würde sowie, was die Frauengestalt angeht, auf das Handeln. Das vorliegende Blatt beschreibt zugleich die Existenz der Dargestellten und den Vorgang selbst als etwas Sakrales.

Für diese Deutung spricht auch das Auge der Opfernden. Als vornehmliches Organ der Sinneswahrnehmung wird es symbolisch in Verbindung gebracht mit Licht, Sonne und Geist; es läßt auch die innere Konstitution des Menschen erkennen; das Auge zeugt von »geistigem Sehen«, Erkenntnis, »Weisheit« und »Allwissenheit«.<sup>1249</sup> Die Propheten Israels hießen »Seher«.<sup>1250</sup> Im Alten Testament ist das Auge eine besondere »Kostbarkeit« und »Zierde«, der »Spiegel des Herzens«; im

---

<sup>1247</sup>Zu »sacrificium«: Anm. 751.

<sup>1248</sup>Im Zusammenhang mit dem Lichtkranz hat man z. B. vom »Nimbus des Opfers« gesprochen (*Kneher 1985*, S. 207) und damit das sakrale Moment des Ereignisses gewürdigt; allerdings sind hier die Begriffe »Aureole« oder »Gloriole« treffender, weil nicht nur die Köpfe der Figuren umleuchtet sind. Vgl. zu solchen Lichterscheinungen: *LCI*, Bd. 3, a) s. v. Nimbus (W. Weidlé), Sp. 323-332, bes. Sp. 331 (»Epiphanie der Göttlichkeit oder Heiligkeit«); b) s. v. Mandorla (W. Messerer), Sp. 147-149; *Lurker 1991*, s. v. Nimbus, S. 526; *Oesterreicher-Mollwo 1991*, a) s. v. Nimbus, S. 118; b) s. v. Heiligenschein, S. 71-72; c) s. v. Aureole, S. 20. Umfassend *Hecht 2003*.

<sup>1249</sup>Hierfür und für das Folgende: *Oesterreicher-Mollwo 1991*, s. v. Auge, S. 19-20; *Lurker 1991*, s. v. Auge, S. 61 (mit Bibelstellen); *LCI*, Bd. 1, s. v. Auge, Auge Gottes (L. Kaute), Sp. 222-224, hier Sp. 222 (mit Bibelstellen), ferner II. C. (»Gebärden des Blickes«).

Neuen Testament gilt es als »Licht des Leibes«. <sup>1251</sup> – Das Auge der dargestellten Frau ist nun allerdings geschlossen. Doch muß das Nicht-Sehen nicht grundsätzlich negativ konnotiert sein; es kann eine »Vorbedingung sein für die innere Schau, für die Divination.« <sup>1252</sup> In unserem Fall halte ich es tatsächlich für plausibel, das geschlossene Auge als Zeichen der inneren Sammlung oder ungeteilten Aufmerksamkeit für die Tat der Opferung zu verstehen. Es veranschaulicht eine Art von priesterlicher Kontemplation. Die Lichtsymbolik, die Glorie deutet dann im Verein mit dem Geheiligt-Sein auch die geistig-seelische Erleuchtung als Folge der »contemplatio« an.

Weiter meine ich, daß das Blatt die Mutter mit ihrem Kind gewissermaßen als mythischen Prototypen <sup>1253</sup> zeigt. Werden, Geburt, Leben sind impliziert, <sup>1254</sup> Vorgänge im Zusammenhang mit der natürlichen Entwicklung des Lebens. In einem solchen Bezugsrahmen erscheint die Opferung wie ein naturhaftes Ereignis und deshalb als lebensnotwendig und sinnvoll. Und will man der Mutter-Kind-Beziehung noch weiter auf den Grund gehen, dann ist freilich zu bedenken, daß mit dem Gebären auch das Nähren zu den wesentlichen Merkmalen der Mutterschaft gehört. Eine Brust der Frau ist, trotz ihrer Körperdrehung, von vorn und im Zentrum des Bildfeldes zu sehen. Derart bedeutsam ins Bild gebracht, läßt sich von einem Vorzeigen der Brust gegenüber dem Betrachter sprechen. Die Mutter ist augenfällig als Fürsorgliche ausgewiesen. Der Betrachter wird quasi zum Zeugen <sup>1255</sup>

---

<sup>1250</sup>1 Sam 9,9.

<sup>1251</sup>Vgl. Hld 4,1; Hld 5,12; Ps 38,11; Mt 6,22-23; Lk 11,34-35.

<sup>1252</sup>Lurker 1991, s. v. Blindheit, S. 101-102, hier S. 101. Vgl. Oesterreicher-Mollwo 1991, s. v. Blindheit, S. 28, mit Hinweis auf den blinden Seher Teiresias. – Über die negativen Bedeutungen, die ich ausschließe, im christlichen Kontext: LCI, Bd. 1, s. v. Blindheit (H. Feldbusch), Sp. 307-308.

<sup>1253</sup>Den Ausdruck »mythische[r] Prototyp« entlehne ich aus Kwiatkowski 1985, s. v. Mythos, S. 277-279, hier S. 278.

<sup>1254</sup>Vgl. LdK, Bd. 5, a) s. v. Muttergöttin, S. 65; b) s. v. Mutter und Kind, S. 65-67 (mit mehreren Hinweisen auf Kollwitz); Lurker 1991, a) s. v. Mutter, S. 502-503; b) s. v. Muttergottheit(en), S. 503-505, bes. S. 504; ergänzend c) s. v. Gefäß, S. 232-233, hier S. 232. — In der Beschreibung von einigen Kollwitz-Interpreten »wird die Geburt des Kindes zum Opfer« (Kneher 1985, S. 207; ebenso Krahrmer 1990, S. 83; Tegtmeyer 1999, S. 94); ein anderer Interpret findet den Schmerz von Geburt und Tod ausgedrückt (Dobard 1982, S. 57); ein weiterer den »Augenblick der Geburt als metaphysische[n] Vorgang« (Doppelstein 2006, S. 11). Zum Teil tendieren Interpretationen, die die biomorphe Hülle als Pflanze, Blütenkelch oder Blütenblatt beschreiben, in eine ähnliche Richtung: siehe z. B. Krahrmer 1990, S. 83; Pfeiffer 1996, S. 332-333.

<sup>1255</sup>Für den Zusammenhang Zeigen – Betrachter – Zeuge inspirativ: Gandelman 1992, S. 83.

der mütterlichen Liebe, die sich auch darin ausdrückt, daß das Kind arglos in ihrem Arm schläft und behütet erscheint.

Dieser emotionale Aspekt läßt sich noch vertiefen. Wie wir aus den Schriftzeugnissen von Käthe Kollwitz entnehmen können, liest sie zuzeiten die Bibel. Sie erwähnt z. B. die Bücher Josua, Tobit, Hiob; sie zitiert aus dem Pentateuch und der Offenbarung des Johannes.<sup>1256</sup> Am Karfreitag des Jahres 1918 denkt sie besonders über die Mutterschaft Hannas nach, von der das erste Buch Samuel berichtet. Sie bezieht sich auf die Stelle, wo Hanna ihren Sohn darbringt, den sie von Jahwe erfleht hatte. »Sie gelobt dem Herrn, wenn er ihr einen Sohn gäbe, ihn ihm zurückzugeben fürs ganze Leben«, schreibt Kollwitz im Tagebuch; und als das Kind »entwöhnt ist und sie es nun geben muß – da tut sie es.«<sup>1257</sup> Eine, wenn auch weitläufige, inhaltliche Verwandtschaft der Kollwitzschen Opferdarstellung mit der Darbringung durch Hanna könnte man sich insofern denken, als beide Male eine Mutter ihr Kind einer höheren Macht übergibt. Beide Male geht es gerade nicht darum, das Kind schutzlos aus der mütterlichen Geborgenheit zu entlassen, es auszusetzen oder preiszugeben,<sup>1258</sup> sondern in die Obhut eines Höheren, Heiligen zu überführen. Die Darbringung ist in einem solchen Kontext rein positiv aufgefaßt.<sup>1259</sup>

---

<sup>1256</sup>Siehe *Tgb*, S. 182, 208, 211, 306, 422, 682. Ferner *BrfS*, S. 115-116, 117, 236 (vgl. S. 229). Auch in anderen Briefen gibt es Zitate. – Vgl. im größeren Kontext den Religionsunterricht in der Freien Gemeinde, bei Großvater Julius Rupp: »Erinnerungen (1923)«, in *Tgb*, hier S. 729-732.

<sup>1257</sup>*Tgb*, S. 361 ([29.03.18] Karfreitag); vgl. *Tgb*, S. 211 (11.01.16). Rekurrierend auf 1 Sam 1,10-2,11.

<sup>1258</sup>Als »Preisgabe« wird der Vorgang bezeichnet in *Kat. Berlin 1995*, S. 185.

<sup>1259</sup>Ergänzend zum Aspekt des Positiven vgl. den Lobgesang Hannas auf Jahwe: »Mein Herz ist voll Freude über den Herrn, / große Kraft gibt mir der Herr.« »Der Herr macht tot und lebendig, / er führt zum Totenreich hinab und führt auch herauf.« (1 Sam 2,1 bzw. 2,6). Der Knabe Samuel »stand von da an im Dienst des Herrn« (1 Sam 2,11). Der Name des Knaben hängt zusammen mit »schem'ek«, d. h. »(der, über dem) der Name Gottes (genannt ist)«: *Neue Jerusalem Bibel*, S. 340, Kommentar zu 1 Sam 1,20. — Die Tatsache, daß Kollwitz sich mit dem Thema »Darbringung« gerade am Karfreitag befaßt, gibt dem Ganzen eine besondere theologische Tiefe. Die Christenheit feiert an diesem Tag den Kreuzestod Jesu von Nazareth. Mit dem Tod am Kreuz sind die entscheidenden Glaubensinhalte verknüpft. Im Blick auf die Positiva des Opfers sollen die für uns interessanten Punkte doch wenigstens genannt sein: *a*) die Selbsthingabe im Gehorsam gegenüber Gott (vgl. Hebr 7,26-27; Phil 2,8-9; Röm 5,19); *b*) der stellvertretende Tod zur Sühne und Vergebung der Sünden (vgl. Mk 10,45; Joh 10,15; 1 Kor 15,3; 1 Tim 2,6; 1 Petr 2,21-25; 1 Joh 4,10; etc.); *c*) Gottes Wille zum Heil für alle Menschen (vgl. Mk 8,31; Lk 24,7.26.44; Joh 3,16; Röm 8,32); *d*) die Hoffnung auf die Auferstehung von den Toten und das ewige Leben (vgl. Mk 8,31; Joh 3,14-15; 1 Kor 15; Apg 2,24.32; etc.). – Vgl. *Katechismus 1985*, S. 183-192; *Müller 2003*, S. 292-293, 296-299.

Ich möchte noch auf eine andere alttestamentliche Mutter-Kind-Beziehung hinweisen. Es ist anzunehmen, daß Kollwitz die beiden Makkabäerbücher kennt. Dort wird vom Befreiungskrieg des jüdischen Volkes berichtet, den Judas Makkabäus anführt. Das zweite Buch enthält bedeutende Aussagen über die Auferstehung der Toten, Gebet und Opfer für sie, sowie über die Verdienste der Märtyrer.<sup>1260</sup> Zu den Märtyrern gehören die sieben Makkabäischen Brüder mit ihrer Mutter.<sup>1261</sup> Die Brüder hatten nacheinander aus freiem Willen und aus Treue zum Gesetz ihres Gottes Jahwe grausame Folter und den Tod zu erleiden gehabt. Ermuntert worden waren sie von ihrer Mutter, die ihnen zuletzt in Martyrium und Tod nachgefolgt ist. Über jene Märtyrermutter heißt es in einer Homilie des Gregor von Nazianz, sie sei »mutig und edel« gewesen, »sie liebte sowohl ihre Kinder als auch Gott ... Eine starke Seele in weiblichem Körper! Ein wunderbarer Opfergeist und Heldennut!«<sup>1262</sup> Für unsere Betrachtung des Kollwitz-Blattes läßt sich folgendes gewinnen: Das Beispiel zeigt die Möglichkeit einer positiven Opferinterpretation im Zusammenhang von Mutter und Kind, wobei die Mutter selbst als Heldin gesehen werden kann. – Wenn alle diese Beobachtungen zusammengenommen werden, dann bestätigt sich, daß wir es keineswegs mit negativen Darstellungsinhalten zu tun haben.

### 8.1.3. Vergegenwärtigung und Unbestimmtheit

Das Geschehen der hier gezeigten Opferung ist ortlos und zeitlos. Der Raum ist ohne Tiefenausdehnung. Der Vorgang suggeriert keinen Zeitablauf. Eigentlich ist

<sup>1260</sup>*Neue Jerusalemer Bibel*, S. 641, 642. — Das vorhin erwähnte Buch Tobit, »eine Familiengeschichte«, handelt z. T. ebenfalls von den Pflichten gegenüber den Toten (*Neue Jerusalemer Bibel*, S. 594-595): siehe Tob 1,17-18.

<sup>1261</sup>2 Makk 7,1-42.

<sup>1262</sup>Zitiert aus *Schreiner 2000*, S. 14. – Nach Gregor von Nazianz zeigt die Märtyrermutter den Söhnen ihre Brüste, damit diese sich erinnern, von ihr aufgezogen worden zu sein. Dazu sowie zum Topos der »Brustweisung«: *Schreiner 2000*, S. 14-16. – Die Erzählung von der »Passion der heiligen Makkabäer« wurde auf die Passion Jesu bezogen »und diente als Vorbild für verschiedene Märtyrerakten« (*Neue Jerusalemer Bibel*, S. 695, Kommentar). Ihre Darstellung in christlichen Heiligenbildern ist seit dem 4. Jh. belegt. Der Makkabäerschrein in St. Andreas zu Köln (1520-1527) stellt das Thema dar, typologisch auf die Passion Christi und die Marienkrönung bezogen. Vgl. *LCI*, Bd. 3, s. v. Makkabäische Brüder (J. Paul, W. Busch), Sp. 144-145. — Für den Hinweis auf das biblische Thema danke ich Christina Ilona Sitter M.A.

ein Zeitpunkt in regloser Ruhe und Dauer zu sehen.<sup>1263</sup> Die Opferung ist deshalb, genau genommen, eine Situation; der Akt wird kurz vor dem Augenblick seiner Vollendung zur Ruhe gebracht, er wird ins Statische, »Statuarische« überführt.<sup>1264</sup> Er findet in einem abstrakten Raum und ahistorischen Hier und Jetzt statt.

Dieser Sachverhalt ist schon früh bemerkt worden, dann aber rasch in Vergessenheit geraten. Jedenfalls spielt er in der neueren Interpretationsgeschichte des Blattes keine größere Rolle.<sup>1265</sup> Benannt hat ihn anfangs der dreißiger Jahre die Berliner Journalistin und Schriftstellerin Louise Diel. Sie machte 1925/26 Werke der Künstlerin durch Ausstellungen in Bern und New York bekannt und veröffentlichte in Deutschland etwas später drei populäre Bücher zum Kollwitz-Werk.<sup>1266</sup> Diel betont, das von Kollwitz in der Blattfolge zum Ausdruck gebrachte persönliche »Schreckenserlebnis« des Krieges sei »entzeitlicht, enträumlicht, entdinglicht« wiedergegeben.<sup>1267</sup> Was die Autorin im Hinblick auf den kompletten Zyklus sagt, möchte ich für das vorliegende Blatt präzisieren. Gerade nämlich wegen des zeit- und ortlosen Opfergestus' und weil Kollwitz sich vorsätzlich auf keinen konkreten Opferemp-

---

<sup>1263</sup>Vgl. Dagobert Frey zum »Zeitproblem in der Bildkunst«: *Frey 1976a*, hier S. 220-221 über die verschiedenen Gefühlsmomente der Dauer.

<sup>1264</sup>Anregung zu dieser Sicht gibt mir eine entsprechende Formulierung von Otto Pächt über die Wahrnehmung von Zeit im Zusammenhang mit dem Thema der Opferung Isaaks durch Abraham (Gen 22,1-19): *Pächt 1986*, S. 215.

<sup>1265</sup>In *Prelinger 1993a*, S. 26 heißt es, »alle Besonderheiten« zeitlicher und örtlicher Art seien im gesamten Zyklus weggelassen. Die Autorin bringt diese Beobachtung in einen Zusammenhang mit der Allgemeinverständlichkeit der Kollwitzschen Bildsprache. Zu diesem Aspekt siehe Abschnitt II.8.8.2. (Zusammenhang »Volkstümlichkeit«, Verständlichkeit, Wirksamkeit).

<sup>1266</sup>Siehe *Diel 1927*; *Diel 1928*; *Diel o. J.* Alle Publikationen sind mit Abbildungen und einem wenig umfangreichen, doch eindringlich und gut geschriebenen, teils pathetischen Text versehen und erschienen im Berliner »Furche-Kunstverlag«. Noch im Dezember des Erscheinungsjahres – Kollwitz beging in diesem Jahr ihren 60. Geburtstag – wurde das 6. bis 10. Tausend von *Diel 1927* gedruckt. Diese Auflage ist gegenüber der ersten leicht verändert; sie enthält auf S. 5 Zitate von Max Liebermann, Gerhart Hauptmann und Romain Rolland zu Ehren von Käthe Kollwitz. — Zu den von Diel organisierten Ausstellungen in Bern bzw. New York: *Diel 1927*, S. 28, 30, 34; *Long 1978*, S. 34 mit Anm. 6; *Knesebeck 2002*, S. 39 informiert außerdem über die Dielsche Kollwitz-Sammlung. – Zur älteren und jüngeren Rezeptions- bzw. Ausstellungsgeschichte siehe die aufgelisteten Hinweise in Anm. 2200.

<sup>1267</sup>*Diel o. J.*, S. 35, 36. Die Autorin geht davon aus, daß für Käthe Kollwitz der Tod ihres jüngsten Sohnes das Anfangsdatum ihrer persönlichen Erschütterung durch den Krieg ist und daß sie dieselbe im Bildzyklus »Krieg« seelisch und künstlerisch verarbeitet. Der Betrachter werde in einen »Läuterungsprozeß« einbezogen, und genau so sei das Werk auch bei seiner ersten öffentlichen Präsentation, der Schwarzweiß-Ausstellung der Berliner Akademie der bildenden Künste, verstanden worden. Indem Kollwitz keine Kampfhandlungen darstelle, habe sie das Kriegerlebnis »vergeistigt« – »sie transponiert es ins Abstrakte«: *Diel o. J.*, S.

fänger festlegt – das Heilige bleibt wegen seiner Unsichtbarkeit Mysterium –, weil zudem ein Neugeborenes geopfert wird, das ja erst in einem mittelbaren, nicht aber unmittelbaren Verhältnis zum Krieg stehen kann, aufgrund dieser drei Punkte also, die den raumzeitlichen und den erzählerischen oder kausalen Zusammenhang betreffen, ist die Kollwitzsche Darstellung indifferent zu nennen. Ich meine, darin liegt kein Mangel, sondern, im Gegenteil, ein ganz entscheidender Aspekt des Werkes, gewissermaßen sein kommunikatives Plus. Kollwitz hält das Bild frei von vorschneller oder einschränkender Ausdeutung, welche der Titel des Bildes und die Einbindung in den Zyklus namens »Krieg« ja durchaus nahelegen. Sie läßt Unbestimmtheiten zu.<sup>1268</sup>

Die kausale Unbestimmtheit, im Verein mit der Ort- und Zeitlosigkeit, ist es, die dem Blatt eine Zeit und Ort übergreifende Aussage zu treffen erlaubt. Welche, wird ganz am Ende dieses Kapitels noch zu überlegen sein. Jedenfalls kann man schon jetzt sagen, daß eine beständige Gegenwartsbezogenheit beabsichtigt und zustande gebracht ist. Sie kennzeichnet den gesamten Zyklus,<sup>1269</sup> der letztlich aus genau diesem Grund in seinem Titel nicht das konkrete Wort »Weltkrieg« enthält, sondern das viel umfassendere Wort »Krieg« und damit jedweden Krieg zu allen Zeiten an allen Orten, quasi »Krieg an sich« meint.

---

35-36. Die Autorin spricht daher mit Recht von einer Entdinglichung des Gegenstandes. — Der Zyklus wird besprochen und abgebildet: *Diel o. J.*, S. 33-48.

<sup>1268</sup>Vgl. einen Gedanken Dagobert Freys: »Der vom Künstler gemeinte, im Werke verbildlichte Sinn muß [...] keineswegs eindeutig sein. Die Mehrdeutigkeit, die Unbestimmtheit, ja das Widerspruchsvolle, Dunkle kann vom Künstler gewollt und beabsichtigt sein und muß als solches vom Betrachter hingenommen werden. Das Dunkle der Sinngebung kann an sich künstlerisches Ausdrucksmittel werden, das ein bestimmtes Verhältnis zum Betrachter schafft. [...] das Schwerverständliche, die Geheimsprache in verschlüsselten Allusionen [...] kann eine erhöhte schöpferische Aktivität im Nacherleben und im Nachvollzug, im Deuten und Verstehen beim Beschauer zu wecken versuchen, es kann gerade damit das Hintergründige erlebbar machen.« (*Frey 1976b*, S. 102). — Ferner Oskar Bätschmann: »Die Auffassung, ein Bild müsse eindeutig sein wie eine Aussage, oder der Prozeß des Lesens müsse letztlich das Bild zur vollen Einheit einer Aussage bringen ([...]), ist gleicherweise eine Reduktion des Sehens wie des Bildes.« (*Bätschmann 2001*, S. 50). — Der Frage, wie »Leerstellen«, d. h. »Informationslücken«, die das Medium Bild freiläßt, vom Rezipienten durch seine eigene Vorstellungsaktivität geschlossen werden, geht Christiane Kruse nach; verwiesen sei auf ihre Forschung zur »Vera Icon«, der in St. Peter zu Rom seit dem 12. Jh. bezeugten Tuchreliquie: *Kruse 2002a*, bes. S. 105, 109 (Begriff der »obskure[n] Sichtbarkeit«), S. 121-125. — Weiterführend Wolfgang Kemp über die Kategorie der »Unbestimmtheits-« oder »Leerstelle« im französischen Historienbild des Realismus: *Kemp 1992*, vgl. hier S. 313. — Ebenfalls weiterführend Werner Hofmann, der, z. B. in Courbets Gemälde »L'Atelier« (1855, Paris, Louvre), die »Diskontinuität« von Bildstrukturen betrachtet: *Hofmann 1991*, hier S. 4, bes. S. 2-20.

<sup>1269</sup>Das wird ähnlich gesehen in *Kat. Hamburg 1981/1982*, S. 108 (»überhistorisch«).

Mit diesen Feststellungen befinden wir uns schon mitten in der Frage, nach welcher Methode das Werk seinem Betrachter den Gegenstand zur Anschauung und ins Bewußtsein bringt. Wie geht die Vergegenwärtigung des Bildgegenstandes vonstatten? Und welche Absicht wird dabei von der Künstlerin verfolgt? Das soll genauer erwogen werden.

Kollwitz zeigt den Gegenstand in einer optisch verstehbaren Form. Sie geht aus vom menschlichen Körper und seiner natürlichen Gestalt. Allerdings ist die Figur nicht in eine Alltagssituation gestellt. Ganz abgesehen davon, daß die Schwarzweiß-Wirkung des Holzschnitts bereits den Gegenstand vom Betrachter abrückt, machen die Nacktheit der Frau, die eigenwillige Proportion ihres Armes, die beschwerlich-ungelenke Geste, der Dualismus von Bergen und Freigeben, ebenso der Lichtschein, die kelchartige Hülle, welche die Figuren umfängt, ja selbst der Titel des Blattes deutlich: wir haben es mit einem symbolischen Gegenstand zu tun. Daraus folgt, daß der Betrachter bei der visuellen und kognitiven Wahrnehmung der Sinnesdaten auch die Symbolsprache zu entschlüsseln hat, und dies haben wir ja auch schon im vorigen Abschnitt (II.8.1.2.) zu unternehmen versucht.

Kollwitz bringt hier gleichsam archetypische Vorstellungen ins Spiel, ähnlich wie ehemals die Symbolisten Rodin, Gauguin, Munch oder Klinger.<sup>1270</sup> Die Mutter-Kind-Beziehung und die Lösung aus der leiblichen Geborgenheit setzen Assoziationen eines naturhaften Geschehens frei. Darüber hinaus lassen das Schein der Glorie, die rauhe, beinah zerklüftet aussehende Oberfläche des Frauenkörpers und seine Beleuchtung, von der man nicht recht weiß, ob sie tatsächlich von links oben kommt oder eher von vorn, das Ganze irrational wirken. Dieses Irrationale muß als solches vom Betrachter erkannt werden. Erst dann läßt sich die Bedeutung der Darstellung vollends erschließen.

---

<sup>1270</sup>Beispielsweise zu Auguste Rodin: vgl. die Bronzestatue »Eva« (1880/81, Paris, Musée Rodin). — Zu Paul Gauguin: vgl. das bemalte Lindenholzrelief mit dem Titel »Soyez amoureux, vous serez heureuses« (1889, Boston, Mass., Museum of Fine Arts). Diesem Werk scheint das Kollwitz-Blatt auch kompositionell vergleichbar. — Zu Max Klinger: vgl. »Tote Mutter«, Bl. 10 aus dem Graphikzyklus Opus XIII »Vom Tode. Zweiter Teil.« (1889, Leipzig, Museum der bildenden Künste). — Zu Edvard Munch: vgl. die Kombinationsdrucke »Vampir II« (1895/1902, Oslo, Munch-museet) oder Farblithographie »Madonna« (1895, ebd.).

Gisela Schirmer meint, daß es sich bei dem ersten Blatt der Bilderfolge »um die bewußte Inszenierung einer als verhängnisvoll erkannten Idee handelt«. <sup>1271</sup> Anders als die meisten Kollwitz-Interpreten findet die Autorin die Haltung der Frauenfigur weder widersprüchlich noch widerwillig, sondern zur Tat entschlossen; sie betont die innige Verbindung der Mutterfigur mit ihrem Kind, »durch die die ›Hingabe‹ erst zu einem Opfer wird«. <sup>1272</sup> Schirmer bezieht die Darstellung auf Kollwitz' eigene Situation zu Anfang des Krieges, auf ihre Hingabe des Sohnes an den Kriegsdienst; sie setzt jenes Vorkommnis in Beziehung zu einer späteren Aussage der Künstlerin, nach der sie eine persönliche »Mitschuld« am Krieg erkannt habe, <sup>1273</sup> und leitet daraus für das »Opfer«-Blatt folgende Botschaft ab: Die Aufopferung des Kindes für den Krieg werde als »Verblendung« entlarvt. <sup>1274</sup> – Gegen diese Interpretation des Blattes sprechen m. E. die positiven Gründe, die ich in Abschnitt II.8.1.2. vorgebracht habe, deshalb gehe ich jetzt nicht auf sie ein. Worauf es mir augenblicklich ankommt, ist die Einführung des Begriffs »Verfremdung« durch Schirmer. Kollwitz verwende für ihr Formenrepertoire atypische Elemente (Lichtaureole, Blütenkelch), die den Bildgegenstand zwar überhöhen, nicht aber sakralisieren, sondern verfremden würden. Ziel sei, den kriegseuphorischen Opfergedanken aufzudecken, diese sog. »›heilige‹ Idee« der Hingabe an das kriegführende Vaterland, welcher Kollwitz 1914 selbst blindgläubig erlegen sei. <sup>1275</sup>

Das zeigt sich anders aus meiner Perspektive. Wie noch darzulegen sein wird, geht es Kollwitz nicht darum, eine Antithese zur Opferidee zu schaffen. Das Mittel der Verfremdung wäre hier fremd. Eigentlich: es würde im betreffenden Kontext inadäquat sein. Es soll nicht Gewohntes unbekannt erscheinen, um dann kritisch hinterfragt werden zu können. <sup>1276</sup> Im Gegenteil wird etwas Ungewohntes, auf mühsam schwierigen Wegen zu Enträtselndes dargestellt. Kollwitz schafft ein Bildsymbol, das stellvertretend – als »signum repraesentativum« – eine andere Wirklichkeit zeigt, etwas durchaus Irrationales, aber Kraftvolles, dem eine hohe Gefühlsintensität

<sup>1271</sup>Schirmer 1999, S. 115. Genauso Schirmer 1998, S. 143.

<sup>1272</sup>Schirmer 1999, S. 117.

<sup>1273</sup>Schirmer 1999, S. 117. Vgl. *BdF*, S. 94 (Brief an Erna Krüger, \*22.03.18), zitiert in Abschnitt I.4.4.1.

<sup>1274</sup>Schirmer 1999, S. 117; vgl. S. 115. Vgl. ebenso Schirmer 1998, S. 139.

<sup>1275</sup>Schirmer 1999, S. 117; Schirmer 1998, S. 139.

<sup>1276</sup>Zu dem in der Literatur- und Theaterwissenschaft gebräuchlichen Begriff: *LdK*, Bd. 7, s. v. Verfremdung, S. 591-592.

innewohnt.<sup>1277</sup> Diese Behauptung belege ich in Abschnitt II.8.1.4. Für die obige Frage, wie der Bildgegenstand dem Betrachter vergegenwärtigt wird, ergibt sich, daß Kollwitz ihn in eine Sphäre erhebt, die ihn aller vordergründigen Wirklichkeit enthebt und »bedeutungsschwanger« erscheinen läßt.

Der Holzschnitt »Das Opfer« ist daher keineswegs ein flüchtig zu durchschauendes Werk. Käthe Kollwitz bietet Anspielungen und vermag den Betrachter für hintergründige Aspekte eines Opfers im Krieg zu sensibilisieren.<sup>1278</sup> Sie setzt dieses Thema wohlüberlegt an den Anfang ihrer Bilderfolge »Krieg« und eröffnet sie auf diese Weise mit einem Denk-Bild. Festzuhalten ist, daß es sich um keine kritische und keinesfalls um eine widersprüchliche Darstellung handelt, sondern daß die Kernaussage – wie sich im vorigen Abschnitt (II.8.1.2.) gezeigt hat – vollständig bejahend ist, selbst wenn sie bezüglich der Beschreibung dessen, wem und wofür dieses Opfer geleistet wird, also bezüglich des Kausalzusammenhangs, indifferent bleibt. Wir wissen nur: das Opfer gilt etwas Heiligem, und es macht heilig.<sup>1279</sup>

#### 8.1.4. Opferideologie

Zuweilen hat man den vorliegenden Holzschnitt als sakralisierende Überhöhung der Opferidee gedeutet.<sup>1280</sup> Davon zeugt nicht zuletzt die Sprache mancher Autorinnen. Für Louise Diel formen sich die Arme der Frauengestalt zu einer »Opferschale« bzw. einem »lebendigen Altar«.<sup>1281</sup> Und Waltraud Brodersen versucht der mystisch anmutenden Stimmung nahezukommen, indem sie auf Himmelserscheinungen an-

<sup>1277</sup>Zum Begriff »signum repraesentativum«: *Lurker 1991, a*) s. v. Symbol, S. 719-720, hier S. 719; *b*) s. v. Zeichen, S. 848-849, hier S. 849 (mit Hinweis auf die Momente von Irrationalität und Emotionalität).

<sup>1278</sup>Dies erkennt verdienstvollerweise auch *Dobard 1982*, S. 52, 62. Allerdings wirken die vorgelegten Interpretationen in der Herleitung weniger stringent; diskussionswert sind die kunsthistorischen Vergleiche mit Werken von Hodler, Donatello, Mantegna, Lippo Memmi und Barlach, die für die Kollwitzschen Studienblätter zum Thema »Opfer« (*NT 722-724, 955-956*) sowie für verschiedene Schriftaussagen herangezogen werden: *Dobard 1982*, S. 51-61.

<sup>1279</sup>Siehe Abschnitt II.8.1.2.

<sup>1280</sup>Siehe z. B. *Kat. Hamburg 1981/1982*, Kat.-Nr. 51; *Kneher 1985*, S. 207; *Schmidt-Linsenhoff 1986*, S. 41. Vgl. auch *Fischer 1999*, S. 12.

<sup>1281</sup>*Diel o. J.*, S. 38. Genauso *Diel 1927*, S. 10.

spielt.<sup>1282</sup> Auch eine Parallele zum Motiv der Darstellung Jesu im Tempel wurde konstatiert.<sup>1283</sup> Kollwitz selbst hat diesem Vergleich Vorschub geleistet, denn als sie bereits 1915 erste Skizzen zum Opferthema anfertigt, spricht sie von einer »Darbietung«, davon, daß eine Mutter ihr Kind darreiche,<sup>1284</sup> und sie stellt so einen gewissen Zusammenhang her.<sup>1285</sup>

Es gibt mehrere Zeichnungen, die eine Auseinandersetzung mit dem Thema »Darbietung« dokumentieren. Die Blätter *NT 722-724* (Abb. 11, 10)<sup>1286</sup> und *NT 955* (Abb. 12)<sup>1287</sup> erkunden die Körperhaltung der Frau. Es werden verschiedene Möglichkeiten durchprobiert, wie das Kind entweder hochgehoben, also »offeriert«, oder in den Armen geborgen werden kann. Das Motiv des Bergens ist dabei stets so angelegt, daß die Frau den Körper des Kindes mit dem Gesicht berührt. Die ganze Innigkeit der Mutterliebe wird auf diese Weise kenntlich. – Schon in den Jahren 1909 bis 1911 hatte Kollwitz dieses Berührungsmotiv ausgiebig erforscht. Jene

<sup>1282</sup>»Wie auf einer Planetenbahn befinden sich die Köpfe von Mutter und Kind auf dem Rand des [...] übergroßen Blütenkelchs und erscheinen von einer einzigen Gloriole umgeben in kosmisch religiösem Licht.« (*Kat. Hamburg 1987*, S. 163).

<sup>1283</sup>Siehe *Dobard 1982*, S. 59-60; *Herzwurm 1991*, S. 39-40. Vgl. a) *LCI*, Bd. 1, s. v. Darbringung Jesu im Tempel (E. Lucchesi Palli, L. Hoffscholte), Sp. 473-477; b) *RDK*, Bd. 3, s. v. Darbringung im Tempel (H. M. v. Erffa), Sp. 1057-1076; c) *LdK*, Bd. 2, s. v. Darbringung im Tempel, S. 81-82. – Typologisch wird die Darstellung Jesu (Lk 2,22-39) auf die Übergabe Samuels durch Hanna (1 Sam 1,24) bezogen. — Eigentlich besteht kaum ein ikonographischer Bezug des Holzschnitts zum christlichen Bildmotiv. Rein inhaltlich gibt es nur zwei Gemeinsamkeiten: Hier wie dort weiht eine Mutter ihr Neugeborenes einem Höheren, und es spielt das Licht als Metapher der Heiligung oder Erleuchtung eine wichtige Rolle. — Ein Motiv der »Darstellung« findet sich auch im 2. Akt von Gerhart Hauptmanns Bühnenstück »Michael Kramer«: »[...] als damals mein Junge zur Welt kam ... [...], da hab ich gezittert, [...]. Den hab ich mir eingewickelt, [...], und hab mich verschlossen in meine Klause, [...], das war wie im Tempel, [...]: da hab ich ihn dargestellt, [...], vor Gott. – Ihr wißt gar nicht, was das ist, so'n Sohn! Ich hab es, wahrhaftigen Gott, gewußt.« (*Hauptmann 1966*, S. 1132). – Zum Stück siehe auch Anm. 556, 735, 2011.

<sup>1284</sup>Siehe *Tgb*, S. 184 (\*27.04.15); weiter unten zitiert.

<sup>1285</sup>Zu den Wortbedeutungen: *DWB*, Bd. 2 (EA 1860), a) s. v. Darbieten, Sp. 768-769, hier Sp. 768: »entgegen reichen, hingeben zum empfang, [...], dare, offerre, praesentare«; b) s. v. Darbietung, Sp. 769: »oblatio«; c) s. v. Darbringen, Sp. 769: »adducere, afferre, offerre, [...] 1. [...], heute wird es fast nur bei feierlicher gelegenheit angewendet, [...]«; d) s. v. Darreichen, Sp. 787: »1. hingeben zum empfang, anbieten, [...], offerre«; e) s. v. Darstellen, Sp. 791-792, hier Sp. 791: »vor die augen bringen, hinstellen oder hinsetzen in vielfacher bedeutung, [...], repraesentare, [...] 3. brachten sie ihn (das kind Jesus) gen Jerusalem, auf dasz sie ihn darstellten (vorstellten) dem herrn Luc. 2,22«; f) s. v. Darstellung, Sp. 792-793, hier Sp. 793: »hervorzuheben ist die eigenthümliche bedeutung von hingabe, aufopferung, [...]«.

<sup>1286</sup>Alle 1915 entstanden. — Zu dem Kölner Blatt *NT 722: Best.-Kat. Köln 1989*, Kat.-Nr. 123; *Kat. Köln 1995*, Kat.-Nr. 98; *Fischer 1999*, S. 11 mit Abb. S. 13. In *Kat. Berlin 1995*, S. 185 wird die Zeichnung motivisch bezogen auf die Plastik »La vierge à l'offrande« von Emil Antoine Bourdelle (ebd., Abb. XI/5; 1919/22, Bronze, Paris, Musée Bourdelle).

frühen Blätter zeigen, wie unbarmherzig das Kind aus der Umarmung der Mutter durch den Tod fortgenommen wird.<sup>1288</sup> Meistens ist der Bildausschnitt auf die sich anschmiegenden Gesichter von Mutter und Kind konzentriert. Manchmal Mund an Mund, den Kopf des Kindes mit den Händen umfassend, drückt die Mutter ihr Liebes an sich; d. h. es besteht ein gefühlsmäßig ausdrucksstarkes Körperverhältnis, eine leibliche, nur schwer lösbar scheinende Verbindung. – Im Gegensatz zu solchen Formulierungen liegt 1915 bei den Blättern *NT 722-724* der Schwerpunkt des Interesses darauf, wie die Mutter, größtenteils ganzfigurig, aus eigenem Antrieb, mit hochgereckten Armen das Kind weggibt. Sie gibt es hin. Die *Zeichnung NT 724* (Abb. 10)<sup>1289</sup> zeigt den ganzen Vorgang in drei Phasen: bergen, hochheben mit gestrecktem Körper, und dann sinkt die Frauengestalt vornüber gebeugt zusammen. Wie keine zweite Darstellung scheint dieses Blatt »die Aufnahme des Opfers in den Willen«<sup>1290</sup> als kraftraubende Anstrengung sichtbar zu machen. Wahrscheinlich bezieht sich Kollwitz in der oben schon kurz erwähnten Tagebuchnotiz auf diese Studie:

»Ich arbeite an der Darbietung. Ich *mußte* – es war direkt ein Zwang – alles ändern. Die Figur bog sich von selbst unter meinen Händen – wie nach eigenem Willen – nach vorn über. Nun ist sie nicht mehr die Aufrechte. Ganz tief bückt sie sich und reicht ihr Kind dar. In niedrigster Demut.«<sup>1291</sup> –

Auf der *Kreidezeichnung des Dresdener Kupferstich-Kabinetts* von ca. 1915/17 (Abb. 13)<sup>1292</sup> erscheint die Frauenfigur in einer abgewandelten Demutsgebärde. Sie

---

<sup>1287</sup>Um 1919-1922 entstanden.

<sup>1288</sup>Siehe *NT 593, 595-598, 601-610, 634-642, 649-651*; auch *NT 613-614, 616-618, 625; Kl. 113, 116, 118; Kn. 108, 119, 121*. Ähnlich *Kl. 115; Kn. 118*. Alle diese Darstellungen umkreisen das Thema »Abschied« bzw. »Tod, Frau und Kind«.

<sup>1289</sup>Von Kollwitz rückseitig bezeichnet: »3 Frauen Opfer darbringend«.

<sup>1290</sup>*Tgb*, S. 166 (30.09.14); zitiert in Abschnitt I.3.2.2.

<sup>1291</sup>*Tgb*, S. 184 (\*27.04.15); vgl. oben. — Vgl. *Achenbach 1995*, Kat.-Nr. 154. Auch z. B. *Dobard 1982*, S. 52-53; *Schirmer 1998*, S. 132. — Ergänzung zu Schirmer: Die Autorin stellt den neuen Ansatz vor, daß der Kollwitzsche Opfergedanke in »Verbindung [...] mit den bevölkerungspolitischen Interessen der Kriegszeit« beurteilt werden müsse. Von seiten des Staates und der Gesellschaft wird durch verschiedene Maßnahmen versucht, eine höhere Geburtenrate zu erzielen. Auch die sozialistische Frauenrechtlerin Lily Braun ordnet sich 1915 mit ihrer Broschüre »Die Frau und der Krieg« diesem Zweck ein und propagiert »den starken, bewußten Willen zur Mutterschaft« als Pendant zum männlichen Kampf im Feld. Schirmer meint, bei Kollwitz »Zweifel« an solchen Appellen feststellen zu können, obwohl sie dennoch daran festgehalten habe, das Leben in den Dienst einer Idee stellen zu sollen: *Schirmer 1998*, S. 132-133.

<sup>1292</sup>Nicht verzeichnet in *Nagel / Timm 1980*. Studie zum Thema »Darbietung«; schwarze, violette und graue Kreide; 63,8 x 48,7 cm; signiert und bezeichnet »Folge Krieg: Das Opfer«. Farbabb. samt Daten in *Fritsch / Seeler 2007*, S. 15.

kniet und ist, im Unterschied zu ihren Vorgängerinnen, die ein gegürtetes Kleid tragen, in einen langen Umhang oder Mantel gehüllt. Ikonographisch ist der Mantel nicht nur Zeichen für »Schutz« und »Würde«,<sup>1293</sup> sondern auch für »das Nicht-zu-Sagende«.<sup>1294</sup> Das unsäglich Schwere möchte man in diesem Fall meinen. Denn die Frau umschließt das gewickelte Kind mit den Armen und hebt es hoch, gleichzeitig wendet sie ihren Kopf in extremer Drehung ab, preßt ihn mit fest geschlossenen Augen gegen die eigene rechte Schulter. Ergebung in ein Tun, das doch allem Bergen und Beschützenwollen entgegensteht.

Außer den gezeichneten Studien gibt es eine *Bronzeplastik* – wohl auch um 1915 entstanden –, sie zeigt Mutter und Kind und wird ebenfalls »Darbietung« genannt, behandelt aber den Gegenstand wieder anders (Abb. 101).<sup>1295</sup> Die Gruppe ist ohne Plinthe gearbeitet. Beide Figuren sind nackt. Man sieht die Halbfigur der Mutter mit angewinkelten Armen ihr Kleinkind hochhalten. Es schaut mit erhobenem Kopf über ihre Schulter und setzt an, selbständig aufzuklettern. Sie hat ihren Kopf heruntergebeugt, so daß ihr Gesicht das Bein des Kindes berührt. Die Volumina der Formen und der Kontur lassen die Gruppe einerseits relativ kompakt aussehen. Andererseits wird die Silhouette auch ein wenig geöffnet, weil der Kopf des Kindes über die Schulter der Mutter hinausragt. Die beiden Themen des Bergens und des Weggebens scheinen hier gleich stark ausgeprägt und einander die Waage zu halten. Und es kommt der Faktor kindlicher Eigenaktivität hinzu.

Von der Plastik und den »Darbietung«-Studienblättern der Jahre '15 bis '17 unterscheidet sich die »Opfer«-Zeichnung NT 956 von 1922 (Abb. 14).<sup>1296</sup> Die besagten Studien wollten das Handlungsmotiv und die Figurenhaltung als solche erfassen, wie am formsuchenden Strich von Kreide bzw. Kohle oder Pinsel zu beobachten ist. Hier jedoch ist beinahe alles entschieden. Mit großzügiger, gleichwohl sicherer Pinselführung bereitet der Entwurf in Tusche die Druckgraphik unmittelbar vor. Es

<sup>1293</sup>Lurker 1991, s. v. Mantel, S. 459; Oesterreicher-Mollwo 1991, s. v. Mantel, S. 107.

<sup>1294</sup>Benthien 2002, S. 333. Näheres in Anm. 2019.

<sup>1295</sup>Bronzeguß, Berlin, Akademie der bildenden Künste, Käthe-Kollwitz-Archiv: *Timm 1990b*, Nr. 16 (mit Abb.; siehe auch Abb. in *Tgb*, S. 333, dort datiert 1917). Siehe *Best.-Kat. Berlin 1999*, Kat.-Nr. 163 (mit 2 Abb.; dort unter dem Titel »Mutter mit Kind über der Schulter«). — Vgl. Original in Gips, Berlin, Akademie der bildenden Künste, Käthe-Kollwitz-Archiv: *Timm 1990b*, Nr. 15. Vgl. das zugehörige *Studienblatt NT 725* »Frau mit Kind über der Schulter«, um 1915-1919. Vgl. *Tgb*, S. 332 (\*10.10.17).

<sup>1296</sup>Siehe *Best.-Kat. Berlin 1999*, Kat.-Nr. 101; *Kat. Berlin 1995*, Kat.-Nr. 102.

geht um ein Bild symbolischen Gehaltes, und bis auf jene helle Stelle in der oberen Ecke, die im Holzschnitt den Opferempfänger andeutet, hier aber fehlt, sind Komposition und Konzeption festgelegt.<sup>1297</sup>

Das gedankliche Programm wirft nun allerdings Fragen auf. In der Kollwitz-Literatur wurde des öfteren bemerkt, daß der *Holzschnitt »Das Opfer«* (Kl. 177; Kn. 179; Abb. 9) eine symbolische Darstellung sei.<sup>1298</sup> Doch über die Ausdeutung gehen die Meinungen auseinander. Es gibt folgende Hauptvarianten: [A] Die Darbietung oder Opferhandlung besitze religiösen Charakter, der Opfergedanke werde ins Sakrale überhöht.<sup>1299</sup> [B] Mütterliche und dabei willentliche »Selbstentäußerung« sei hier im Zusammenhang mit dem Krieg als »elementare[s] [...] Erlebnis« gezeigt.<sup>1300</sup> [C] In der »idealistischen Grundhaltung« von Käthe Kollwitz und ihrem über »lange Zeit ambivalenten Verhältnis zum Krieg« würde die Opferbereitschaft wurzeln, die das erste Blatt der Bildfolge thematisiere; Kollwitz führe ihre eigene »idealistische Geisteshaltung von 1914« und die ihres Sohnes vor Augen und bewahre das Andenken an die Gefallenen.<sup>1301</sup> [D] Mit dem Blatt inszeniere Kollwitz die von ihr selbst als »heilig« betrachtete Idee des Opfers im Kontext des Krieges;

<sup>1297</sup>Die helle Stelle weisen ebenfalls nicht auf: a) ein Probeabzug des Blattes im 2. Zustand, überzeichnet mit Weiß (Kl. 177 II; Abb. in *Prelinger 1993*, Kat.-Nr. 78 sowie *Fine 1982*, Kat.-Nr. 93); b) ein Teil- und ein Zustandsdruck im vermutlich 3. und 4. Zustand (Kl. 177 III, 177 IV; Abb. in *Best.-Kat. Berlin 1999*, Kat.-Nr. 102, 103 bzw. Farbabb. in *Kat. Berlin 1995*, Kat.-Nr. 103); c) ein Probeabzug im 4. Zustand (Kl. 177 IV; Abb. in *Fine 1982*, Kat.-Nr. 94); d) die bei Knesebeck abgebildeten Zustandsdrucke Kn. 179 I, 179 III, 179 V. – Knesebeck verzeichnet die helle Stelle erst mit dem 8. Zustand. Damit haben wir ein Indiz dafür, daß Kollwitz erst relativ spät daran denkt, dieses Bildelement einzufügen, um so den symbolischen Charakter zu unterstreichen. — Ergänzend zu den Studien NT 722-724, 955-956: vgl. z. B. die Ausführungen in *Dobard 1982*, S. 52-58; *Pfeiffer 1996*, S. 330-332.

<sup>1298</sup>Siehe z. B. *Kat. Frankfurt 1973*, unpag. [Text im Anschluß an Kat.-Nr. 120-126]; *Herzwurm 1991*, S. 39; *Jürgens-Kirchhoff 1993*, S. 287; *Timm 1999*, S. 19. – Der gesamte Zyklus weise symbolistische Bildmotive auf, meint Hohl in *Kat. Hamburg 1981/1982*, S. 108. Überall »symbolisch überhöhtes Pathos« erkennt *Krahmer 1990*, S. 82; zum »Opfer«-Blatt: *Krahmer 1990*, S. 83-84.

<sup>1299</sup>Auf diesen Standpunkt habe ich schon zu Beginn dieses Abschnittes hingewiesen: siehe dort mit Anm. 1280. – Von religiöser Verklärung spricht Brodersen: *Kat. Hamburg 1987*, S. 164.

<sup>1300</sup>*Kat. Hamburg 1981/1982*, Kat.-Nr. 51. – Ebd. und öfter wird das Blatt auf die Tagebuchstelle bezogen, in der Kollwitz 1914 zum Abschied von ihrem Sohn schreibt, er werde gleichwie »noch einmal vom Nabel abgeschnitten [...]. Das erste Mal zum Leben, jetzt zum Tode.« (*Tgb*, S. 168, 05.10.14); so z. B. in *Krause 1989b*, S. 69-70; *Herzwurm 1991*, S. 40; *Jürgens-Kirchhoff 1993*, S. 287.

<sup>1301</sup>*Achenbach 1995*, Kat.-Nr. 160. Die Autorin bezieht das zweite Blatt der Bildfolge, »Die Freiwilligen«, in den Gedenkzusammenhang ein. – In *Herzwurm 1991*, S. 39, heißt es, die ersten beiden Blätter »versinnbildlichen die Opferbereitschaft und Hingabe für das Vaterland.«

gleichzeitig decke sie dieselbe als Irrtum und Verhängnis, »Verblendung« auf und gestehe eine persönliche »Mitschuld« ein.<sup>1302</sup> – Zudem gibt es singular vertretene Ansichten; z. B., daß »Das Opfer« von »Doppelsinn und Ironie« geprägt sei<sup>1303</sup> und das christliche Bildmotiv der Schutzmantelmadonna Verwendung finde.<sup>1304</sup> Singular auch die Meinung, daß hier ein Opfer am sog. »Altar des Vaterlandes« stattfindet.<sup>1305</sup> Oder daß die Mutterfigur das besiegte Deutschland personifiziere, ein Opfer zur Wiedergutmachung geleistet werde, der Lichtkranz sowohl das Massensterben im Krieg als auch die Heiligkeit der Opferhandlung symbolisiere.<sup>1306</sup> – Anhand dieser Aufzählung wird das Spektrum der Deutungsversuche sichtbar. Aber sind diese Versuche mit ihren Begründungen auch angemessen?

---

<sup>1302</sup>*Schirmer 1999*, S. 115-117; *Schirmer 1998*, S. 139, 143. Zum Aspekt der Mitschuld: siehe Anm. 1219, 1597 sowie Abschnitt II.8.1.3. Von »Verblendung« im Zusammenhang mit dem Opferideal spricht auch *Prelinger 1995*, S. 78.

<sup>1303</sup>*Prelinger 1995*, S. 79 (im amerikanischen Originaltext, *Kat. Berlin 1995*, S. 70: »ambiguity and irony«); beide Aspekte seien für den gesamten Zyklus bestimmend. Siehe auch die Feststellung einer »tragisch-ironische[n]« Komponente im Blatt »Die Freiwilligen«: *Prelinger 1995*, S. 79-80; vgl. meine Notiz in Anm. 1353.

<sup>1304</sup>*Prelinger 1995*, S. 80, 81. – Zum Motiv: *LCI*, Bd. 4, s. v. Schutzmantelschaft (J. Seibert), Sp. 128-133; *LdK*, Bd. 6, s. v. Schutzmantelmadonna, S. 547-548; *Belting 2000*, bes. S. 398, 399-400. – Dasselbe Motiv wird plausibler bezogen auf die Lithographie »Saattrüchtele sollen nicht vermahlen werden« (1941/1942, *Kl. 267*, *Kn. 274*): *Kat. Berlin 1995*, S. 185. — Elizabeth Prelinger bezeichnet »Opfern und Schützen« als zentrale und wechselseitig miteinander in Beziehung stehende Anliegen von Käthe Kollwitz (*Prelinger 1995*, S. 75; im Originaltext, *Kat. Berlin 1995*, S. 66: »Sacrifice and Protection«). Das erste Blatt der Bilderfolge müsse, quasi doppelwertig, »als verkappter Schutz wie auch als Zeichen des Opfers« verstanden werden (*Prelinger 1995*, S. 81). Das Motiv des Schützens kehre in den Zyklusblättern »Witve I«, »Die Mütter« und »Das Volk« wieder (*Prelinger 1995*, S. 80). – Ausgehend von den revolutionären Kindheitsträumen der Künstlerin zeigt Prelinger mittels ausgewählter Tagebuchzitate und Arbeiten einige wichtige Aspekte der Opferidee auf. Weil die Untersuchung der Motive aber knapp angelegt ist und eine ideengeschichtliche Betrachtung somit unterbleibt, kann der Anspruch, die »Entwicklung« der Opferidee darzustellen (*Prelinger 1995*, S. 75), nicht ganz greifen. Prelinger überzeugt mit der Einführung des Begriffspaares »Opfern« und »Schützen«. Die Autorin macht damit auf eine vorhandene dualistische Facette in Kollwitz' Leben und Schaffen aufmerksam. – Im »Krieg«-Zyklus als Ganzem sieht die Autorin den Opfergedanken so stark entwickelt wie nirgendwo sonst im Kollwitz-Œuvre; es sei der »Zwiespalt und die Verbindung zwischen Opfern und Schützen« zum Ausdruck gebracht, wobei aber der »Mythos« vom edlen Opfer nicht gepriesen, sondern gezielt »unterhöhlt« und der Aspekt des Schützens betont werde (*Prelinger 1995*, S. 79).

<sup>1305</sup>*Pfeiffer 1996*, S. 330-331; dort expressis verbis im Hinblick auf das Studienblatt *NT 723*. Zum »Altar des Vaterlandes«: siehe Anm. 1322. Vgl. *Kleberger 1980*, S. 130, 131, wo außerdem vom »fanatische[n] Gesicht« der Frau und von ihrer »ekstatisch[en]« Darbringung 1914 die Rede ist.

<sup>1306</sup>*Dobard 1982*, S. 57-62; der Autor listet noch weitere Deutungsideen auf. — Andere Auffassungen finden sich in *Pfeiffer 1996*, S. 332-333 (»Die heilige Natur, der sich das Individuum einfügt, spendet Leben und benötigt zugleich Opfer zur Neuschöpfung«; »Auslieferung des ›Kindes‹ an das Militär«).

Ich habe darauf hingewiesen, daß »Das Opfer« in seiner Eigenschaft als Bildsymbol eine irrationale Wirklichkeit zeigt (Abschnitt II.8.1.3.). Diese Aussage will ich in den folgenden Schritten [I bis V] verifizieren.

Das Irrationale, schwer Zugängliche, besteht zunächst darin, daß Kollwitz 1922 einen subjektiven Gedanken zu fassen trachtet, der im blanken Konflikt zur objektiven Wirklichkeit des Ersten Weltkrieges steht. Ungeachtet der Schreckens- und Gewalterfahrungen artikuliert Kollwitz eine vollständig affirmative Kernaussage: [I] das Lebensopfer als Hingabe an ein ethisches Ziel. Die Mutterfigur opfert ihr Kind einem Höheren und Heiligen. Kollwitz hält die Identität des Opferempfängers offen. Sie stellt das Geschehen in einen zeit- und ortlosen Raum. Sie vergeistigt die Tat der Lebenshingabe. Sichtbar gemacht wird eine Idee. Aber nicht etwa die Vaterlandsidee, für die der eigene Sohn sich opferte. Den Tod fürs Vaterland hatte Kollwitz ehemals mit dem *plastischen Dreifigurenmal* zu veranschaulichen versucht – und war gescheitert. Hier geht es um eine andere Idee, um diejenige, die während des Krieges mit dem Trostwort [II] »Höherentwicklung der Menschheit« bezeichnet worden war.

Arthur Bonus hatte in seinem 1915 erschienenen Buch »Religion als Wille« den Krieg als Teil eines natürlichen Weltprozesses zu deuten sich bemüht und dabei als Ziel jene »Höherentwicklung« zum neuen Menschentum in Aussicht gestellt. Nach seinem Dafürhalten ist das willensmächtige Individuum als Teil seines Staates und Volkes notwendig eingebunden in den Fortschritt der Menschheit zum sittlich Besseren.

»Nichts Großes geschieht nach dem Lauf der Dinge von selbst. Wir müssen wollen mit einem reinen selbstlosen Willen, mit einem Willen so rein, daß er sich selbst aufzuopfern imstande ist – ganz ›idealistisch‹.«<sup>1307</sup>

Die persönliche Freiheit würde sich zur höchsten Form ausprägen, wenn der Einzelne Staat und Volk diene und fördere.<sup>1308</sup> Der Krieg als tragische Not und Erzieher zur »Widerstandskraft«,<sup>1309</sup> »Antrieb zur Anspannung aller [...] Kräfte«,<sup>1310</sup> be-

---

<sup>1307</sup>Bonus 1915a, S. 117.

<sup>1308</sup>Siehe Abschnitt I.4.2.2.

<sup>1309</sup>Bonus 1915a, S. 112. Für dieses und die hier folgenden Bonus-Zitate siehe Abschnitt I.4.2.3.

<sup>1310</sup>Bonus 1915a, S. 86.

sitze metaphysischen Sinn; man kämpfe weniger gegen als »für etwas«,<sup>1311</sup> einen positiven Kampf, »aus einem Ideal und Gehorsam heraus ohne Haß [...], aus dem Volksgeist und der Entwicklungsnotwendigkeit«.<sup>1312</sup>

»Wir leben, seit es Krieg wurde, in einem Gefühl des Traumhaften, aus dem wir uns schwer zurückfinden. Es ist wie unglaublich und doch wie längst gewußt, gleichsam als lebten wir in einem Mythos von ungeheurer und strenger Größe. [...] Dennoch sind wir gleichzeitig gesättigt mit starkem Wollen, ganz erfüllt von einem Ziehen in weite Zukunft, das nicht müßig ist, sondern das Bewußtsein der Opferpflicht in sich trägt.«<sup>1313</sup> –

Im Kollwitzschen »Opfer«-Bild findet sich etwas dieser Gesinnung Verwandtes. Wie Bonus versucht Kollwitz das affirmative Moment des Opfergeschehens hervorzukehren, nämlich das moralisch motivierte Handeln. Sie stellt das Geschehen ins Licht des verehrungswürdigen Ideals, in den Aufschein der »höheren Idee«, »Höherentwicklung der Menschheit« mit Namen.

Wichtig ist dabei der Blickwinkel. Die Opfertat der Mutter wird gezeigt. Die Verantwortlichkeit<sup>1314</sup> ist damit klar. Subtiler aber, oder dunkler, wird auch das Moment der Notwendigkeit dieses Geschehens vorgetragen. Für Bonus liegt das sittlich Gute in der Erfüllung des individuellen Lebensgesetzes beschlossen. Wie wir anhand der Schriftquellen nachvollziehen konnten (Abschnitte I.3.4.2., I.4.4.), glaubt Kollwitz, daß sich das Ethos ihres Sohnes im freiwilligen Gehorsam gegenüber seinem Lebensgesetz erfüllt habe. Jenes Ethos schien die Hingabe an den Dienst fürs Vaterland notwendig einzuschließen. Für Käthe Kollwitz selbst bestand das eigene Opfer in der notwendigen Bereitschaft, den noch nicht volljährigen Sohn in den Kriegsdienst eintreten zu lassen und darin, sich mit seinem Willensentschluß zu solidarisieren.<sup>1315</sup> Damit fiel ihr Mitverantwortung zu. Der Opfertod fürs Vaterland sollte als metaphysisches Heilsereignis empfunden werden (Abschnitt I.4.5.), der Krieg dadurch Sinn gewinnen. In letztgültiger Konsequenz wurde der moralische Aufstieg der Menschheit erwartet, der Kriege in Zukunft unmöglich machen würde.

<sup>1311</sup>Bonus 1915a, S. 77.

<sup>1312</sup>Bonus 1915a, S. 78.

<sup>1313</sup>Bonus 1915a, S. 54.

<sup>1314</sup>Vgl. Schirmer 1998, S. 140; Schirmer 1999, S. 118.

<sup>1315</sup>Meiner Interpretation stehen Ansichten entgegen, die Kollwitz eine »pathologische« Opfersucht bescheinigen: siehe Tönnies 1993, bes. S. 758, 760 (dort im Zusammenhang mit der Kritik an der Symbolik der sog. »Pietà« für die Zentrale Gedenkstätte der Bundesrepublik Deutschland in der Neuen Wache, Berlin).

All dies bejaht die hingebende Mutter, d. h. Käthe Kollwitz in persona. So erlangt sie [III] Teilhabe am Heilsereignis. Die »Saatfrucht« des Sohnes zu entwickeln, ersehnte Kollwitz.<sup>1316</sup> Sie erschuf sich mit dieser selbstgewählten Aufgabe einen [IV] persönlichen Mythos. Ihn stellt sie im Holzschnitt »*Das Opfer*« dar, und mit ihm alle genannten Implikationen. Anders als noch während der Arbeit am *drei-figurigen Ehrenmal*, schafft Kollwitz 1922 ein Werk, in dem jene irrationale und komplexe Opferideologie Ausdruck findet.<sup>1317</sup> Sie wirft einen retrospektiven Blick auf ihre damalige Tat, zeigt, daß die selbstverantwortete Opferidee einem sittlichen Anspruch erwachsen und unter größter Beschwernis, aber mit Überzeugung geleistet worden war. Hieraus erklärt sich die eingangs beschriebene dualistische Gebärde der Frauenfigur: das Umgreifen und Weggeben, das gleichzeitige Bergen und Darbieten.<sup>1318</sup> Zweifelsfrei ist festgelegt, daß es im ersten Zyklusblatt um die Tat und Verantwortung der Mutter, einschließlich Käthe Kollwitz, geht. Weil aber dieses Opfer vollständig positiv beschrieben wird, ist es nicht als Schuldeingeständnis zu werten, damit würde ja das moralische Anliegen ad absurdum geführt; es ist beschrieben und definiert als Akt der Notwendigkeit oder persönlichen Pflicht. Anders gesagt: Die Gültigkeit des Opfers wird in diesem Blatt nicht in Frage gestellt, sie wird bestätigt. Somit ist [V] seine Rechtfertigung manifest.

Erhärtet werden meine Schlußfolgerungen endlich auch durch eine neu entdeckte Schriftquelle. Im Knesebeckschen Œuvrekatalog der Kollwitz-Graphik wird erstmals eine Briefstelle vom März 1922 mitgeteilt, in der Käthe Kollwitz gegenüber Hermann Friedeberg erklärt, bei dem vorliegenden Blatt handle es sich um »die freiwillige Hingabe der Mutter ihres Kindes«. <sup>1319</sup> »Freiwilligkeit« ist ein restlos positiv besetzter Begriff. Er schließt jeden äußeren Zwang aus, läßt aber dem Moment subjektiver Pflichterfüllung Raum. Weil die Erfüllung einer Pflicht immer mit Werterkenntnis und Verantwortung einhergeht, zeigt die so verstandene freiwillige Opferhandlung die Moralität der Person, die sie leistet, an. Eine Entscheidung »nach

<sup>1316</sup>Vgl. *BrfS*, S. 104 (\*21.02.15).

<sup>1317</sup>Schriftzeugnisse belegen, daß die Opferideologie noch 1917 und '18 für Kollwitz Bestand hatte: *Tgb*, S. 302, 325, 355 ([18.02.], 05.08.17, 23.02.18); *BrfS*, S. 151, 158 (\*22.04., 02.12.17). Vgl. Abschnitt I.4.4.1.

<sup>1318</sup>Mit Recht spricht Hannelore Fischer deshalb von der hier thematisierten »Ausnahmesituation«, der man sich zu Kriegsbeginn ausgesetzt sah: *Fischer 1999*, S. 12; dort auch Blatt 2, »Die Freiwilligen«, berücksichtigend.

<sup>1319</sup>*Knesebeck 2002*, S. 539 (\*24.03.22). – Die Satzstellung ist eigensinnig. Gemeint ist die Hingabe des Kindes durch seine Mutter.

bestem Wissen und Gewissen« kann vorausgesetzt werden.<sup>1320</sup> Opfert die Mutter ihr Kind, dann ist folglich auch etwas über den Wert ausgesagt, für den geopfert wird; er muß in der Wertehierarchie ganz oben stehen, wenn er sogar den extremen Preis rechtfertigt. Die Handlung selbst bezeugt allerhöchste Wertschätzung. Sie ist nur in einem Akt vollständiger Bewußtheit vollziehbar.

Im Oktober 1922, als der Zyklus vor seiner Vollendung steht, richtet Kollwitz diese Zeilen an Romain Rolland:

»Wir alle – in allen kriegführenden Ländern – haben ja dasselbe getragen.  
[...] Diese Blätter sollen in alle Welt wandern und sollen allen Menschen zusammenfassend sagen: so war es [...].«<sup>1321</sup>

Wie beinahe die gesamte Bilderfolge hat das erste Zyklusblatt zwei verschiedene Aussageebenen. Die eine dokumentiert einen autobiographischen Sachverhalt: hier speziell Kollwitz' persönliche Opfertat. Die andere ist umfassender: das Autobiographische soll gleichzeitig die Erfahrung einer Allgemeinheit aussprechen, eine »Wir«-Erfahrung. Was dies angeht, so meine ich, daß es zeitgenössischen Rezipienten möglich gewesen sein kann, die aufgezeigten Inhalte und ihre Problematik nachzuvollziehen. Die Künstlerin will mit ihrem Werk Erklärungen zum Ersten Weltkrieg darstellen. Im gesamten Zyklus fehlen etwaige Anspielungen auf Nationalitäten oder ein konkretes Vaterland.<sup>1322</sup> Das Höhere, dem geopfert wird, ist als Abstraktum gegeben, es kommt nicht ausdrücklich im Bild vor.<sup>1323</sup> Auf diese Weise

<sup>1320</sup>Vgl. im größeren Kontext: *Brugger 1988, a)* s. v. Pflicht, S. 290-291; *b)* s. v. Verantwortung, S. 430-431; *Kwiatkowski 1985*, s. v. Verantwortungsethik, S. 438-439, hier S. 439.

<sup>1321</sup>*BdF*, S. 56 (\*23.10.22). Wiederabdruck in *Tgb*, Anm. S. 878-879, hier S. 879.

<sup>1322</sup>Das Geschehen als Opfer am sog. »Altar des Vaterlandes« deuten zu wollen (siehe *Pfeiffer 1996*, S. 330-331, dort bezüglich des Studienblattes zur »Darbietung« *NT 723*), scheint mir deshalb verfehlt. — Über das Thema als solches informieren folgende Schriften von Kathrin Hoffmann-Curtius: *Hoffmann-Curtius 1989*; *Hoffmann-Curtius 1990*; *Hoffmann-Curtius 1991*; *Hoffmann-Curtius 1996*. — Pfeiffer bringt noch weitere Kollwitz-Werke mit dem Opfer am »Altar des Vaterlandes« in Verbindung: *Pfeiffer 1996*, S. 310 (»Märzriedhof«, *Kl. 123-125, Kn. 127-129*), S. 313 (»Dem Andenken Ludwig Franks«, *Kl. 127, Kn. 131*), S. 319 (plastische Dreifigurengruppe des Denkmals für den gefallenen Sohn).

<sup>1323</sup>Viktoria Schmidt-Linsenhoff spekuliert über Namen: »[...] – die Instanz, die das Opfer fordert, der Kriegsgott, das Schicksal, der wilhelminische Militarismus, der imperialistische Männerstaat, wer immer es sei, er erscheint nicht in der Darstellung.« (*Schmidt-Linsenhoff 1986*, S. 40; vgl. *Schmidt-Linsenhoff 1996*, S. 193). — Elizabeth McCausland schreibt: »The mother offers up her child as a sacrifice to the powers that cause war.« (*McCausland 1937*, S. 24). — Dobard schlägt konkreter vor, das besagte Höhere als doppelgestaltige Macht zu verstehen, d. h. als »the spirit of the Fatherland an the ideal of universal brotherhood« (*Dobard 1982*, S. 62). — Ulrike Herzwurm legt sich so fest: das Blatt versinnbildliche »die Op-

bereitet Kollwitz den Weg dafür, daß es Rezipienten jedweder Nationalität möglich wird, sich dem Stoff zu nähern. Der Holzschnittzyklus zielt auf eine internationale Wirkung oder Resonanz. Tatsächlich wird er schon kurz nach seiner Entstehung im Ausland gezeigt, vermutlich 1924/25 in der Sowjetunion.<sup>1324</sup> Er ist insofern kein patriotisches Werk – ganz im Gegensatz zum *Dreifigurendenkmal*. Man kann ihm ein transnationales Prinzip oder eine völkerverbindende Funktion zusprechen. Dafür besitzt der Zyklus jedenfalls die Grundanlage. Auch im Hinblick darauf würdigt Romain Rolland im Juli 1927 das Gesamtschaffen der Künstlerin so:

»Das Werk von Käthe Kollwitz ist die größte Dichtung des Deutschlands unserer Tage, welche Not und Leid der Niedrigen und Unbedeutenden widerspiegelt. [...] Sie ist die Stimme des Schweigens der hingeopferten Völker.«<sup>1325</sup>

Die mit dem ersten Zyklusblatt ins Bild gesetzte moralische Rechtfertigung des Opfers muß den heutigen Rezipienten hellhörig machen. Ausgestattet mit historischem Wissen um die Weltkriege und sensibilisiert durch seine eigene Zeit, hat er die Aufgabe, dieser und jeder Opferideologie, die einem Krieg positive Argumente abringen will, aufmerksam zu begegnen. Er muß sie einer kritischen Analyse unterziehen. Vor allem dann, wenn das Werk, das die Ideologie transportiert, einen öffentlichen Wirkungsraum beansprucht. So wie der *Zyklus »Krieg«*. – Doch darf nicht vorschnell geurteilt werden. Mit dem Sinnbild des bewußt verantworteten,

---

ferbereitschaft und Hingabe für das Vaterland« (*Herzwurm* 1991, S. 39). – Pfeiffer denkt, es finde eine Übergabe »an die kriegführende Nation« statt (*Pfeiffer* 1996, S. 332). – Das Kind werde »einer bedrohlichen, kriegerischen Welt dargeboten«, meint Kneher (*Kneher* 1985, S. 207), und Doppelstein sieht es »der Welt und ihren Kriegen« preisgegeben (*Doppelstein* 2006, S. 11). – Auch bei Sigrid Achenbach und Catherine Kraher wird das Neugeborene »der Welt« dargebracht (*Achenbach* 1995, Kat.-Nr. 160; *Kraher* 1990, S. 83).

<sup>1324</sup>Vgl. z. B. *Kat. Berlin* 1977, S. 244-245, Nr. 30 zur »1. Allgemeine[n] deutsche[n] Kunstausstellung« im Historischen Museum am Roten Platz in Moskau (eröffnet am 18.10.1924), die anschließend auch in Saratov an der Wolga (Dez. '24) und Leningrad (Jan. '25) zu sehen war. Die Ausstellung wurde im Rahmen der »Internationalen Arbeiterhilfe« (IAH) organisiert durch die »Künstlerhilfe« (Otto Nagel, dem Sekretär, und Eric Johansson): siehe *Kat. Berlin* 1977, S. 242. – Allerdings wird in dieser Quelle der Holzschnittzyklus nicht ausdrücklich genannt, sondern nur eine Darstellung mit »zu einem Haufen geballte[n] weinende[n] und zitternde[n] Frauen«. Die Forschung vermutet darin bislang das sechste Zyklusblatt, »Die Mütter«: so z. B. *Krause* 1989a, S. 11. — Zu »Kollwitz und Russland«: *Fritsch* 2012.

<sup>1325</sup>Zitiert nach *Diel* 1927, unpag. [S. 5]: »Zum Geleit«. — Das Wort »hingeopfert« bezieht sich in diesem Zusammenhang selbstverständlich nicht auf eine »freiwillige Opferhandlung«, sondern darauf, daß die Völker dem Weltkrieg »zum Opfer gefallen« sind.

aber für sich durchaus irrationalen Opfers an die Idee der Höherentwicklung gibt Kollwitz einen Erklärungsgrund für ein Verhalten angesichts des Krieges und beschreibt zugleich den Anfang einer Tragödie. Längst nicht alles ist damit gesagt. Das folgende Blatt der Bilderreihe führt weiter.

## 8.2. »Die Freiwilligen« (Blatt 2, Kl. 178, Kn. 173)

### 8.2.1. Motiv und Komposition

Sechs Figuren sind zu einer Reihe formiert (Abb. 15).<sup>1326</sup> Sie wird von einer Gestalt angeführt. Es ist, ganz links im Bild, der Tod. Seltsam doppelwesenhaft ist er dargestellt. »Knochenmann«, aber mit Fleisch an den Händen und mit einem Rock bekleidet, von dem man die Ärmel sieht; der Schädel mit den großen dunklen Augenhöhlen ist nur zum Teil skelettiert, Lippen sind unterscheidbar. Der Tod ist lorbeer- oder efeubekrönt und schaut pathetisch erhobenen Hauptes, aber mit kummervollem »Blick« nach oben. Dabei hält er seinen rechten Arm über den Kopf, im Begriff mit einem kurzen Stock in der Faust die Trommel zu schlagen. Dieses Instrument hat er umhängen. Es besitzt einen relativ niedrigen Resonanzkörper – eine sog. Militärtrommel. Wenn man sich den Ton vorstellen wollte, müßte man ihn so denken: hart, kommandomäßig trocken und der Metallsaiten wegen, die bei solchen Trommeln über die untere Membran gezogen sind, damit sie beim Schlag mitvibrierten, hell schnarrend.<sup>1327</sup>

Mit seinem linken Arm umhalst der Anführer Tod eine Gestalt. Ganz eng hat er sie an sich gezogen, beide sind Kopf an Kopf. Dieser Zweite in der Reihe ist derjenige, der dem Tod nicht nur körperlich und räumlich, sondern gewissermaßen auch mimisch am nächsten ist, ohne ihm gleich zu sein. Er schaut sehenden Auges gleichfalls nach oben, doch fehlt ihm das Pathos. Sein Mund ist halb geöffnet. Seine Ohrmuschel zeichnet sich durch eine dünne helle Linie vom dunklen Grund ab, und man mag sich ausdenken, daß er den Trommelschlag hört. Dabei liegt ein fast verträumter Ausdruck auf seinem Gesicht. Er ist nicht allein gestisch, sondern auch seelisch wie in Bann geschlagen.

Dann der Dritte, der Jüngling in der Bildmitte. Er scheint leblos. Sein Kopf ist in den Nacken und zur Seite gesunken, so daß der Hals stark hervortritt. Die Augen sind geschlossen, der Mund ein wenig offen. Seine Stirn – man meint aufgeworfe-

<sup>1326</sup>Kn. 173 IV. Abb. in *Knesebeck 2002*, S. 515.

<sup>1327</sup>Vgl. *Michels 1977*, S. 33.

nes Haar zu erkennen – ist auffallend hell und furchenlos, bis auf einen kurzen Schatten über der Nasenwurzel – die Andeutung eines Schmerzes in dem sonst gelösten wirkenden Gesicht. Seine nackte Brust ist zu sehen. Dieser Mittlere ist zwar, was den Abstand von den anderen Figuren angeht, isolierter als diese, aber er wird zugleich umarmt von den ihn Flankierenden. Der ihm Nachfolgende hat den rechten Arm um seine Schulter gelegt und faßt mit seiner linken Hand die Hand des Zweiten in der Reihe, die von der anderen Seite an der Schulter des Mittleren liegt. Die Umarmung ist also verschränkt und die Mittelfigur dadurch regelrecht eingespannt.

Der Vierte im Glied ist der, der als einziger aufzuschreien scheint. Den Mund hat er weit aufgerissen, man sieht die Zähne. Sein Kopf ist wie in den Nacken gepreßt, und die Kehle deshalb gespannt. Zwischen der Brust und seiner Linken lugt noch die linke Hand der Mittelfigur hervor, aber man weiß nicht, wonach sie greift. – Der Fünfte verdeckt mit seinem Kinn die Stirn des Vorigen, und er selbst wird zum größten Teil vom Nachfolgenden verdeckt. Sein Gesicht ist bis auf eine Stelle an der Wange<sup>1328</sup> fast ganz dunkel. Man blickt in die große schwarze Höhle seines Mundes. Das Dunkle, der Mund und das scharf geschnittene augenlose Profil geben seinem Ausdruck etwas Schreckliches. Mit der Faust hält er irgendetwas Undefinierbares an seinen Hals; es ist durch helle, längliche Linien kompakt umrissen.<sup>1329</sup> – Endlich, fast, aber nur fast auf gleicher Höhe mit dem Vorigen und beinahe parallel zu seinem Profil, was einer Verdoppelung, mithin Steigerung des Ausdrucks gleichkommt, der Letzte in der Reihe. Er hat in einer heftigen Gebärde beide Fäuste unter dem Hals überkreuzt, die Arme gegen die Brust gedrückt. Auch er hat den Mund offen, aber im Gegensatz zum Vorigen nur halb und nicht so, als ob ein Laut entwiche. Eher scheint er die Luft einzusaugen. Das Auge wirkt verschlossen. Sein Kopf ist zurückgeworfen. Das Haar flattert.

Die Figurenreihe ist in sich wellenartig bewegt. Sie schlägt nach vorn und hinten, oben und unten, jeder Kopf ist auf anderer Höhe. Der Schädel des Todes ragt am

<sup>1328</sup>Nur sichtbar auf den Zustandsdrucken *Kl. 178 IV* bzw. *Kl. 178 IV b*, abgebildet in *Weber-Woelk 2001*, Abb. 8, bzw. *Guratzsch 1990*, S. 188. Ferner auf *Kn. 173 II* und *Kn. 173 IV*, beide abgebildet in *Knesebeck 2002*.

<sup>1329</sup>Ein Autor erkennt, »teilweise mit Handgranaten bewaffnete[n] Männer« (*Pfeiffer 1996*, S. 333). Ich sehe das nicht und halte es auch für unwahrscheinlich; schon deshalb, weil sonst keine Waffen, geschweige denn eine Kampfhandlung, im Bild und im Zyklus vorkommen. Warum sollte ein derartiges Instrument, das Einfluß auf die Sinndeutung des Ganzen hätte, so unklar dargestellt sein?

höchsten hervor und wird noch potenziert durch die erhobene Faust. Nach den beiden Seitenrändern steigt die Welle auf, zur Mitte hin fällt sie ab, um dann aber tatsächlich in der Mitte einen Scheitelpunkt zu gewinnen. – Die Leiber drängen alle in dieselbe Richtung, die der Anführer, der trommelnde Tod, vorgibt. Ein dichtes Beieinander von Körpern. Man sieht sie aber nur zu etwa drei Vierteln. Ihre Umrisse sind zum großen Teil unklar, wenige helle Linien bezeichnen sie nur vage. Und die Körper entbehren gänzlich der Erdenhaftung: Das ganze Glied schwebt über einem schartigen weißen Grund. Technisch kam er zustande, indem z. T. sehr breite Schnitte in den Holzstock gegraben wurden. Man meint, scharfgratige Ansätze der Bearbeitungswerkzeuge ausmachen zu können. Die Schnitte haben fast alle eine Richtung, sie verlaufen im Einklang mit den Körpern, so daß der Zug sehr dynamisch nach links geht. Er geht aber gleichzeitig auch in die Höhe. Der Anführer weist den Weg nach oben. Alles ist in seinen Kommandoschwung einbezogen, sogar die im Zickzack verlaufende Leinenverspannung seiner Trommel nimmt den Befehl auf.

Das Blatt macht aufgrund des welligen Bewegungszuges und der wie ausgekratzt aussehenden hellen Stellen, etwa auf der Brust der Mittelfigur, sowie wegen zahlreicher kleinteiliger Schnittlagen, die vor allem die Gesichter und Hände zeichnen und insgesamt eine zerklüftete Schwarzweiß-Wirkung erzeugen, einen ziemlich aufgewühlten Eindruck. Aber ein besonderes Bildelement wirkt diesem nervösen Dynamismus entgegen. Die Figurengruppe wird von mehreren lichten Bögen auf dunklem Grund überfangen und zusammengefaßt. Was die Umarmungen und das enge Beieinander schon zu leisten vermögen, die gegenseitige Verkettung aller Figuren, das bekräftigen noch die dünnen Bogenlinien. Sie verklammern die Gestalten. Sie wirken zudem wie eine atmosphärische Erscheinung, die die ganze Szene in ein ungewisses Licht taucht. Und wie in Korrespondenz dazu gehen von der ganzen Gruppe, dicht an dicht, viele kurze Lichtstrahlen gerade himmelwärts auf, ein Zeichen wunderlichen Glühens.

Die Formen der Lichtbögen und des schartigen Weißgrunds fassen die Figurengruppe von oben und unten spindelartig ein. Dadurch wird die Bewegung nach dem linken Bildrand gemildert und zur Bildmitte hin konzentriert. Auch der aufgebogen erhöhte Körper in der Mitte trägt dazu bei und – insbesondere – die Bilddiagonalen. Ihnen kommt in geometrischer Hinsicht die Hauptrolle zu. Sie spannen die Figuren-

gruppe in das Querformat ein. Man kann sagen, daß die Bildelemente, trotz allen Drängens nach links, auf diese Weise fest an ihrem Platz verankert sind. Im Schnittpunkt der Diagonalen befindet sich die große zupackende Hand der vierten Figur. Diesem Motiv, dem An-der-Hand-Nehmen, welches für sich ein anschauliches Synonym der Verkettung der Gruppe ist, kommt daher auch rein formal besondere Bedeutung zu. Es ist der wirkliche Bildmittelpunkt.

### 8.2.2. Tragischer Triumph

Eine unverbrüchliche Gemeinschaft ist vor Augen geführt. Gemeinschaft im Leid, bis in den Tod. Das Dargestellte hat aber nichts Abgründiges oder Niederwerfendes, sondern etwas seltsam Erhebendes. Der Tod ist mit einem Kranz von Lorbeer oder Efeu geschmückt, genau läßt es sich nicht bestimmen. Beide immergrünen Pflanzen verweisen auf die »Unsterblichkeit«; Lorbeer symbolisiert »Frieden«, Unvergänglichkeit, »Ruhm und Ehre«; der aus den Zweigen geflochtene Kranz dient seit alters als »Siegeseichen«. <sup>1330</sup> Efeu ist ein Sinnbild für »Lebenskraft«, »Freundschaft«, »Treue«, er läßt aber auch an »Nacht und Tod« denken; Gräber werden mit ihm geschmückt. <sup>1331</sup> Die Emblematis des 16. und 17. Jahrhunderts weiß ihn in einen Zusammenhang mit der Schönheit des Opfertodes zu bringen. <sup>1332</sup> Wenn der personifizierte Tod dergestalt ausgezeichnet ist, dann sind vor allem positive Bedeutungen auf ihn vereinigt. Schon von dieser Seite betrachtet ist also klar, es geht um einen ehrenvollen und daher auch sinnvollen Tod.

Gleichwohl ist das Geschehen tragisch. Ohne jede konsolatorische Absicht. Der Schmerz des Vierten in der Reihe schreit sich heraus. Die Ohnmacht des Mittleren macht es offenbar. Selbst wenn er mit seiner vorgestreckten, entblößten Brust, dem

---

<sup>1330</sup>LAW, s. v. Lorbeer, Sp. 1767-1768; Lurker 1991, s. v. Lorbeer, S. 442; Oesterreicher-Mollwo 1991, s. v. Lorbeer, S. 103; LCI, Bd. 3, s. v. Lorbeer, Sp. 106-107; DNP, Bd. 7, s. v. Lorbeer, Sp. 440-442.

<sup>1331</sup>LAW, s. v. Efeu, Sp. 788; Lurker 1991, s. v. Efeu, S. 162; Oesterreicher-Mollwo 1991, s. v. Efeu, S. 39. Ferner DNP, Bd. 3, s. v. Efeu, Sp. 886-887.

<sup>1332</sup>Vgl. inscriptio und subscriptio zur pictura »Efeu tötet den Baum, den er umrankt« in Henkel / Schöne 1996, Sp. 277: »So zu sterben, ist schön // Ein edler Sinn verlangt danach, für andere sich ganz hinzugeben. / Warum nicht? Solch einen Tod zu sterben, ist schön.« – Im Kollwitzschen Bild »umrankt« der mit dem Attribut geschmückte Tod den sich hingebenden Jüngling.

seitwärts zurückgesunkenen Kopf und seiner hell leuchtenden Stirn an christliche Märtyrerdarstellungen der frühen Neuzeit und des Barock erinnert<sup>1333</sup> – ihm fehlt der zum Himmel gerichtete Blick des sterbenden Blutzeugen, der zum Lohn seiner Leiden der göttlichen Herrlichkeit entgegenseht.<sup>1334</sup> Anders als jener Märtyrer ist der Kollwitzsche Jüngling zum Tod erschöpft und nur erschöpft. Ohne Trost. Bei Kollwitz empfängt nicht der Mensch die Siegeszeichen. Der Tod ist der Gekrönte.

In dessen Gestalt hat Arthur Bonus den »Heroismus selbst« verkörpert gesehen. »Man könnte fast dazu kommen, die zu beneiden, die so in den Tod zogen«, sinniert der Autor 1925 in seiner Einführung zum »Käthe Kollwitz-Werk«.<sup>1335</sup> Und die Künstlerin antwortet dem Autor auf die Interpretation des Blattes:

---

<sup>1333</sup>Auch in *Krause 1989b*, S. 70 wird der Mittlere als »martyrerhafte Figur« bezeichnet, aber diese Beobachtung nicht weiter vertieft. — Das Leidenspathos der Märtyrerdarstellungen hat freilich seine antiken Vorbilder; als »exemplum doloris« gilt vor allem die Laokoon-Gruppe (Rom, Vatikan, Cortile del Belvedere; vgl. *Henning / Weber 1998*, S. 30; *LdK*, Bd. 4., s. v. Laokoongruppe, S. 223-224, hier S. 224) oder die Büste des sog. »Sterbenden Alexander« (Florenz, Galleria degli Uffizi). — Bei der Physiognomie der Kollwitz-Figur sind die senkrecht zur Nasenwurzel verlaufende Schmerzfalte und der zum rechten Augenlid hin abgerundete Schatten eine leise Anspielung auf die Vorbilder und ihre entsprechenden Nachfahren. Markanter sind außer den oben genannten Charakteristika: der geöffnete Mund, hervortretende Hals, das aufgeworfene Stirnhaar. — Für den Hinweis auf barocke und frühneuzeitliche Märtyrerdarstellungen danke ich Christina Ilona Sitter M.A.

<sup>1334</sup>Vgl. z. B. *Henning / Weber 1998*, bes. S. 19-20, dort im Zusammenhang mit dem Affektzustand der »Vision«, in der der Märtyrer seine »Errettung durch göttliche Gnade« schaut.

<sup>1335</sup>Dieses und das vorige Zitat: *Bonus 1925*, S. 37. — Zur Entstehung des Buches: *Bonus-Jeep 1948*, S. 212-225 (\*[m. E. um 1925]). — Das Buch enthält: ein »Vorwort« von Bonus (S. 5); ein Schreiben von Käthe Kollwitz an Bonus (S. 6-7); »Biographisches« (S. 8-9); die Einführung (S. 10-37); Abbildungsverzeichnis sowie 153 Abb. — Der Autor versucht in gewohnt ausufernder Manier und dennoch ungenau, den seiner Ansicht nach religiösen Urgrund der Kollwitzschen Kunst anhand des Begriffs »Schöpfung« und mit dem Topos des Schaffens aus innerer Notwendigkeit zu fassen: *Bonus 1925*, hier S. 10-12, weiter bes. S. 5, 10-19, 26-28, 30-31. — Zum Ansatz von Bonus vgl. den polemischen Einwand von Alfred Durus in der KPD-Zeitung »Die Rote Fahne« (1926, Nr. 231), zitiert in *Bussmann / Schlegelmilch 1973*, unpag. [4. Textseite mit Anm. 18]. — Vgl. ferner die Kritik der Sozialwissenschaftlerin Sibylle Tönnies, die den »Heroismus« in einen Zusammenhang mit dem nationalsozialistischen Langemark-Kult bringt und Kollwitz »Todes- und Opfersucht« attestiert: *Tönnies 1994*, bes. S. 499. — Zum *Holzschnitt »Die Freiwilligen«*: *Bonus 1925*, S. 11, 37, Abb. 140. Die übrigen Blätter der Bilderfolge werden als »Kriegsfolge«, »Holzschnitte zum »Krieg« und »Blätterfolge »Der Krieg« erwähnt und abgebildet, aber nicht einzeln besprochen: *Bonus 1925*, S. 9, 10, 11, 36-37, Abb. 139-145.

»Was Sie über die ›Freiwilligen‹ sagen, ist herrlich, und ich möchte Ihnen die Hände geben, wie Sie das fühlen und sagen können, was ich hab sagen wollen.«<sup>1336</sup> –

Die Krisen- und Kriegsgeschichte des 20. Jahrhunderts macht es heutiger Beurteilung unmöglich, »Die Freiwilligen« in der Weise von Arthur Bonus todesfasziniert zu bewundern. Aber für die Analyse der Bildwirkung gibt sein Ausspruch doch einen Wink: Der Betrachter wird durch die Gestaltungsmittel affiziert, die Bewegungsenergie der Darstellung in sich aufzunehmen; sein Gefühl wird berührt; sein Gemüt durch das dramatische Geschehen erschüttert.<sup>1337</sup>

Denn der Szene wohnt eine besondere Feierlichkeit inne und zugleich ein »momentum tremendum«, etwas, das ehrfurchtsvollen Schauer hervorruft. Es sind nicht allein der hochpathetische Ausdruck im Gesicht des Todes, nicht nur der sich ankündigende Trommelschlag, die drangvolle Wellenbewegung der Gruppe oder die Physiognomien der Einzelnen, die einen solchen Eindruck entstehen lassen. Spitz glühende Strahlen gehen von der Gruppe aus, vertikal nach oben. Formen erzittern im heftigen, kleinteiligen Schwarzweiß. Der Grund bebt, löst sich auf. Die Figuren schweben unter den hellen Bögen. – Man hat diese Bögen zumeist als Lichtphäno-

<sup>1336</sup>*Bonus-Jeep 1948*, S. 218. — »Das Käthe Kollwitz-Werk« ist Peter Kollwitz gewidmet: *Bonus 1925*, unpag. [S. 4]. Vgl. *Bonus-Jeep 1948*, S. 218, wo Kollwitz für die Widmung dankt. — Weiteres zur Deutung der »Freiwilligen« durch Bonus: siehe Anm. 1353.

<sup>1337</sup>Vgl. *Bonus 1925*, S. 26-28 über »Tendenzkunst« und die Frage der »Eindringlichkeit« von Kunstwerken. — In puncto Bildwirkung und Betrachteraffektion ist generell die barocke Ästhetik aufschlußreich. Ich gewinne z. B. Anregungen durch *Brassat 2001*, *Heinen 2004*, *Vetter 2004*, *Kemmer 2004*. Auf Peter Paul Rubens bin ich in dieser Hinsicht besonders konzentriert. Er hat die Affektdarstellung zu allerhöchster Meisterschaft gebracht (*Brassat 2001*, S. 52; der Ausdruck »Bewegungsenergien« findet sich auf S. 42). Seine Überwältigungsstrategien sind noch heute in »populären Bildmedien« wirksam (*Heinen 2004*, S. 28). Daß sie auch von Käthe Kollwitz schon in frühen Jahren rezipiert und geschätzt werden, belegt folgendes Zitat, das in der Kollwitz-Forschung noch kaum Beachtung gefunden hat: »Und nun sah ich in der Pinakothek [zu München, BS] die Meister, von denen vor allem einer auf mich wirkte, aber für Jahre entscheidend: Rubens. Hingerissen hat mich Rubens. [...] Ich hatte damals einen kleinen Goethe. Wenn es ganz mit mir durchging, dann schrieb ich nur an den Rand: Rubens! Rubens! Die frühen Goetheschen Gedichte! ›Der Tempel ist mir aufgebaut ...‹. Goethe, Rubens und mein eigenes Gefühl, das war immer ein Ganzes.« (»Rückblick auf frühere Zeit«, 1941, in *Tgb*, S. 736). Vgl. dazu das »Studienblatt mit Skizzen nach Rubens und Selbstbildnis [...]« (um 1888/89, *NT 26*; siehe *Fritsch 2005*, S. 30-31, dort abgebildet und gegenübergestellt Rubens' Gemälde »Trunkener Silen«, 1617/26, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen). — Einen kompositionellen Zusammenhang zwischen Rubens' Ölgemälde »Hero und Leander« (Rubens und Werkstatt, um 1605, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen: Gemäldegalerie Alte Meister; siehe Abb. in *Kat. Braunschweig 2004*, Kat.-Nr. 4) und Kollwitz' »Freiwilligen« sieht *Dobard 1982*, S. 67 mit Anm. 41. — Für Hinweise auf Rubens-Literatur und viele erhellende Gespräche danke ich aufs neue Christina Ilona Sitter M.A.

mene beschrieben, und zweifellos gibt es Gründe, die etwa für eine Deutung als Glorienschein oder Regenbogen sprechen.<sup>1338</sup> Ich möchte jedoch vorschlagen, auch die Bedeutung des architektonischen Bogens in Betracht zu ziehen, vor allem den Bogen als Hoheitsform. Ausgehend vom römischen Triumphtor und der Gepflogenheit, die siegreich heimkehrenden Soldaten durch das Portal hindurchzuführen, erläutert Hans Gerhard Evers:

»[...] der Bogen als solcher verleiht dem unter ihm durchziehenden Heer, dem unter ihm stehenden Heerführer den Triumph, verleiht Macht, Hoheit, Reinigung, Dauer.«<sup>1339</sup>

<sup>1338</sup>Siehe *Bonus 1925*, S. 11, 37 (»Flammenbogen«); *Holsten 1976*, S. 82 (»Motiv eines Regenbogens, der die Gestalten wie eine Gloriole überspannt«); *Fischer 1999*, S. 12 (Lichtau-reole); *Knesebeck 2002*, S. 512 (»Lichtbogen«); *Kat. Hamburg 1981/1982*, Kat.-Nr. 52 (»Regenbogen, der die Gruppe wie ein Heiligenschein umgibt«); *Fischer o. J.*, S. 13 (»Regenbogen« als Zeichen eines »bedingungslosen Idealismus«). Als Regenbogen oder diesem ähnlich bezeichnet in: *Dobard 1982*, S. 67-69, 71-73 (dort mit Bezug auf Werke von Goethe, C. D. Friedrich, J. van Ruisdael, H. Daumier; ferner auf S. 80 in eigenwilliger Auslegung als Machtsymbol des Todes); *Kat. Hamburg 1987*, S. 164; *Best.-Kat. Düsseldorf 1989*, Kat.-Nr. 471; *Krause 1989b*, S. 70; *Pfeiffer 1996*, S. 333; *Schmidt-Linsenhoff 1996*, S. 193. Als Mittel der Ironie wird das Hoffnungssymbol des Regenbogens verstanden in *Prelinger 1995*, S. 80. — Der Regenbogen kommt in der christlichen Ikonographie überwiegend in drei Varianten vor: a) als Sinnbild des Friedens und ewigen Bundes, den Gott mit Noah und allen folgenden Generationen schließt, nachdem er in der Sintflut die Erde von der Bosheit der Menschen gereinigt hat (Gen 9,8-17); b) als Zeichen der Maiestas Domini und beim Weltgericht; c) als Sinnbild Mariens (*LCI*, Bd. 3, s. v. Regenbogen, Sp. 521-522). — Die Emblematik hält bemerkenswerte Erklärungen für den Regenbogen, der zusammen mit der untergehenden Sonne dargestellt ist, bereit; er versinnbildlicht dann Ausgleich und Versöhnung des Niedrigsten mit dem Höchsten und gilt »in dem Augenblicke [des Sonnenuntergangs, BS], da die Welt blind und verwirrt zurückbleibt, als sicheres Zeichen des Friedens und des Trostes«: *Henkel / Schöne 1996*, Sp. 115-116 (dort mit einer pictura, bei der die Sonnenstrahlen entfernt an die Strahlen denken lassen, die von der Kollwitzschen Figurengruppe ausgehen. Man könnte sogar eine gewisse Übereinstimmung zwischen dem Konturenverlauf der abgebildeten Hügel und der Figurengruppe zu entdecken meinen, denn beide steigen zu den Seitenrändern hin auf. Etwaige kompositionelle Ähnlichkeiten dürfen jedoch nicht dazu verleiten, auch inhaltliche erkennen zu wollen. Deutungen des Kollwitz-Blattes müssen m. E. beim triumphierenden Tod beginnen. Er ist derjenige im Bild, von dem aus sich eine schlüssige Erklärung fürs Ganze ergibt – was noch zu zeigen sein wird). — Über die vielfältigen, auch ambivalenten Bedeutungen des Regenbogens in den Mythologien, in der christlichen Religion, der frühneuzeitlichen Kunst, barocken Landschaftsmalerei, bei den Romantikern und im 20. Jh.: *LdK*, Bd. 6, s. v. Regenbogen, S. 70 (z. B.: »Brücke zwischen überirdischer und irdischer Welt«; Weg für die Verstorbenen ins Totenreich; Unheilszeichen; Bezug zur »kosmisch-astrologischen Schicksalsdeutung« und zur »Allegorie der Melancholie«; Hoffnungszeichen; im 20. Jh. »ein wichtiger Bildgegenstand, auch auf dem Wege zur Abstraktion«). Vgl. ferner *Lurker 1991*, s. v. Regenbogen, S. 608-609. — Zum Glorienschein: siehe die Nachweise in Anm. 1248.

<sup>1339</sup>*Evers 1939*, S. 104; ebd. auch der Ausdruck »Hoheitsform«. — Zum römischen Triumphbogen vgl. weiter *Möbius 1958*, S. 74-76. Friedrich Möbius macht kontrovers zu Evers darauf aufmerksam, daß nicht »der Bogen als solcher« Triumph verleiht, sondern die über dem Triumphbogen als Statuen angebrachten Götterfiguren und Viktorien: *Möbius 1958*, S. 76. — Vgl. zusätzlich: *RE*, 2. Reihe, 13. Halbbd. (1939), s. v. Triumphbogen (Ehrenbogen) [Kähler], Sp. 373-493; *LAW*, s. v. Triumphbogen, Sp. 3128-3129; *DNP*, Bd. 12/I (2002), s.

An unzähligen Beispielen von der antiken bis in die neuzeitliche Kunst sei zu beobachten, daß überall dort, wo ein Gott, König, Held, Heiliger etc. einem Architekturbogen eingeordnet sei, »das heilige Zeichen der Erhöhung, des Ranges, der Macht über diese Gestalt gesetzt« sei.<sup>1340</sup> – Es muß nicht weiter ins Detail gegangen werden, was gezeigt werden soll, ist ersichtlich. Für die Deutung des Kollwitz-Blattes können wir aus der Bemerkung den Nutzen ziehen, daß der Bogen ein vornehmer Ausweis erhabener und würdevoller Stellung sein kann.

Auch hier sind Geheiligte zu sehen, wie im ersten Blatt »Das Opfer« (*Kl. 177, Kn. 179*). Aber während es sich dort um ein Geheiligt-Sein handelt, das sich bezüglich des Kindes im schieren Dasein, bezüglich der Frau in stiller Kontemplation und in der Tat der Übergabe bezeugt, verhält es sich bei den »Freiwilligen« anders. Durch ihren leidvollen Tod sind sie Geweihte und der irdischen Sphäre entrückt, geheiligt. Durch das Erleiden. »Das Opfer« veranschaulicht eine Aktion, die auf ein Höheres ausgerichtet ist und deswegen Weihe besitzt. »Die Freiwilligen« dagegen durchleiden ihre Passion. Sie werden, vom Betrachter aus gesehen, nach links gezogen, symbolisch nach Westen, in die Richtung von Nacht und Tod.<sup>1341</sup> Ihnen öffnet sich kein Himmel. Wenn sie also eine erhabene und würdevolle Stellung innehaben, dann liegt der Grund dafür nicht in dem, was sie tun – sie handeln ja nicht –, sondern allein in dem, was ihnen widerfährt: leidvolles Sterben und Tod.

Auf die Interpretation des Blattes wirkt sich diese Feststellung maßgeblich aus. Kollwitz zeigt weder »die bei Kriegsausbruch herrschende patriotische Stimmung«,

---

v. Triumph- und Ehrenbogen (C. Höcker), Sp. 838-846, bes. Sp. 841-842 [Denkmal- bzw. Schauarchitektur; Bild- und Ideologieträger; Tor und Bogenöffnung mit Bezug zum Totenkult bzw. zur Apotheose]. Außerdem: *DNP*, Bd. 12/I (2002), s. v. Triumph, Triumphzug (W. Eder), Sp. 836-838, bes. Sp. 837 [erforderlich für die Gewährung eines Triumphzugs ist der Sieg in einem sog. bellum iustum].

<sup>1340</sup>Evers 1939, S. 105.

<sup>1341</sup>Vgl. *LCI*, Bd. 3, s. v. Rechts und links (E. Dinkler-von Schubert), Sp. 511-515, hier Sp. 511. — Zu beachten ist, daß Kollwitz »Die Freiwilligen« von Anfang an in Linksbewegung konzipiert hat: siehe die Studien *NT 849-852* von 1920 und '21 (Abb. 16-19). — Wenn die Holzschnittstudien *Kl. 170, Kn. 166* (1921; der mittlere Jüngling als Einzelfigur) und *Kl. 172, Kn. 168* (1921; Kopf des Todes und des Jünglings neben ihm; weder von Klipstein noch Knesebeck durch Abb. belegt) im Gegensatz zur endgültigen Fassung gearbeitet sind, könnte man sich das zumindest für das erstgenannte Blatt so erklären: Bestimmte Formbildungen (Lage des Kopfes, seine Einbettung zwischen Hand und Konturlinie, aufgestäubte Haarsträhnen, gestrichelte Halspartie) lassen vermuten, daß es sich um den Versuch einer Übertragung der Vorzeichnung *NT 852* auf den Holzstock handelt; der Abdruck fällt dann natürlich gegensinnig aus.

noch ein Vorwärtsstürmen der Freiwilligen »ins Kriegsfeuer«. <sup>1342</sup> Beides würde aktiv Handelnde verlangen, jedenfalls keine Leidenden. Aber dieser Zug wird gezogen, er stürmt nicht. Der Tod zieht und ist Sieger. Seine Zeit bricht an. Einer patriotischen Stimmung von 1914 wäre die Darstellung solch tragischen Verhängnisses und zutiefst tragischer Helden nicht adäquat. Deshalb nicht, weil die Stimmung der »jugendbewegten« Kriegsfreiwilligen – und um diese geht es Käthe Kollwitz zu allererst, wenn sie das Blatt »Die Freiwilligen« betitelt <sup>1343</sup> – gekennzeichnet war von Vaterlands- und Deutschtumsenthusiasmus. Die Jungen waren durchdrungen von Pflichtgefühl und aktionistischem Opfermut. Die Gewährsmänner dafür waren im Kreis der Kollwitz-Brüder und ihrer Kameraden Johann Gottlieb Fichte und, ein Epigone, Gustav Wyneken. Käthe Kollwitz teilt manches über diese Zusammenhänge in ihren Tagebüchern und Briefen mit. <sup>1344</sup> Die auf dem Holzschnitt gezeigte Stimmung hat jedoch eine völlig andere Note. Von »rauschhafter Begeisterung« <sup>1345</sup> oder »dionysische[m] Taumel«, <sup>1346</sup> »Verzückung«, <sup>1347</sup> einem »emphatischen Idea-

---

<sup>1342</sup>*Kat. Hamburg 1987*, S. 164. Ähnlich *Weber-Woelk 2001*, S. 8: »Die dynamische Komposition läßt den Enthusiasmus der Jugendlichen für die vermeintliche Gerechtigkeit dieses Krieges und ihren Glauben an die nationale Bedeutung ihres Handelns deutlich werden.«

<sup>1343</sup>Zuerst »Dixmuiden« genannt (*Tgb*, S. 473, \*29.05.20), später erst »Freiwillige« (*Tgb*, S. 494, \*06.02.21). Der direkte Bezug des Blattes zum Tod des jüngeren Sohnes Peter, der 1914 bei Dixmuiden fiel, ist also belegt. Vgl. auch den Brief an Arthur Bonus, mitgeteilt in *Bonus-Jeep 1948*, S. 225.

<sup>1344</sup>Siehe bes. Abschnitte I.2.1., I.2.4., I.3.4.

<sup>1345</sup>*Achenbach 1995*, Kat.-Nr. 161. Ähnlich: *Diel o. J.*, S. 41 (»wie im Rausch, in wahnsinniger Trunkenheit wild vorwärtsdrängen[d]«); *Diel 1927*, S. 12; *Kat. Hamburg 1981/1982*, Kat.-Nr. 52 (»besinnungslose Begeisterung«); *Weber-Woelk 2001*, S. 8.

<sup>1346</sup>*Seeler 2007*, S. 16. — Seeler versucht eine neue Sicht auf die Darstellung und bringt sie in einen Zusammenhang mit Friedrich Nietzsches »dionysischem Prinzip«: *Seeler 2007*, S. 15-16, mit Literaturverweis in Anm. 36. Vgl. Nietzsches Schrift »Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik« (1872, 1886). — Diesem Ansatz kann ich nicht zustimmen, weil er zu einer Interpretation führt, die das Faktum des Leidens und Sterbens ins Ekstatische kehrt. Gerade diesen Eindruck versuche ich hier zu entkräften. — Auch scheint mir die Vermutung unsicher, Käthe Kollwitz habe im »Freiwilligen«-Blatt die Nietzsche-Lektüre ihres jüngeren Sohnes »nachvollzogen« (*Seeler 2007*, S. 15). Meiner Kenntnis nach hatte sich die Lektüre eher auf »Zarathustra« als auf die »Geburt der Tragödie« konzentriert. Siehe meine Darstellung in Abschnitt I.3.2.1.; vgl. Abschnitt II.7.2.2. — Im übrigen fragt Annette Seeler in ihrem Beitrag nach der Methode künstlerischer Formgebung in Graphik und Plastik und wirft damit wichtige Fragen auf, die in der Kollwitz-Forschung noch wenig bedacht worden sind.

<sup>1347</sup>*Dech 1986*, S. 99. Ähnlich: *Schmidt-Linsenhoff 1986*, S. 40; *Diel o. J.*, S. 41 (»Selige Hingabe«). — Eine Verwandtschaft der Mittelfigur mit Giovanni Lorenzo Berninis Marmorplastiken der heiligen Theresa von Ávila (1646-1652, Rom, Sta. Maria della Vittoria, Cappella Cornaro) und der seligen Ludovica Albertoni (1671, Rom, S. Francesco a Ripa, Cappella Altieri) sieht *Dobard 1982*, S. 77-78. Theresa ist im Moment der ekstatischen »unio mystica« gezeigt; Ludovica im »Augenblick ihres Sterbens: der Todeskampf verschmilzt in einer unaussprechlichen Erfahrung mit der Seligkeit des ewigen Lebens« (*Panofsky 1993*, S.

lismus«,<sup>1348</sup> oder gar »Kampfeslust«<sup>1349</sup> weit entfernt, beschreibt das Blatt in unterschiedlichen Graden Leiden und Sterben; und ich meine, daß es sogar eine bestimmte Leserichtung dafür gibt, denn von rechts nach links gesehen läßt sich gleichsam eine Abfolge von Leidenszuständen erkennen: Verkrampfung, dunkles Grauen, verzweifelter Schmerz, Apathie, widerstandsloses Mit- oder Hinübergehen – alles ohne Beimischung von Enthusiasmus.

Was allerdings sehr wohl dazu beiträgt, die Wirkung der Szene pathetisch zu steigern, ist der dreiteilige Rhythmus, der die Gruppe gliedert: rechts diejenigen, die ihren Affekt expressiv äußern; links die beiden, die auffahren und entrückt werden; in der Mitte aber, und optisch dominant, der, dessen Zustand der passivste ist. Vielleicht spricht er den Betrachter emotionell am meisten an, weil in seiner Gestalt auf eigentümliche Weise Vereinzelung und Ohnmacht mit einem Modus des Vorzeigens gepaart sind. Er ist unter dem Zenit der Bögen, gleichzeitig auch im Zentrum des Bildfeldes und bietet verwundbar seine Brust dar. – Durch die Dreiteilung gewinnt die Figurengruppe den Charakter einer vollständigen Ganzheit. Bildrhetorisch sind Anfang, Mitte und Ende<sup>1350</sup> des Sterbeprozesses gezeigt.<sup>1351</sup> Am Ende steht das Triumphale des Todes. Es erweckt Trauergefühle bei dem Betrachter, weil es übermächtig ist und unvermeidlich.<sup>1352</sup> Insgesamt beruht es auf dem heroisch-ernsten und kummervollen Ausdruck der Gestalt des Todes, dem dynamischen Schwebezu-

---

105). Da ich solche Momente bei der Kollwitz-Figur nicht entdecken kann, halte ich die Vergleiche für problematisch, auch wenn sie die Form betreffend manches für sich haben. — Ganz gegensätzlich interpretiert *Mieke 1960*, S. 538 (in »rasende[r] Opferbereitschaft«, »verführte, zu fanatischem Haß aufgepeitschte Jugend«).

<sup>1348</sup>*Jürgens-Kirchhoff 1993*, S. 287. Die Autorin stellt aber zugleich eine ambivalente Wirkung der Darstellung fest, welche mit der expressiven, »symbolisch überhöhende[n]« Bildsprache einhergehe: sie drücke einerseits »bedingungslose Hingabebereitschaft«, andererseits »blinden Eifer« und »bodenlose Gläubigkeit« aus. — Frau Professor Dr. Annegret Jürgens-Kirchhoff danke ich für die rege Diskussion, die sich im Rahmen einer Vorstellung meiner Forschungen am Kunsthistorischen Institut der Universität Tübingen auch an dieser Frage ergeben hat (Vortrag »Ideelle Kriegsdispositionen bei Käthe Kollwitz«, auf Einladung von Herrn Professor Dr. Konrad Hoffmann, 17.01.2001).

<sup>1349</sup>*Prelinger 1993a*, S. 26. — Dämonisch-fanatizierten »Todestrieb« benennt *Bauer 1967*, S. 50.

<sup>1350</sup>Vgl. *Lausberg 1990*, § 51,2.

<sup>1351</sup>Auch Dobard liest die Szene von rechts nach links, charakterisiert die einzelnen Figuren aber z. T. eigenwillig (*Dobard 1982*, S. 73-81) und stellt dabei folgende Progression fest: a) inbrünstiger Patriotismus, b) Kriegsschrecken, c) Sterbemeditation, d) Dialog mit dem Tod (*Dobard 1982*, S. 73-74).

<sup>1352</sup>Vgl. *Schischkoff 1982*, s. v. tragisch, S. 702-703.

stand der Gruppe, den glühenden Strahlen, die sie aussendet, und den hoheitsvollen Bögen, die alles überfangen.<sup>1353</sup>

Diese Prägung der »Freiwilligen« war von Käthe Kollwitz nicht immer schon intendiert. Es gibt aus den Jahren 1920 und 1921 vier bekannte *Zeichnungen* zum Thema (*NT 849-852*). Sie weichen noch sehr von der Stimmung des Holzschnittes ab.

Der *Entwurf NT 851* (Abb. 18)<sup>1354</sup> entlädt sich sozusagen im vehementen Strich der Kohle und drückt so nicht nur die Affekte der Dargestellten aus, sondern auch den Affekt der Künstlerin beim Vorgang des Zeichnens. Wild marschiert die Formation. Der Hintergrund leuchtet explosionsartig auf. Wie von rückwärts gestoßen bewegt sich die ganze Gruppe, im Gleichschritt, dabei atem- und bewußtlos. Der Ausdruck beinah jedes Einzelnen in der sechsfigurigen Gruppe scheint bis zum Äußersten gebracht.<sup>1355</sup> Seltsam widersprüchlich wirken die Körper, denn Agonie geht in der

---

<sup>1353</sup>Dieses Moment des Triumphalen scheint in den meisten Bildinterpretationen übersehen zu sein; vgl. z. B. a) *Tegtmeyer 1999*, S. 96 (»Wie in Trance folgen die jungen Soldaten dem Tod als ihrem eigentlichen Heerführer. In »Rattenfänger«-Manier führt der Trommler die Freiwilligen an, die ihm blindlings folgen.«); b) *Pohl 1999*, S. 119-120 (der Tod mit grausam-harten Zügen als »instrumentalisierte Macht, der das Leben des Einzelnen nichts gilt. Wie gegen ihren Willen stürmen die jungen »Freiwilligen« in den Tod«; die Kriegsgefallenen »sind Opfer eines tödlichen Betruges geworden«, weil sie in ihrer Begeisterungsfähigkeit »für die Zwecke des Krieges mißbraucht« worden sind); c) *Krause 1989b*, S. 70 (Kollwitz' »zweispältiges Verhältnis« zur »kollektive[n] Selbstopferung der Jugend« wird deutlich, indem sie »die bildnerische Gestaltung geradezu religiös verklärt, andererseits jedoch dessen Qualität durch die Betonung des kollektiven Zwangs, welcher die Eigenverantwortlichkeit auszuschließen scheint, relativiert.«); d) *Kat. Köln 1995*, S. 56 (»die gläubige Einstellung, [...] und die schlichte Frömmigkeit« der zum Krieg »Verführten«). – Ein gewisses Verständnis für das Triumphale deutet sich dagegen an bei: a) *Bonus 1925*, S. 37 (Kollwitz zeigt nicht »Vergeblichkeit«, »Vergänglichkeit«, »Elend«, »Mitleid«, sondern die »Heiligkeit des Vorgangs«, »Heiligkeit dieser jugendlichen todbereiten Begeisterung«, »Erhöhung des Zustandes der Dargestellten«. Nebenbei sei erwähnt, daß die Kollwitz-Monographie »Dem Andenken des Kriegsfreiwilligen Peter Kollwitz« gewidmet ist: *Bonus 1925*, S. 4); b) *Dobard 1982*, S. 73 (»as a symbol of inspiration and as an arch of triumph« wird der sog. Regenbogen gedeutet; »The rainbow is also a symbol of the ideal for which the young volunteers marched into war. As such the rainbow is a projection of the Fatherland myth.«); c) ansatzweise bei *Schneede 1981*, S. 8, und in *Kat. Hamburg 1980*, S. 9 (»das Vorwärtsstürmen der dem Tod Geweihten«). — Fraglich scheint mir die Feststellung einer »tragisch-ironische[n] Darstellung«, die darauf zurückgeführt wird, daß die positiven Motive der schutzbietenden Umklammerung bzw. des Regenbogens ins Negative umgekehrt seien: *Prelinger 1995*, S. 79-80; *Prelinger 1993a*, S. 27.

<sup>1354</sup>Daten in *Best.-Kat. Berlin 1999*, Kat.-Nr. 100; *Fritsch 2005*, S. 84-85. Vgl. *Fritsch 2005a*, S. 13-14. Alle mit großer Farbabb. Vgl. zudem: *Kat. Hamburg 1980*, S. 126-127; *Prelinger 1993a*, S. 26-27.

<sup>1355</sup>Das gilt zumindest für die erste bis vierte Figur von links. Der Ausdruck der fünften und sechsten Figur am Bildrand ist in seiner Dramatik zwar angelegt, aber noch wenig ausgereift.

Wirklichkeit nicht zusammen mit einem stürmischen Schritt. Der Trommler im Soldatenrock holt zum Schlag aus, blickt über die Köpfe der anderen hinweg, feuert an, treibt vorwärts. Man meint fast ein Dröhnen zu hören. Nirgends Triumph. – Wenn die Kollwitzschen »Freiwilligen« in der Literatur häufiger mit dem Bildtypus des Totentanzes in Verbindung gebracht werden,<sup>1356</sup> dann scheint der Bezug zu diesem Blatt in Berlin noch am ehesten plausibel. Die Grundvorstellung nämlich, daß der Tod »alle gleich macht«, auch daß sich die Toten »im Reigen« bewegen oder im dramatischen Ringen sich entscheidet, daß sie »mit müssen«, läßt sich in dieser Zeichnung erspüren.<sup>1357</sup>

Die *Bleistiftzeichnung NT 849* des Käthe-Kollwitz-Museums Berlin (Abb. 17)<sup>1358</sup> wirkt demgegenüber ungleich gemäßigter. Vier Gestalten marschieren im Gleichschritt. Der Trommler im Waffenrock ist menschenähnlich wiedergegeben und wirkt eigentlich wie unter seinesgleichen. Er ist in die Reihe eingegliedert und wird von seinem Gefolgsmann um den Hals genommen. Als Anführer ist er durch sein Agieren kenntlich. Den Arm reckt er empor, er gibt den Takt vor und blickt aus großen dunklen Augenhöhlen nur ein wenig von oben auf die anderen Drei, die mit weit vorgebeugten Oberkörpern, einander um die Schultern fassend, dabei aber völlig apathisch, folgen. Von einer triumphalen Stimmung kann man auch hier gewiß nicht sprechen.

<sup>1356</sup>Vgl. z. B.: *Bauer 1967*, S. 50 (»ein Totentanz unserer Zeit, ins Zeitlose übertragen«); *Kat. Hamburg 1981/1982*, Kat.-Nr. 52; *Dobard 1982*, S. 73, 79; *Schmidt-Linsenhoff 1986*, S. 40; *Kat. Berlin 1990*, S. 38; *Krahmer 1990*, S. 89; *Dietrich 1992*, S. 15; *Jürgens-Kirchhoff 1993*, S. 287; *Achenbach 1995*, Kat.-Nr. 161; *Fritsch 1995*, S. 14 (dort in puncto NT 851); *Kat. Berlin 1995*, S. 156; *Kat. Köln 1995*, S. 56; *Weber-Woelk 2001*, S. 7; *Kat. Brixen 2007*, Kat.-Nr. 42. — Ein lediglich implizit vorhandener Bezug zur mittelalterlichen Totentanzthematik wird festgestellt in *Berkum 1989*, S. 92 (dort in puncto NT 850).

<sup>1357</sup>Allgemein zum Totentanz: *Künstle*, S. 211-218; *LCI*, Bd. 4, s. v. Totentanz (H. Rosenfeld), Sp. 343-347; *LdK*, Bd. 7, s. v. Totentanz, S. 382-383; *Lurker 1991*, s. v. Totentanz, S. 763-764; *Rosenfeld 1974*; *Hammerstein 1980*; *Kasten 1986* (zu Kollwitz: S. 184-185, Abb. 55); *Bartels 1989*; *Schuster 1989*; *Schadewaldt 1989* (zu Kollwitz: S. XV-XVI); *Kaiser 1992*; *Kat. Kassel 1998*. Hier zudem *Kat. Hamburg 1983/1984*, Kat.-Nr. 51. Informative Aufsätze auch in *Waage 1991*. — Siegm. Holsten erklärt, daß sich der bedeutende ikonographische Typus »Tod als Heerführer« aus der Totentanztradition entwickelt habe: *Holsten 1976*, S. 79. Insgesamt zu diesem Thema: *Holsten 1976*, S. 79-83; vgl. dazu meine Bemerkungen in Abschnitt II.8.2.3., Anm. 1437.

<sup>1358</sup>Daten in *Best.-Kat. Berlin 1999*, Kat.-Nr. 99; mit großer Farbabb. — Zur Beschreibung des Blattes: *Kat. Berlin 1990*, S. 38. — Vgl. zudem: *Kat. Hamburg 1980*, S. 123; *Prelinger 1993a*, S. 26.

Der Tod nimmt in der Stuttgarter *Kohlezeichnung NT 850* (Abb. 16)<sup>1359</sup> noch mehr den Habitus eines Kameraden an. Bis auf den markanten Wangenknochen unterscheidet sich seine Gesichtsbildung nicht von den anderen, d. h. man sieht Mund, Nase, Augenlider, keinen Totenschädel. Er trägt Uniform. Sein Trommeln wirkt weniger heftig, weil er den Arm nicht so hoch streckt. Er wendet sich mit leicht gesenktem Kopf dem Zweiten in der Reihe zu und kommt seinem Gesicht ganz nah. Der Zweite antwortet mit zugewandtem Kopf, und es ist, als würden beide stumme Zwiesprache halten, während die andern zwei Gestalten schon in Apathie sinken. Nichts deutet auf sieghaftes Gebaren.

Die *Tuschzeichnung NT 852* (Abb. 19) geht schließlich unmittelbar dem Holzschnitt voraus.<sup>1360</sup> Der Charakter jeder Figur hier entspricht weitgehend ihrem Pendant dort. Der Tod ist bekrönt mit der *corona triumphalis*, schaut auf, strebt zwar noch nicht so energisch nach oben, aber er zieht die schwebende, dreiteilig rhythmisierte Gruppe mit sich. Und hier ist er dann der wesenhaft Andere geworden, der Knochenmann, eindeutig nicht mehr Kamerad, sondern Beherrscher. Doch wenn auch die Gruppe schon etwas Ausstrahlendes hat, es fehlen noch die hellen Bögen als dasjenige Bildelement, das die Formation als Ganze feierlich erhöht.

Insgesamt ist festzuhalten, daß Käthe Kollwitz den Ausdruck des *Holzschnittes* gegenüber den Entwürfen verändert und den weihevollen Triumph des Todes ins Bild setzt. Darauf liegt der Hauptakzent der druckgraphischen Gestaltung. Mithin macht er das Besondere des Blattes aus. – Und wenn wir nun noch einen Blick auf die *anderen Todesdarstellungen* im Kollwitz-Ceuvre werfen, wird uns vollends die außerordentliche Stellung klar, die der Holzschnitt einnimmt. Der personifizierte Tod kommt in allen Schaffenszeiten der Künstlerin vor. Er kann als Gerippe dämo-

---

<sup>1359</sup>Daten in *Kat. Stuttgart 2011*, S. 182 zu Abb. 59; *Kat. Köln 1995*, Kat.-Nr. 99, mit großer Farbabb. Weitere Abb. in: *Thiem 1998*, S. 41 (der renommierte Kollwitz-Kenner Gunther Thiem informiert in diesem Artikel hauptsächlich über Kollwitz-Sammlungen und -Ausstellungen; vgl. zum selben Themenfeld *Thiem 1992*. Zur älteren und jüngeren Rezeptions- bzw. Ausstellungsgeschichte siehe im übrigen die aufgelisteten Hinweise in Anm. 2200). — Vgl. ferner *Kat. Stuttgart 1967*, Kat.-Nr. 59; *Thiem 1967*, S. 17; *Kat. Hamburg 1980*, S. 124-125. Eine Beschreibung des Blattes in *Thiem 1985*, S. 390.

<sup>1360</sup>Daten in *Kat. Köln 1995*, Kat.-Nr. 100; mit großer Farbabb. — Vgl. *Kat. Stuttgart 1967*, Kat.-Nr. 64; *Thiem 1967*, S. 17; *Prelinger 1993a*, S. 27; *Weber-Woelk 2001*, S. 8-9 mit Abb. 6 (Abb. 7-8 zeigen die Zustandsdrucke *Kl. 178 I, 178 IV* im Besitz des Käthe Kollwitz Museums Köln).

nisch-rabiat und Schrecken verbreitend auftreten,<sup>1361</sup> gierig-räuberisch,<sup>1362</sup> zudringlich,<sup>1363</sup> unerbittlich und erbarmungslos fordernd und ringend;<sup>1364</sup> oder aber er birgt eine andere Figur,<sup>1365</sup> ist selbst geheimnisvoll verhüllt und in menschlicher Gestalt,<sup>1366</sup> verspricht tröstend Zuflucht.<sup>1367</sup> Zuweilen entschwindet er dem Bild, indem er zum Mitgehen auffordert,<sup>1368</sup> oder indem er gemeinsam mit einem Jüngling in die Luft aufschwebt.<sup>1369</sup> Endlich wird er gar »als Freund erkannt«.<sup>1370</sup> Als Triumphator begegnet der Tod dem Betrachter einzig und allein auf dem *Holzschnitt »Die Freiwilligen«* (Kl. 178, Kn. 173; Abb. 15) und auf der entsprechenden *Vorzeichnung* (NT 852; Abb. 19). Man kann daher folgern, daß es sich bei dieser Bildidee um eine außergewöhnliche Formulierung handelt, die Käthe Kollwitz der besonderen Intention des Blattes vorbehält.

### 8.2.3. Konkrete und transzendente Realität – Freundschaft und Frömmigkeit

Der Kollwitz-Zyklus wird üblicherweise mit den graphischen Kriegszyklen von Otto Dix, Frans Masereel, Willy Jaeckel, Willibald Krain, Max Pechstein, auch Ludwig Meidner verglichen.<sup>1371</sup> Bevor wir weiter nach der Bedeutung des »Freiwilli-

<sup>1361</sup>Siehe NT 137, 861, 954, 1252; Kl. 207, 258; Kn. 222, 266.

<sup>1362</sup>Siehe NT 573, 575, 860, 862, 888-889, 1253; Kl. 103, 259; Kn. 107, 267.

<sup>1363</sup>Siehe Kl. 102; Kn. 106.

<sup>1364</sup>Siehe NT 596, 605-609, 612, 621, 624-626, 634-644; Kl. 35, 113, 116, 118; Kn. 34, 108, 119, 121. Ferner Achenbach 1995, Kat.-Nr. 136 (nicht aufgeführt in Nagel / Timm 1980).

<sup>1365</sup>Siehe NT 147a, 148-149, 154, 877-887; Kl. 42-43, 230; Kn. 41, 45, 163.

<sup>1366</sup>Siehe NT 147a, 621, 624-625, 877, 882, 968, 1235-1236, 1250-1251, 1256; Kl. 114, 151, 187, 257, 261; Kn. 117, 165, 200, 265, 271.

<sup>1367</sup>Siehe NT 877-879, 880-882, 883-887, 890, 968, 1248-1249, 1250-1251; Kl. 151, 187, 257; Kn. 165, 200, 265.

<sup>1368</sup>Siehe NT 1235-1236, 1248-1249, 1259-1260, 1261-1265; Kl. 249, 256, 263; Kn. 256, 264, 269.

<sup>1369</sup>Siehe NT 962-964, 963a, 966-967.

<sup>1370</sup>Siehe NT 1256; Kl. 261; Kn. 271.

<sup>1371</sup>Siehe z. B. Neuerburg 1976, S. 155-162; Kat. Ludwigshafen 1983; Kat. Hamburg 1987; Kat. Berlin 1989; Thesing 1991, S. 104-105; Jürgens-Kirchhoff 1993; Jürgens-Kirchhoff 2002. – Die berühmten Zyklen von Callot und Goya über die Schrecknisse des Krieges sind vergleichend erwähnt in: Long 1978, S. 33; Kat. Hamburg 1981/1982, S. 108. – Anti-Kriegszyklen weiterer Künstler werden genannt in: Mieke 1960, S. 538-540 (A. Paul Weber, Franz Maria Jansen, Wilhelm Geißler); Hinz 1977, Anm. 26 (Fritz Arnold, Franz Maria Jansen, Magnus Zeller); Long 1978, S. 33 (Max Beckmann, George Grosz). – Kat. Stuttgart

gen«-Blattes forschen, sollten wir uns klarmachen, wie diese Künstler das Kriegsgeschehen darzustellen versuchen.

Nicht jeder der Genannten hatte als Soldat an Kampfhandlungen teilgenommen. Wohl aber Dix. Er hatte sich freiwillig zum Kriegsdienst gemeldet und war vier Jahre lang an den Fronten im Westen und Osten eingesetzt, zuletzt als Truppenführer einer Maschinengewehreinheit.<sup>1372</sup> Seine entsetzlichen Erfahrungen faßt er in eine radikal veristische Bildsprache. Den aus 50 Blättern bestehenden Radierzyklus »Der Krieg« erarbeitete Dix 1923/24, aus der Rückschau auf das Erlebte.<sup>1373</sup> Hier werden zwar auch Kampfszenen gezeigt – wie in den bereits 1915 bis '18 entstandenen Zeichnungen und Gouachen<sup>1374</sup> –, mehr aber doch die Konsequenzen dessen, was Mensch und Umwelt im Krieg erleiden.<sup>1375</sup> Motiv, Stil und Technik bilden einen Funktionszusammenhang.<sup>1376</sup> Ob z. B. mit wild durcheinandergehenden Strichbündeln grauenhafte Körper- und Seelenwunden wiedergegeben werden oder mit dünnen, scharf geschnittenen Konturen die Verletzungen und Verrohungen der Soldaten, ob gespenstisches Helldunkel auf einer Kraterlandschaft liegt, zerrissene Leiber im Stacheldraht sich leuchtend gegen die schwarze Nacht abheben, oder großflächig aus der Metallplatte herausgeätzte und -gesprengte Partien das Absolute der Zerstörung anzeigen, es geht Dix darum, die ganze widerlich-wahre Realität des Kriegselends vor Augen zu stellen (Abb. 126). Kritisch, protokollmäßig-distanziert,

---

2011 weitet den Blick aus auf Barlach, Beckmann, Dix, Meidner, Grosz, Otto Herrmann, Wilhelm Rudolph.

<sup>1372</sup>Siehe Schubert 1996, S. 179-181, 184; Schubert 2002, bes. S. 101 (»Kriegsstationen«).

<sup>1373</sup>Vgl. Schubert 1996, S. 180. — Zu den Daten: siehe Anm. 1377. — Siehe die Abbildung des kompletten Zyklus' in Schubert 2002, S. 41-99.

<sup>1374</sup>Jene Blätter halten in »expressionistische[r] Formsynthese« das an der Front und in der Etappe »unmittelbar Gesehene« fest, sie dokumentieren »die ›Dynamik‹ des Krieges, die wahnsinnige Motorik der Momente des horriblen Geschehens, die Plötzlichkeit des furchtbaren Ereignisses« (Schubert 2002, S. 16, 17, 18). Vgl. Schubert 1996, mit Abb. 7-11, 14 (bezüglich der Zeichnungen und Gouachen spricht der Autor im selben Aufsatz von einer Entwicklung der Stilformen in 3 Phasen: Realismus, Kubo-Futurismus, Abstraktion).

<sup>1375</sup>Siehe Schubert 2002, S. 16-17, 18-19, 33-34. Der Mensch werde fast durchweg als Opfer dargestellt: Merz 1999, S. 194. Die »Obszönität des Abschlachtens« ist gezeigt: Cork 1994, S. 389.

<sup>1376</sup>Vgl. Kat. Hamburg 1987, S. 173. – Dix kombiniert Techniken miteinander, Schubert 2002, S. 16: Aquatinta, Ätzradierung, Kaltnadelradierung. Dazu einzelnes z. B. in Cork 1994, S. 387-388.

mit kompromißlos aufklärendem Anspruch; sein Werk wird deshalb durch die Anti-Kriegsbewegungen gewürdigt.<sup>1377</sup>

Der Belgier Masereel wendet für sein humanistisches und sozialkritisches Anliegen ein anderes Mittelungsverfahren an. Er setzt 1917 in seinen sieben Holzschnitten »*Les Morts parlent*« mit Hilfe von Bildkommentaren, die den Einzelszenen beigegeben sind, Sachverhalte in Sinnbilder um: Die Toten selbst »sprechen«. Sie treten auf als körperlich und seelisch gepeinigter Soldaten, Gefallene, Gerippe auf den Schlachtfeldern – Feinde ehemals, jetzt Kameraden –, die sich nachdenklich nach dem Sinn des Getötetwerdens fragen. Die Schuld der Rüstungsfabrikanten decken sie auf und die Lügen vom ehrenvollen Soldatentod. Sie mahnen, nicht mit Gegengewalt die Mißstände ändern zu wollen. Den Müttern rufen sie zu, niemanden mehr in den Krieg ziehen zu lassen (Abb. 127). Solchen Bildaussagen geben die prägnant vereinfachenden Stilmittel des Holzschnittes Nachdruck. Durch harten Schwarzweiß-Kontrast und grob geschnittene Formen erhalten sie einen fast lakonischen Charakter. – Masereel war vom Wehrdienst in der belgischen Armee befreit. Wegen seiner pazifistischen Grundeinstellung, die sich nicht zuletzt auf die Kenntnis von sozialistischen, kommunistischen und anarchistischen Druckschriften zurückführen läßt, siedelte er 1916 in die Schweiz über, wo er dann überaus produktiv

---

<sup>1377</sup>»Der Krieg«, 5 Mappen zu je 10 Radierungen; erschienen im August 1924 (also im sog. »Internationalen Antikriegsjahr«, siehe dazu *Jürgens-Kirchhoff 2002*) im Verlag Karl Nierenendorf, Berlin. Ausstellung der Originale im selben Monat in der Berliner Galerie Nierenendorf, dann in vielen großen deutschen Städten, auch in Wien. In einer außergewöhnlichen Werbekampagne werden als wohlfeile Buchausgabe 24 Blätter des Werks vermarktet; zahlreiche Rezensionen: *Herzogenrath 1991*; *Jürgens-Kirchhoff 1993*, S. 233; *Merz 1999*, S. 194; *Schubert 2002*, S. 27-33. — Kollwitz vermerkt das Ausstellungsereignis in ihren Schriften nicht. Aus der mehrwöchigen Sommerfrische kehrt sie erst Ende August heim: *Tgb*, S. 579-580. — Zur Intention des Zyklus: Dix erklärt 1964 in einem Gespräch: »Ich wollte also nicht Angst und Panik auslösen, sondern Wissen um die Furchtbarkeit des Krieges vermitteln und damit die Kräfte der Abwehr wecken.« (zitiert nach *Jürgens-Kirchhoff 1993*, S. 236). Vgl. *Merz 1999*, S. 194, 198; *Schubert 2002*, S. 12, 15, 16, 18-19, 33-34. — Wirklichkeitstreue und Authentizität der Dix'schen Schilderungen werden betont in *Schubert 2002*, S. 9-13; *Schubert 1996*, bes. S. 180. — Henri Barbusse verfaßte 1924 ein Vorwort für die 2. Aufl. der Buchausgabe des Radierwerkes; er weist eindringlich auf die Realistik der Blätter hin; sie wehrten so dem Vergessen des Kriegswahnsinns (Wiederabdruck des Vorwortes in *Schubert 2002*, S. 102). — Zu Dix' Kriegswerken, außer den bereits genannten Arbeiten von Dietrich Schubert: *Schubert 1985*; *Kat. Hamburg 1987*, Kat.-Nr. 98-109; *Kat. Berlin 1989*, S. 55-67, Kat.-Nr. 1; *Herzogenrath 1991*; *Jürgens-Kirchhoff 1993*, passim auf S. 72-120, dann S. 243-261; *Cork 1994*, S. 326-328, 349-351, 379-382, 386-394; *Schubert 1999*; *Merz 1999*; *McGreevy 2001*. — Vgl. ferner die Dix'schen Ölgemälde zum Themenfeld »Krieg«: a) »Schützengraben« (1920-1923, ehemals in Köln, dann in Dresden, 1937 beschlagnahmt, seit 1940 verschollen); b) »Der Krieg« (1929-1932, Triptychon mit Predella, Dresden, Gemäldegalerie Neue Meister); c) »Schlachtfeld in Flandern« (1934-1936, Berlin, Nationalgalerie).

an der Anti-Kriegszeitung »La Feuille« mitarbeitete und neben anderen Werken auch die vorgestellte Bilderfolge schuf.<sup>1378</sup> Seine Botschaften prangern wirtschaftliche und politische Kriegsinteressen an. Darüber hinaus ermöglichen sie dem Betrachter, eine Haltung des Mitleids einzunehmen. Sie wollen durchaus Einsicht in objektive Kriegszusammenhänge geben und moralische Läuterung bewirken.<sup>1379</sup>

Direkter als die Anklagen Masereels wirken aber wohl doch diejenigen von Jaekel. Das Moment des Abscheus tritt schärfer hervor. Obwohl Jaekel als Soldat nicht zum Kampfeinsatz kam, bringt er überzeugend Gefecht und Tod ins Bild; so etwa in den Graphiken, die er seit März '15 für die Zeitschrift »Kriegszeit« liefert.<sup>1380</sup> Vorher schon hatte er die Lithographienmappe »Memento 1914/15« geschaffen. Diese Bilderfolge nimmt die tatsächliche Schrecklichkeit des Nahkampf-gemetzels wie der sog. Materialschlacht vorweg, dazu die Gewalt und Brutalität gegenüber der Zivilbevölkerung. Darstellungsgegenstand und Stil stimmen auch hier zweckgerecht überein: fetzenhaft-fleckiges Schwarzweiß und Formauflösung als Indikatoren des Chaos, Nahsicht im Dienst der Fixierung aufs Drastische, monumentale Figuredarstellung, damit Tragik und Mahnung ins Auge stechen.<sup>1381</sup> – Käthe Kollwitz sieht Jaeckels Bilderfolge im Oktober 1916 ausgestellt. Sie erwirbt das Blatt, das einen Sterbenden im Stacheldraht zeigt (Abb. 128). »So grauenhaft ist

<sup>1378</sup>Siehe die Hintergrundinformationen in *Jürgens-Kirchhoff 1993*, S. 205-215.

<sup>1379</sup>»Les Morts parlent« (»Die Toten reden«), Mappe mit 7 Holzschnitten und gedruckten Legenden, Genf 1917, Édition des Tablettes. — Vgl. zudem Masereels Holzschnittreihe »Debout les morts. Résurrection infernale« (»Auf, ihr Toten. Höllische Auferstehung«), Mappe mit 9 unbetitelten Holzschnitten und 1 Titeldarstellung, Genf 1917, Albert Kundig. — Zu den Werken: *Best.-Kat. Düsseldorf 1989*, Kat.-Nr. 566-572 (»Les Morts parlent«, Bl. 1-7) mit Abb. 40; *Kat. Berlin 1989*, S. 23-33, Kat.-Nr. 11-12; *Jürgens-Kirchhoff 1993*, S. 205-220 mit Abb. 112-118, 119-123.

<sup>1380</sup>Siehe *a)* ohne Titel [Soldat zündet Geschütz, BS] in: »Kriegszeit. Künstlerflugblätter«, Nr. 33 (31.03.15), S. 130; *b)* »Fratzen des Todes. Russischer Schützengraben« in: Nr. 34 (07.04.15), S. 134; *c)* »Karpathen« [ein Gefallener, BS] in: Nr. 42 (02.06.15), S. 167. — Sämtliche Nummern sind im Internet abrufbar: *Kriegszeit*<sup>o</sup>. — Zum kriegsaffirmativen Impetus der Zeitschrift: *Dorn / Schubert 1985*, S. 131; *Kat. Hamburg 1987*, S. 147, 150; *Jürgens-Kirchhoff 1993*, Anm. 48 auf S. 366; *Cork 1994*, S. 312. — Über Jaeckels Dienstzeit gibt es unterschiedliche Angaben: Er war von 1915 oder '16 bis 1918 Soldat, 1917 als Kartenzeichner nach Galizien kommandiert. Siehe *Dorn / Schubert 1985*, S. 127, 128, 130; *Kat. Berlin 1989*, S. 13; *Klein 1990*, S. 110 mit Anm. 442; *Schubert 1996*, S. 180 mit Anm. 4.

<sup>1381</sup>»Memento 1914/15«, Mappe mit 10 unbetitelten Lithographien und 1 Titelblatt; entstanden 1914/15, erschienen 1915 in Berlin, Verlag Graphisches Kabinett I. B. Neumann. — Zum Mappenwerk: *Dorn / Schubert 1985*; *Kat. Hamburg 1987*, Kat.-Nr. 60-69 (Abb. aller Blätter mit Beschreibung); *Stilijanov-Nedo 1987*, Nr. 75; *Kat. Berlin 1989*, S. 13-22, Kat.-Nr. 3; *Klein 1990*, S. 109, 111; *Jürgens-Kirchhoff 1993*, passim auf S. 72-120; *Cork 1994*, S. 331. Außerdem meine Ausführungen in Abschnitt II.7.2.2., dort mit Anm. 1176.

wohl der Krieg«, schreibt sie erschüttert an ihren Sohn und signalisiert damit, daß sie, anders als mancher Kunstkritiker, eine der Wirklichkeit entsprechende Sicht- und Darstellungsweise erkennt.<sup>1382</sup> Jaeckel war einer der deutschen Künstler, die früh mit ihrem Werk gegen den Kriegssirrsinn Stellung bezogen; man mag seine hier zum Ausdruck kommende Absicht als »kriegsgegnerisch« deuten.<sup>1383</sup> Die staatliche Zensur verbot den Verkauf der »Memento«-Mappe bald nachdem sie veröffentlicht war.<sup>1384</sup>

Krain verkündet kategorisch Pazifismus. Auf dem Titelblatt einer Mappe steht in großen Buchstaben »*Nie wieder Krieg*« geschrieben, und nach diesen Worten strecken sich mit beschwörenden Gesten Tote empor, die aus ihrem Massengrab erstanden. 1924 erscheint die Mappe dieses Namens. Im Untertitel liest man: »7 Visionen, dem Gedächtnis der Weltkriegs-Opfer gewidmet«. Krains Darstellungen weisen z. T. auf, mit welchem Hohn die Völker allesamt in den Krieg gehetzt werden. So zeigt ein veristisches Blatt einen fürchterlich entstellten Leichnam, gepfählt, in Stacheldraht verstrickt. Der Untertitel lautet: »Kein schöner Tod ist in der Welt, als wer vom Feind erschlagen ...« (Abb. 129). Auf einem symbolistischen Blatt flattern Tote an langen Stangen im Wind, aufgehängt an den Häuserfronten: »Die Siegesfahnen«. »Das Gebet um Sieg« zeigt eine Menschenmasse, die gleichgestimmt zu einem monströsen Götzen fleht. »Die Internationale der Generale« läßt aufgeputzte, die Säbel reckende Befehlshaber auf ihren sicheren Stellungen sehen, während in der engen, dunklen Schlucht zu ihren Füßen das Volk zusammengedrängt seinen Weg in eine einzige Richtung nehmen muß. Krain demaskiert mit diesen Bildern unmißverständlich jede Art von Kriegsverherrlichung.<sup>1385</sup>

<sup>1382</sup>*BrfS*, S. 128 (\*07.10.16); größere Passage zitiert in Abschnitt II.7.2.2. — Zu den Ausstellungen und zur öffentlichen Rezeption der »Memento«-Mappe: *Dorn / Schubert 1985*, S. 129-130. — Einen zeitgenössischen Kritiker zitiert *Kat. Hamburg 1987*, S. 150: »Die Blätter, (...) haben nichts mit wirklichen Ereignissen des Krieges zu tun. Es sind Visionen, wie sie in des Künstlers Hirn entstanden, [...]«. — Als Darstellung von »prototypischen Kriegsereignissen, die Jaeckel teils erlebte, teils aus der Phantasie schuf« werden die Blätter bezeichnet in *Dorn / Schubert 1985*, S. 132.

<sup>1383</sup>Vgl. *Klein 1990*, S. 108-109. Einschränkend dazu *Dorn / Schubert 1985*, S. 130, 137. — Vgl. *Kat. Berlin 1989*, S. 13-14: Die Bildfolge assoziiert, ihrem Titel gemäß, den Mahnruf »memento mori«; der dargestellte Kriegsschrecken »fungiert [...] als Vanitas-Symbol, das den Menschen bewegen soll, zur humanen Existenz zurückzukehren.«

<sup>1384</sup>Siehe meine Nachweise in Anm. 1176. Auch *Klein 1990*, S. 111; *Cork 1994*, S. 331.

<sup>1385</sup>»*Nie wieder Krieg. 7 Visionen, dem Gedächtnis der Weltkriegs-Opfer gewidmet*«, Mappe mit 7 betitelten Reproduktionen nach Kohle-Kreide-Zeichnungen und 1 Titeldarstellung, Volksausgabe, Berlin 1924, Verlag Der Berg. — Vgl. Krains früheres Mappenwerk »*Krieg. Sieben Blätter. Allen Völkern gewidmet*«, 7 betitelte Farbreproduktionen und 1 Titeldarstellung.

Ganz anders ist der Beitrag von Pechstein. Er war 1915/16 Kriegsteilnehmer. Die zur Mappe »Somme 1916« zusammengefaßte Folge von Radierungen entsteht 1917 in Berlin. Pechstein schildert Soldaten bei ihren »alltäglichen« Aufgaben und Erlebnissen. Sie stehen Wache, verrichten Schanzarbeiten, marschieren in Kolonne zur Front (Abb. 130), leisten Sanitätsdienste, führen Nahkampf oder werden bei einer Granatexplosion in die Luft geschleudert. Eine betont »sachbezogene« Illustration, wie es den Anschein hat. Eine gewisse Dramatik in Komposition und Bewegung, ein ästhetischer Reiz im geraden Strich und im Wechsel feiner und kräftiger Linien, heller und dunkler Partien. Auch allegorische bzw. symbolische Formulierungen kommen vor. Auf dem Titelblatt der Mappe windet sich eine Schlange mit mehreren Menschenköpfen um einen forschenden Kämpfer, der ihr die Köpfe abtrennt. Herkules-Kampf an der Somme. Und das Schlußblatt zeigt, an eine »Pietà« erinnernd, wie ein Sterbender von seinem Kameraden gehalten wird. Im Gegensatz zu den Kriegszyklen der anderen Künstler fehlt bei Pechstein der Ansatz einer fragenden Sicht auf die Ereignisse. Die Betonung der Darstellung liegt entweder auf dem energischen Handeln oder heldenhaften Sterben oder auf der Gemeinschaft der Frontsoldaten.<sup>1386</sup>

Meidner kam als Übersetzer in einem Kriegsgefangenenlager nicht mit den Schrecknissen des Kampfes in Berührung. Die sieben Blätter seiner Mappe »Krieg« aus dem Jahr 1913/14 sind futuristisch im Stil, im Ausdruck pathetisch und auf eine heftige Betrachterreaktion hin angelegt. Aggressiv wirkt der Federstrich. Alles schiebt und drängt und zwängt sich, Massen von Menschen und Dingen und Undingen. Oben und Unten sind verschoben und stürzen ineinander wie im Alptraum. Doch es sind »erfundene« Bilder, eigentlich Klischees des Schreckens, denen ein

---

lung, mit einem Einleitungstext des Künstlers; erschienen 1916 in Zürich, Orell Füßli. Zeitgleich wurden Ausgaben in Deutsch, Englisch, Französisch publiziert. — Zu beiden Werken: *Kat. Berlin 1989*, S. 81-87, bes. S. 82, Kat.-Nr. 9-10; *Jürgens-Kirchhoff 1993*, S. 233 mit Anm. 20. Siehe außerdem *LdK*, Bd. 4, s. v. Krain, S. 36.

<sup>1386</sup>»Somme 1916«, Mappe mit 7 Radierungen und 1 Titelblatt, Berlin 1920, Fritz Gurlitt Verlag. — Zum Werk: z. B. *Krüger 1988*, Kat.-Nr. R 96-104 (Abb. aller Blätter); *Kat. Berlin 1989*, S. 43-53, Kat.-Nr. 16 (Abb. aller Blätter); *Jürgens-Kirchhoff 1993*, S. 75 (zum Blatt »Der Granateinschlag«).

realer Bezug, etwa zur politischen und gesellschaftlichen Relevanz des Krieges, zu mangeln scheint<sup>1387</sup> (Abb. 131).

Die vorgestellten Arbeiten zeigen beispielhaft, welche Formen und Inhalte bei Graphikzyklen zum Thema des Ersten Weltkrieges möglich sind und wie dort das Verhältnis zur Kriegsrealität gestaltet sein kann.<sup>1388</sup> – Kommen wir nun zurück zu Käthe Kollwitz. Wie ist es im »Freiwilligen«-Blatt um den Wirklichkeitsgehalt bestellt? Um dieses Problem geht es uns jetzt. Wir haben ja schon das erste Zyklusblatt als symbolische Darstellung identifiziert. Auch das zweite Blatt weist mit der Todespersonifikation und den Schwebefiguren unter den hellen Bögen über dem weißen Grund symbolische Elemente auf. Ein explizites Kriegsgeschehen ist nicht veranschaulicht. Weder die Sinnfrage noch irgendeine Kritik am Krieg wird erhoben. Aber fehlt deshalb ein Realitätsbezug?

1914 und auch später hatte Kollwitz in den Tagebuchaufzeichnungen die Meldung ihres jüngeren Sohnes und seiner Kameraden zum Kriegsdienst als völlig freiwillige Gewissenstat beschrieben.<sup>1389</sup> Seltsamerweise findet dieser wichtige Aspekt keinen Niederschlag im Bild. Das »Freiwilligen«-Blatt läßt kein selbständiges Handeln der Protagonisten erkennen. Wie bereits auseinandergesetzt (Abschnitt II.8.2.2.), befindet sich die ganze Figurengruppe passiv im Bann des triumphierenden Todes. Man geriete als Interpret auf schwankenden Boden, wenn man die Bilddarstellung in ein direktes Verhältnis zu Kollwitz' schriftlichen Aussagen bringen wollte.<sup>1390</sup> Über-

<sup>1387</sup>So die Einschätzungen in *Lenz 1996*, S. 172, 178. Ähnlich *Neuerburg 1976*, S. 157; *The-sing 1991*, S. 102. Demgegenüber wird in *Kat. Hamburg 1987*, S. 143 vermittelt, daß Meidners Weltuntergangsdarstellungen als kritische Warnungen zu verstehen seien. Vgl. dazu die seit 1912 ausgeführten sog. »Apokalyptischen Landschaften«: *PKG*, Bd. 12, S. 165-166; *Kat. Hamburg 1987*, Kat.-Nr. 52; *Jürgens-Kirchhoff 1993*, S. 44-49, Abb. 10-15; *Elger 2002*, S. 227-229. — Zum Mappenwerk »Krieg« (Heftausgabe mit 7 unbetitelten Lichtdrucken nach Federzeichnungen; entstanden 1913/14, erschienen Ende 1914 in Berlin-Wilmersdorf, A. R. Meyer Verlag): *Kat. Berlin 1989*, S. 34-42, Kat.-Nr. 13 (Abb. aller Blätter); *Best.-Kat. Düsseldorf 1989*, Kat.-Nr. 574; *Thesing 1991* (Abb. aller Blätter, mit Einzelbeschreibung auf S. 97-98); *Lenz 1996*, bes. S. 172-174, 177-178 mit Abb. 6.

<sup>1388</sup>Zur Ergänzung und Erweiterung des Gegenstandsbereiches: *Jürgens-Kirchhoff 1993*, S. 65-120 (Kapitel »Der Schock der Realität: Im »Menschenschlachthaus« des Ersten Weltkriegs«). Nebenbei *Lurz 1985b*, S. 432-434.

<sup>1389</sup>Siehe *Tgb*, S. 152, 154, 163, 199, 279 (10.08., 13.08., 27.09.14, 06.10.15, 11.10.16); auch *BrfS*, S. 92 (18.12.14).

<sup>1390</sup>Das sieht ähnlich: *Schirmer 1999*, S. 120. — Zur Heranziehung schriftlicher Äußerungen für die Bildinterpretation: vgl. *Schmidt-Linsenhoff 1986*, S. 40. — Praktiziert wird die Methode häufig, z. B. bei: *Dobard 1982*, S. 65; *Tönnies 1993*; *Tönnies 1994*; *Schulte 1995*, S. 668; *Pfeiffer 1996*, S. 333-334; *Pohl 1999*, S. 119-120; *Tegtmeyer 1999*, S. 96; *Fritsch*

deutlich erweist sich an diesem Blatt, daß Vorsicht geboten ist, wenn auf der Basis von Schriftquellen der Bildsinn erschlossen werden soll. Der Interpret kann so den Bildsinn verfehlen oder ihn sogar ins Gegenteil verkehren. Das Problem wird faßlich, wenn zur Deutung der »Freiwilligen« solche Kollwitz-Aussagen herangezogen werden, die miteinander unvereinbar sind und sich entweder auf den »unverdünnte[n] herrliche[n] Idealismus«<sup>1391</sup> der Jugendlichen beziehen, oder, unter dem Eindruck des Massensterbens in Europa, vom »schreckliche[n] Unsinn« des Krieges sprechen und vermuten, daß die Hingabefreude fürs Vaterland womöglich in betrügerischer Absicht von politisch höherer Stelle ausgenutzt worden sei.<sup>1392</sup>

Ich meine, weder das eine noch das andere zeigt dieses Blatt. Die Künstlerin illustriert nicht einfach ihre eigenen Schriftaussagen. Viktoria Schmidt-Linsenhoff hält es für möglich, beiderlei Auffassungen in diesem Bild und im ganzen Zyklus wiederzufinden, nämlich den »pazifistische[n] Protest gegen den Krieg« und ein »»religiöses Ja« zu den ewigen Schicksalsmächten, welche ›Leid und Tod einbauen in den großen feierlichen Dom des Lebens««. <sup>1393</sup> Die Autorin schlägt als Ausweg aus dem Widerspruchsdilemma vor, »die Ambivalenz der [Schrift-] Aussagen und Bedeutungen dieser Blätter festzuhalten, die Käthe Kollwitz künstlerisch artikulierte und die ihr Denken und Handeln bestimmte.«<sup>1394</sup>

Aber auch dieser Vorschlag scheint mir unbefriedigend. Man kann den »Freiwilligen« und der gesamten Bilderreihe so nicht auf den Grund kommen. Ganz abgesehen davon, daß der Zeitabstand zwischen der Entstehung des Holzschnitts und den soeben angeführten Kollwitz-Aussagen viel zu groß ist, um eine direkte Abhängigkeit annehmen zu können, wäre es methodisch nicht angemessen, den Bildsinn ohne das Bild eruieren zu wollen. Ich versuche einen anderen Weg zu gehen

---

2005a, S. 12-14; u. a. — Zur generellen Problematik siehe auch meine Bemerkungen in Abschnitt I.1.1. sowie in der Einleitung zu Kapitel II.8., dort Punkt [c].

<sup>1391</sup>*Tgb*, S. 163 (27.09.14). »Dies ist eben ein strahlend stolzes Darbieten des Lebens.« (ebd.). »Die Jungen sind in ihrem Herzen ungeteilt. Sie geben sich mit Jauchzen. Sie geben sich wie eine reine schlackenlose Flamme, die steil zum Himmel steigt.« (*Tgb*, S. 154, 13.08.14).

<sup>1392</sup>*Tgb*, S. 279-280 (11.10.16); zitiert in Abschnitt I.5.3. — Auf einander widersprechende Deutungen macht ebenfalls aufmerksam: *Kat. Hamburg 1981/1982*, Kat.-Nr. 52 (rekurrierend auf *Bonus 1925*, S. 37, und *Holsten 1976*, S. 82-83: »ein religiöses Ja, ein Triumphesang«, »oder nur unkritische, fatalistische Wertung des Todes als Schicksalsmacht«).

<sup>1393</sup>*Schmidt-Linsenhoff 1986*, S. 40 unter Einbeziehung eines Zitates aus *Bonus 1925*, S. 37.

<sup>1394</sup>*Schmidt-Linsenhoff 1986*, S. 40; siehe dort auch S. 41.

und behauptete, die bildlichen Gestaltungsmittel zeigen die entscheidenden Anhaltspunkte für eine stimmige Interpretation auf. Das ist zu beweisen.

Oben wurde das Motiv des An-der-Hand-Nehmens angesprochen (Abschnitt II.8.2.1.). Wir haben beobachtet, daß es sich im Schnittpunkt der beiden Bilddiagonalen befindet und daraus einen besonderen Stellenwert des Motivs abgeleitet. Ebenso wie das Um-die-Schulter-Fassen und verkettete Beieinander der Figurengruppe legt das Händemotiv nahe, hier ein Freundschaftsbild<sup>1395</sup> zu vermuten. Zwar haben wir keine Individualbildnisse vor uns, aber wie wir wissen, widmet Kollwitz das Blatt ihrem Sohn und seinen Freunden.<sup>1396</sup> A posteriori können wir aufgrund unserer Quellenkenntnis auch bestätigen, daß der Freundschaftsbund zwischen dem Kollwitz-Sohn und seinen Gefährten aus der Jugendbewegung den Entschluß, sich freiwillig zum Kriegsdienst zu melden, begleitet hat oder sogar ein wesentliches Movens war.<sup>1397</sup> Das Händemotiv symbolisiert die freundschaftliche Treue.<sup>1398</sup>

Ohnehin spielt die Hand in der Kollwitz-Kunst eine ganz bedeutende Rolle als elementarer Ausdrucksträger der Figur. Kollwitz sagt, beim Zeichnen existierten für sie »nur Haltung, Köpfe, Hände«.<sup>1399</sup> Das heißt, daß der Ausdruck einer Gestalt, und damit die Wirkung des Bildes, vorwiegend mittels dieser drei und deren Ausprägungen als Körper auf der Fläche und im Raum, Mimik, Gestik bestimmt wird; auch von den Relationen untereinander. Was dann noch kompositorisch als lineare und geometrische Ordnung, Rhythmus, Kontrast, Beleuchtung etc. hinzukommt, unterstützt die Wirkung des Ausdrucks, vermehrt oder vertieft ihn vielleicht, bringt aber nichts von ihm Verschiedenes, weil sich alle Kompositionsmittel dem primä-

---

<sup>1395</sup>Vgl. die Definition in: *LdK*, Bd. 2, s. v. Freundschaftsbildnis, S. 595-596. Grundlegend *Lankheit 1952*; *Keller 1967*. Außerdem *Appuhn-Radtke / Wipfler 2006* (interdisziplinär und epochenübergreifend); *Baur-Callwey 2007*.

<sup>1396</sup>Siehe *Tgb*, S. 494 (\*06.02.21). — *Knesebeck 2002*, S. 515 (*Kn. 173*) identifiziert vier der dargestellten Freiwilligen namentlich, wobei sie sich auf einen Vermerk auf dem zweiten Zustandsdruck des Blattes bezieht, den das Kölner Kollwitz-Museum besitzt.

<sup>1397</sup>Siehe Abschnitt I.3.4.1.

<sup>1398</sup>Siehe *Tgb*, S. 199 (06.10.15).

<sup>1399</sup>*Tgb*, S. 340 (\*06.11.17); zitiert in Abschnitt II.6.3.2. — Schon früh wird in der Kollwitz-Literatur auf das hohe Ausdrucksvermögen hingewiesen, das die Künstlerin bei der Gestaltung der Hand an den Tag legt: *Lehrs 1903*, S. 58. Siehe auch *Timm 1975*, S. 227; *Traeger 1998*, S. 19-26; *Fritsch 2006*.

ren Ausdruckswert der Figur zuordnen.<sup>1400</sup> Wie das Gesicht ist die Hand eines der wichtigsten geistig-seelischen Ausdrucksmittel der Person.<sup>1401</sup> Wenn Kollwitz dem Händemotiv also die Stelle im Bildzentrum zuweist, dann hebt sie es nicht nur kompositionell hervor, sondern betont zugleich seinen symbolischen Gehalt. Aus der Bedeutungskombination von freundschaftlicher Treue und triumphierendem Tod folgt: man hält bis in den Tod zusammen.

Treue ist ein moralischer Begriff. Sie ist ein Wert. Genauso wie Frömmigkeit. Im lateinischen Wort »pietas« sind beide Wertvorstellungen enthalten.<sup>1402</sup> Es wurde schon im vorigen Abschnitt (II.8.2.2.) angesichts der Hoheitsform der Bögen sowie der Leidensmotive und der bekrönten Todesgestalt erklärt, daß die »Freiwilligen« Geheiligte verkörpern. Ich möchte diesem Gedanken noch eine andere Wendung geben und hole deshalb etwas weiter aus. Heiligkeit ist eine religiöse Kategorie, mit der eine bestimmte Vollkommenheit einhergeht.<sup>1403</sup> Ihr säkulares Pendant ist die Tugendhaftigkeit. Ein Bild, das ebendiese Tugendhaftigkeit in außergewöhnlich gesteigerter Form zu fassen sucht, erarbeitet Kollwitz 1919 bis 1920 mit dem »Gedenkblatt für Karl Liebknecht« (Kl. 139, Kn. 159; Abb. 107).<sup>1404</sup> Liebknecht war –

<sup>1400</sup>So immerhin im vorliegenden Fall. Daß dieses Prinzip aber nicht absolut gilt, sondern zugunsten einer spannungsreicheren Konzeption auch übergangen werden kann, wird das dritte Zyklusblatt, »Die Eltern«, zeigen: siehe Abschnitt II.8.3.1. — Allgemeine Hintergrundinformationen bietet *LdK*, Bd. 3, s. v. Komposition, S. 831-833.

<sup>1401</sup>Vgl. *LdK*, Bd. 3, s. v. Handdarstellungen, S. 118-119, hier S. 119; mit besonderem Hinweis auf die Bedeutung der Hand im Kollwitz-Ceuvre samt Beispielen.

<sup>1402</sup>Vgl. *DNP*, Bd. 9, s. v. Pietas, Sp. 1009-1010, hier Sp. 1009: Verbindung mit der Tugend der Treue. Vgl. *LAW*, s. v. Pietas, Sp. 2328: »Die pietas ist die typisch römische Tugend der Pflichterfüllung gegenüber den Göttern, dem Vaterland, den Eltern und den Kindern; [...]«. Vgl. Abschnitt I.3.4.2.

<sup>1403</sup>Zur Definition: a) *DWB*, Bd. 10 (EA 1877), s. v. Heiligkeit, Sp. 842-843; b) *DWDS*<sup>o</sup>, s. v. Heiligkeit; s. v. heilig; c) *LThK*, Bd. 4, s. v. Heiligkeit (G. L. Müller), Sp. 1326; s. v. Heilig, das Heilige (A. Paus, [u. a.]), Sp. 1267-1274, hier bes. Sp. 1267.

<sup>1404</sup>Vgl. die Studien und Entwürfe *NT 766-790* sowie die Radierungen *Kl. 137-138, Kn. 145-146*. — Über die Entstehung des Blattes: *Tgb*, S. 401-403 (25., 27.01.19) mit Anm. S. 850; *BdF*, Anhang S. 135-136 (Tagebuchnotiz von Hans Kollwitz, 12.10.20). Ferner *Knesebeck 2002*, S. 479. — Das »Liebknecht«-Gedenkblatt ist prominent und wird häufig in der Literatur besprochen: siehe v. a. *Kaemmerer 1923*, S. 67-68, Taf. 54; *Bonus 1925*, Abb. 124-126; *Diel 1927*, S. 40-41; *Kollwitz-Werk 1930*, Taf. 124-126; *Strauss 1950*, S. 7, 30-31, Abb. S. 93-95; *Kat. Dresden 1960*, S. 23, 24, Kat.-Nr. 87-89; *Nagel 1963*, S. 40-41, Taf. 92-95; *Feist 1964*, S. 85, 90, 95; *Rauhut 1965*, S. 190, Abb. 7; *Rauhut 1966*, S. 79; *Abusch 1967*, S. 1040-1041; *Bauer 1967*, S. 48; *Thiem 1967*, S. 14, 17; *Kat. Stuttgart 1967*, Kat.-Nr. 57, 58; *Kat. Frankfurt 1973*, Kat.-Nr. 96-100 (mit Text, unpag.), Abb. 33, 35-36; *Hinz 1973*, unpag. (3.-4. Textseite); *Forster-Hahn 1978*, S. 8; *Kat. Riverside 1978*, Kat.-Nr. 56-57; *Hinz 1980*, S. 12; *Timm 1980*, S. 17; *Kat. Hamburg 1980*, S. 8, 110-117; *Schneede 1981*, Kat.-Nr. 101-108; *Kat. Hamburg 1981/1982*, Kat.-Nr. 50 (mit Literatur); *Frank 1982*, S. 89-90, 92-93; *Kat. Hamburg 1983/1984*, Kat.-Nr. 501 (mit Literatur); *Kat. Stutt-*

wie Rosa Luxemburg, beide dem kommunistischen »Spartakusbund« angehörend – am 15. Januar '19 von rechtsextremen Freikorpsoldaten ermordet worden.<sup>1405</sup> Der Holzschnitt zeigt eine dichtgedrängte Menschenmenge, die von dem aufgebahrten Toten Abschied nimmt. Man hat den Eindruck, Kollwitz habe in ihre Arbeit Berichte einfließen lassen, die ihr vom Begräbnis Liebknechts und über das Verhalten seiner Gesinnungsgenossen erstattet worden sind. Sie notiert im Tagebuch:

»Was für eine Summe von Gefühl folgt diesen Särgen. [...] Karl [Kollwitz, BS] hat den ganzen Zug gesehn. Erschütternd in der Massenhaftigkeit und dem gleichen Ausdruck.«<sup>1406</sup>

Das Gedenkblatt bringt etwas von dem Empfinden zur Anschauung, das Kollwitz der Anhängerschaft zuschreibt. Der Tote liegt bis zum Hals mit einem hellen starren Leichentuch zugedeckt da. Sein dunkles Haupt ist von einem lichten Schein umgeben. Eine Männergestalt beugt sich tief zu ihm hinab und legt die Hand auf seine Brust. Andere verneigen sich, auch eine junge Frau, die ihr Kind in den Armen hält, damit es auf den Toten blicke. Eine Gestalt am rechten Bildrand wendet sich vom Schmerz übermannt ab, hält den Arm vors Gesicht. In den Gesichtern der anderen Umstehenden spiegeln sich Trauer und stumme Bitterkeit.

---

*gart* 1985, Kat.-Nr. 37; *Kneher* 1985, S. 211-212; *Nündel* 1987, S. 6; *Schmidt* 1988, S. 18-19; *Barron* 1989, S. 25, 28, Abb. 20; *Jansen* 1989, bes. S. 56, 57, 203, 259, 260, 268; *Kat. Düsseldorf* 1989, Kat.-Nr. 124-125; *Best.-Kat. Köln* 1989, Kat.-Nr. 102; *Thiem* 1989, S. 186; *Zbinden / Albrecht* 1989, S. 73-74; *Krahmer* 1990, S. 89-96, 98; *Carey / Griffiths* 1993, Kat.-Nr. 43; *Comini* 1993, S. 54, 57; *Fritsch* 1993, S.122-124; *Prelinger* 1993, Kat.-Nr. 71-76, S. 203 (mit origineller Hypothese); *Prelinger* 1993a, S. 24, 25, 34, 35; *Achenbach* 1995, Kat.-Nr. 150-152; *Huber* 1995, S. 43-45, 47; *Kat. Berlin* 1995, S. 124-125, Kat.-Nr. 36-44; *Seeler* 1995, S. 40-43 (mit Vergleichen zu a) Liegefigur des Dreifigurendenkmals; b) »Dem Andenken Ludwig Franks«, *Kl. 127, Kn. 131*); *Pfeiffer* 1996, S. 251-257; *Prelinger* 1997, S. 799; *Best.-Kat. Berlin* 1999, Kat.-Nr. 85-92 (mit Literatur, Anmerkungen zur Datierung und zu Irrtümern bei *Klipstein* 1955); *Seeler* 1999, S. 36; *Tegtmeyer* 1999, S. 90-94 (mit Vergleichen zu a) Liegefigur des Dreifigurendenkmals; b) »Dem Andenken Ludwig Franks«, *Kl. 127, Kn. 131*; c) »Zertretene«, *Kl. 29, Kn. 32*); *Timm* 1999, S. 20-21; *Weber-Woelk* 2001, S. 3-4; *Seeler* 2005, S. 22; *Seeler* 2006, S. 19; *Fritsch / Seeler* 2006, Kontext zu Kat.-Nr. 111.

<sup>1405</sup>Vgl. *Tgb*, S. 400, 401-403 (16.01., 25.01.19). — Kollwitz hält Anfang 1919 im Tagebuch ihre Beobachtungen zur politischen und gesellschaftlichen Lage fest: siehe v. a. *Tgb*, S. 395-403, 408-409 (04.01., 12.01., 19.01., 22.02.-04.03.19). — Zu den Zeitereignissen um den gescheiterten »Januaraufstand« in Berlin (05.01.-12.01.19): *Huber* 1978, § 53; *Kolb* 1993, S. 1-22. Über den brutalen Mord an den beiden Spartakisten empörten sich auch politisch Fernstehende (vgl. *Kolb* 1993, S. 16). Käthe Kollwitz ist gegenüber den Zielen der Linksradikele skeptisch, nimmt aber an einem Protest gegen die Ermordung Liebknechts und Luxemburgs teil: *Tgb*, S. 404 (30.01.19) mit Anm. S. 850-851. Siehe auch einen Brief an G. Hauptmann, in welchem Kollwitz um die Unterschrift zu einer Protesterklärung nachsucht: *Hilscher* 1987, S. 286 (21.01.19; mit Namenverzeichnis).

<sup>1406</sup>*Tgb*, S. 403 (25.01.19). Siehe auch den Kollwitz-Brief an Annie Karbe (21.01.21) in *Ich will wirken* 1952, S. 90; auch zitiert in *Best.-Kat. 1999*, Kat.-Nr. 92.

Die ikonographische Ähnlichkeit der Szene mit dem Bildtypus der Beweinung Christi ist des öfteren festgestellt worden.<sup>1407</sup> Das Gedenkblatt mit der Inschrift »Die Lebenden dem Toten. Erinnerung an den 15. Januar 1919« lehnt sich bewusst an solche Bildtraditionen an. Kollwitz nutzt die affektiven Stimmungen des Sujets, das sowohl zärtliche Liebes- wie Klagemotive beinhaltet, um die Bedeutung Liebknichts für seine Gefolgschaft hervorzuheben. Sie thematisiert die Anteilnahme der Getreuen, aber auch die Anständigkeit des Toten, der sich für seine Überzeugungen gleichsam aufopferte und deswegen dankbar verehrt wird. Ins Tagebuch schreibt sie im Oktober 1920, angesichts der innenpolitischen Misere und anlässlich einer »Arbeiter-Kunstaussstellung«, an der sie sich beteiligt:

»Ich hab als Künstler das Recht, aus allem den Gefühlsgehalt herauszuziehen, auf mich wirken zu lassen und nach außen zu stellen. So hab ich auch das Recht, den Abschied der Arbeiterschaft von Liebknicht darzustellen, ja den Arbeitern zu dedizieren, ohne dabei politisch Liebknicht zu folgen. Oder nicht?!«<sup>1408</sup>

---

<sup>1407</sup>Siehe z. B. *Kat. Frankfurt 1973*, unpag. (Text nach Kat.-Nr. 100); *Hinz 1973*, unpag. (3.-4. Textseite); *Kat. Hamburg 1981/1982*, Kat.-Nr. 50; *Kat. Hamburg 1983/1984*, Kat.-Nr. 501 (mit inspirierender Beschreibung der Szene); *Krahmer 1990*, S. 93; *Achenbach 1995*, Kat.-Nr. 151, 152; *Seeler 1995*, S. 42; *Kat. Berlin 1995*, S. 124-125; *Best.-Kat. Berlin 1999*, Kat.-Nr. 85; *Seeler 2005*, S. 21-22. — Weitere motivgeschichtliche Überlegungen zur »Beweinung« im Werk von Käthe Kollwitz finden sich: a) detailliert bei *Hinz 1973*; b) kursorisch bei *Dobard 1982*, S. 22-26; c) ausführlich und mit Bildbeispielen in *Kat. Berlin 1995*, S. 113-139, 141-149, 198-214. — Außerdem ausführlich *Herzog 2002*, der bei seinen Darstellungen zum Typus der Pietà auch die Debatte um die Ausgestaltung der »Zentralen Gedenkstätte der Bundesrepublik Deutschland für die Opfer von Krieg und Gewaltherrschaft« in der Neuen Wache, Berlin, berücksichtigt. — Zur Gedenkstätte: Abschnitte II.9.2., II.10.1.2. sowie den »Ausblick«, auch Anm. 986, 1832. — Vgl. allgemein: *RDK*, Bd. 2, s. v. Beweinung Christi [und Erbärmdebild] (G. v. der Osten), Sp.457-475; *LCI*, Bd. 1, s. v. Beweinung Christi (E. Lucchesi Palli / L. Hoffscholte), Sp. 278-282; *LThK*, Bd. 2, s. v. Beweinung Christi (G. Nitz), Sp. 351; *LdK*, Bd. 1, s. v. Beweinung Christi, S. 523-525 [mit Verweis auf das Kollwitzsche »Liebknicht«-Blatt auf S. 524].

<sup>1408</sup>*Tgb*, S. 483 mit Anm. S. 868 (\*Okt. '20). — Zur eigenen politischen Einstellung hält Kollwitz fest: »Dann die ungeheuer wichtigen innenpolitischen Ereignisse. [...] / Jetzt in diesen Oktobertagen ist der Parteitag der Unabhängigen [d. i. die USPD, BS] in Halle, auf welchem die Spaltung vollzogen wird. [...] / Ich schäme mich, daß ich immer noch nicht Partei nehme und vermute fast, wenn ich erkläre keiner Partei anzugehören daß der eigentliche Grund dazu Feigheit ist. Eigentlich bin ich nämlich gar nicht revolutionär, sondern evolutionär, weil man mich aber als Künstlerin des Proletariats und der Revolution preist und mich immer fester in die Rolle schiebt, so scheue ich mich diese Rolle nicht weiterzuspielen. [...], ich hab den Krieg durchlebt und Peter und die tausend andern Jungen hinstirben sehn, ich bin entsetzt und erschüttert von all dem Haß, der in der Welt ist, ich sehne mich nach einem Sozialismus, der die Menschen *leben* läßt und finde, vom Morden, Lügen, Verderben, Entstellen, kurzum von allem Teuflichen hat die Erde jetzt *genug* gesehn. Das Kommunistenreich, das sich darauf aufbaut kann nicht Gottes Werk sein. / Aber wie feig ist meine Stellungnahme, wie innerlich unklar bin ich andauernd. Nicht einmal zum Pazifismus kann ich

Friedrich Gross hat die sehr spannende Frage nach dem Realitätscharakter der Darstellung aufgeworfen.<sup>1409</sup> Kollwitz vereinfachte Formen und steigerte damit den Ausdruck. Das Flächige, Unplastische sei als Abstraktionsmittel eingesetzt, eine Raumillusion als solche nicht vorhanden. Gross meint, das Gedenkblatt halte »in der Schilderung der Situation an der anschaulichen wirklichkeitsgesättigten Darstellungsweise des Historienbildes fest«; das Werk könne unter anderem wegen der »Lichtheiligung« des Aufgebahrten, wegen der »abstrakten Ausdrucksverdichtung und infolge seiner historischen Wirkung [...] als ›Ikone‹ der sozialistischen Kunst bezeichnet werden. Eine neuartige, proletarische Form der ›Bilderverehrung‹ beginnt hier.«<sup>1410</sup> – Annette Seeler diagnostiziert Ähnliches, betont dabei aber noch mehr die Frage der Materialität bzw. Abstraktion des Körpers des Aufgebahrten.<sup>1411</sup> Seeler sieht ihn »seltsam körperlos«<sup>1412</sup> und beschreibt eine »absichtsvolle ›Unwirklichkeit‹«, die den Dargestellten gleichsam transsubstantiiere in ein »religiöse Verehrung genießendes Bild-Zeichen«.<sup>1413</sup>

---

mich bekennen, ewig schwanke ich herum.« (*Tgb*, S. 482-483, \*Okt. '20). — Zu den parteipolitischen Ereignissen: *Huber 1981*, S. 234-236; *Kolb 1993*, S. 41-42. — Liebknecht hatte seit 1899 in Berlin als Rechtsanwalt praktiziert und galt damals als »Anwalt aller Armen und Unterdrückten« (*Biographisches Wörterbuch 1974*, s. v. Liebknecht, Sp. 1651-1652, hier Sp. 1651). Vgl. *NDB*, Bd. 14 (1985), s. v. Liebknecht (H. Weber), S. 505-506.

<sup>1409</sup>*Kat. Hamburg 1983/1984*, Kat.-Nr. 501. Der Begriff »Realitätscharakter« ist bei Gross nicht genannt, aber dem Sinn nach gemeint; ich führe ihn an dieser Stelle ein. Grundlegend zum »Realitätscharakter« von Bildwerken: *Frey 1946*. Dann *Frey 1976c*, bes. S. 193-211. Informativ: *Lützel 1975*, S. 1179-1185; *Wolf 1984*, S. 136. — Vgl. zum Thema »Wahrheit und Wirklichkeit« im Bild: *Gross 1983/1984*; zu Kollwitz siehe dort S. 479. — Zum Thema »Wirklichkeitskunst« nehme ich ausführlich Stellung in Abschnitt II.8.8.2. Siehe auch Abschnitte II.6.2., II.6.3.2., II.6.3.3. etc. (alle Belegstellen sind aufgeführt in Anm. 997).

<sup>1410</sup>*Kat. Hamburg 1983/1984*, Kat.-Nr. 501. Der Autor spricht von einer »proletarische[n] Pietà« und impliziert, daß der »christusgleich« dargestellte Revolutionär »weiterleben« werde »in den Herzen« der Abschiednehmenden. — Zum Bildtyp der »proletarischen Pietà« siehe auch Kollwitz' »Zertretene« (1900, Radierung, *Kl. 48, Kn. 49*): *Kat. Hamburg 1983/1984*, Kat.-Nr. 442.

<sup>1411</sup>*Seeler 1995*, S. 42-43. — Schon Gerhard Strauss hatte in bezug auf das »Liebknecht«-Blatt das Thema Realität und Materialität berührt: *Strauss 1950*, S. 30-31. Seine Sicht der Kollwitz-Kunst ist marxistischer Ideologie verpflichtet: vgl. *Strauss 1950*, S. 5-18. — Meiner Ansicht nach ist das Problem von Materialität und Abstraktion in Kollwitz-Werken überhaupt noch viel zu wenig bedacht. Erste Ansätze bietet ein Aufsatz von Hans Dieter Huber. Dort werden die Besonderheiten v. a. der Zeichnung bzw. Zeichenmaterialien (Papier, Kohle, Kreide, Feder) durchgenommen, um darzulegen, wie das jeweilige Medium Form und Inhalt / Bedeutung konstituiert: *Huber 1995*, zum »Liebknecht«-Blatt bes. S. 43-45, 47.

<sup>1412</sup>*Seeler 1995*, S. 42.

<sup>1413</sup>*Seeler 1995*, S. 43. Ähnlich *Kat. Berlin 1995*, S. 125. — Seeler verwendet ebd. den Begriff »Transsubstantiation«. Er entstammt der christlichen Theologie. Nach katholischer Lehre geschieht die Transsubstantiation kraft göttlichen Wirkens bei der Eucharistiefeier; es vollzieht sich die »Wesensverwandlung«, d. h. Wandlung der Substanzen [!] von

Beide Autoren geben uns bedenkenswerte Hinweise. Denn das, was den Darstellungsmodus des aufgebahrten Liebknecht auszeichnet, nämlich der Abstraktionsgrad, läßt sich ähnlich auch bei den »Freiwilligen« finden. Vergleichen wir. Für den Betrachter wirkt die Liebknecht-Figur so, als wäre sie einer anderen, transzendenten Realitätsebene zugehörig, gewissermaßen einem Heiligen<sup>1414</sup> gleich: Das von der nimbusartigen Zone umgebene Gesicht ist im strengen, Distanz schaffenden

---

Brot und Wein in den Leib und das Blut Christi. Wein und Brot werden identisch »mit der Realität von Leib und Blut Christi«; folglich ist Christus selbst, seiner Substanz nach [!], in den eucharistischen Gaben »realpräsent«: siehe insgesamt Müller 2003, S. 695-701, 705-706, 708, 709, 710. Konsultiere zudem *LThK*, Bd. 10 (2001), s. v. Transsubstantiation (H. Jorissen), Sp. 177-182; *RGGA*, Bd. 8 (2005), s. v. Transsubstantiation (J. A. Steiger), Sp. 539. – Seeler bringt nun den Begriff in einen Zusammenhang mit der Kollwitzschen Darstellungsweise. Das halte ich für problematisch, weil der Begriff eben diesen ganz bestimmten Wandlungsvorgang beschreibt, der ohne jede Analogie ist: die Identität [!] der Substanzen ist das Resultat (vgl. Müller 2003, S. 710, 708; *LThK*, Bd. 10, a.a.O., hier Sp. 181). Da der abgebildete Liebknecht aber nicht zu Liebknecht selbst wird, es sich also nicht um eine transsubstantiale Wandlung handelt, kann man den Begriff hier nicht einmal näherungsweise adäquat einsetzen. Trotzdem geht Seelers Ansatz in eine richtige Richtung und er müßte wohl nur schärfer herausgearbeitet werden. — Ich schlage folgende Lösung vor: Es geht ja um die Frage der Darstellungs- und Wirkweise von Wirklichkeit im Bild. Kollwitz verzichtet darauf, die Gestalt Liebknechts naturnachahmend oder wirklichkeitsgetreu wiederzugeben, sie abstrahiert sie und erzeugt damit ein Symbol, »sichtbares Zeichen einer unsichtbaren Wirklichkeit« (*Lurker 1991*, s. v. Symbol, S. 719-720, hier S. 719). Der Ermordete ist symbolisch anwesend im Gedenkblatt. Und zwar in dreifacher Weise: [I] Seinem Leichnam wird virtuell im Bild Ehre erwiesen. [II] Real wird dem Ermordeten Verehrung zuteil aufgrund der oben genannten Inschrift; Kollwitz stellt ausdrücklich ein »Erinnerungsblatt« her, das die Mordtat und die Anteilnahme der Arbeiterschaft memoriert. Das heißt, die Ereignisse bleiben mental gegenwärtig. [III] Das Blatt wird in größerer Auflage gedruckt und 1920 anlässlich einer »Arbeiter-Kunstaussstellung« im Berliner Osten für geringes Entgelt angeboten (*Nagel 1963*, S. 41; *Achenbach 1995*, Kat.-Nr. 152; *Knesebeck 2002*, S. 478). Wer das Blatt erwirbt, verleiht der »memoria« des Ermordeten gleichfalls Ausdruck, er nimmt im Zuge solcher Weise des Totengedenkens praktisch Anteil an der Totenehrung. — Ein weiterer Versuch, den Realitätscharakter der Liebknecht-Figur und des Bildgeschehens zu klären, wird unternommen in *Seeler 2005*, S. 22-23. Auch hier sind theologische Begriffe verwendet. Einer Beurteilung der Ansichten Seelers müßte zuerst ein Disput über die Terminologie vorausgehen. Wie es den Anschein hat, kommt es nämlich zur Verwischung von Wortbedeutungen (z. B. *Seeler 2005*, S. 23: »Das Nachleben Christi stellt sich als Transformation dar, als Weitergabe des Glaubens an die Gefolgschaft, als Verwandlung des Opfers in das stets erneuerte Gedächtnis des Opfers«; ferner problematisch: die Begriffe »Hostie« und »Abendmahl« im Zusammenhang mit dem *plastischen Denkmal der »Trauernden Eltern«* – darauf komme ich in Abschnitt II.10.3. zurück).

<sup>1414</sup>Vgl. Kollwitz-Zitat in *Bonus-Jeep 1948*, S. 163: »[...] die Tage, in denen Liebknecht und Rosa Luxemburg auf die niederträchtigste, empörendste Weise ermordet wurden. Jetzt ist er natürlich der Heilige.« — Vgl. ferner einen Nachruf Wally Zeplers in den »Sozialistischen Monatsheften«: »Im Ausland galt Karl Liebknecht während des Krieges bei denen, die sich aus dem Völkerhaß wieder nach Menschenliebe sehnten, fast als ein Heiliger, sein Name als ein Symbol. Als solches erscheint er auch in der Vision eines französischen Soldaten im Feuerbuch des Henri Barbusse.« (*Zepler 1919*, S. 178; gemeint ist *Barbusse 1918*).

Profil wiedergegeben; tief verschattet weist es keinerlei Portraitähnlichkeit auf.<sup>1415</sup> Unter dem Leichentuch ist kaum eine Körpermodellierung zu erkennen. Die Körper der Freiwilligen sind zwar modelliert, aber sie haben mit dem Darstellungsmodus der Liebknecht-Figur gemein, daß auch sie sehr stark abstrahiert sind. Als vage Dreiviertelfiguren schweben sie zudem »in einem abstrakten Bildraum zwischen Himmel und Erde«. <sup>1416</sup> Dadurch scheinen sie fremd und sozusagen »nicht von dieser Welt«. Der Aufgebahrte wirkt demgegenüber alles andere als schwebend; wegen der Helle und des Mangels an Plastizität wie körperlos, hat er doch aufgrund seiner Position, dadurch, daß er parallel zur unteren Bildkante liegt, eine gewisse Schwere – eine körperlose Schwere. Den Freiwilligen aber eignet eine schwerelose Körperlichkeit.

Was folgt daraus? – Wir sehen, Kollwitz vermag ihren Bildgestalten meisterhaft und auf gedankenreiche Weise transzendente Realität zu verschaffen. Die sichtbare Wirklichkeit verweist auf eine nicht-sichtbare Wirklichkeit und symbolisiert, was die sinnlich-anschauliche Erfahrung im Grunde übersteigt: das Geistige oder Wesentliche.<sup>1417</sup> Das Medium des Holzschnittes ist für Kollwitz dabei das geeignete. Die zumeist wenig geschmeidigen Linien und Flächen bringen den Eindruck einer herben Strenge zuwege. Ernst und Dramatik eines Bildgeschehens können so deutlich gemacht werden. Es gibt keine malerischen Tonwerte wie z. B. in den früheren Graphikzyklen »Ein Weberaufstand« und »Bauernkrieg«, vielmehr regiert der extreme Schwarzweißkontrast. Die Stimmung des »Freiwilligen«-Blattes erhält durch ihn das eigentümliche Gepräge. Hell und Dunkel, für sich genommen ein duales Prinzip, stehen zueinander wie im unentschiedenen Ausgleich, denn insgesamt gesehen scheint es beinahe ebenso viele Anteile an Schwarz wie Weiß zu ge-

<sup>1415</sup>Vgl. demgegenüber die Portraitzeichnungen NT 766-771.

<sup>1416</sup>Kat. Hamburg 1981/1982, Kat.-Nr. 52. — Das Motiv der schwebenden Gestalt kommt auch in anderen Kollwitz-Werken vor: NT 157, 962-965, 963a, 966-967, 1090-1094; Kl. 44, 207; Kn. 46, 222. Eventuell sind noch einzuordnen: NT 613-620, 1095. — Zum Schwebemotiv auch im Zusammenhang mit Ernst Barlach: Jansen 1989, bes. S. 80-81 (dort mit irrtümlichem Hinweis, daß die Liegefigur des Dreifigurenmals schwebend und als Relief gedacht war); Weber 1991; in Fritsch / Seeler 2006, S. 14, 66-67.

<sup>1417</sup>Dazu als Gegensatz »konkrete Realität«: das an Zeit und Raum gebundene, »sichtbar und greifbar Wirkliche«, unmittelbar und individuell Wahrnehmbare, Fühlbare, Anschaubare etc. — Zur Terminologie: a) Schischkoff 1982, s. v. transzendent, S. 703; s. v. konkret, S. 368 (für das vorige Zitat); s. v. abstrakt, S. 4; s. v. immanent, S. 306; b) Kwiatkowski 1985, s. v. konkret, S. 226; c) Brugger 1988, s. v. Transzendenz, S. 412-413. — Die Wortverbindungen »konkrete« bzw. »transzendente Realität« entlehne ich aus Frey 1946, z. B. S. 117 (dort

ben. In der Dunkelheit kann sich das »Mysterium« offenbaren,<sup>1418</sup> und das Lichte kennzeichnet die Erleuchteten und alle Wesen, die dem Himmlisch-Göttlichen zugehören.<sup>1419</sup> So vermag das der profanen Wirklichkeit Enthobene in Erscheinung zu treten – das Heilige oder Tugendhafte.

Käthe Kollwitz transformiert<sup>1420</sup> die konkrete Realität der Freiwilligen, nämlich deren Freundschaft und Todesbereitschaft und ihr tatsächliches Sterben, in eine Darstellung symbolischen Gehaltes. Sie setzt ins Bild, was sie als Tugenden bei ihrem Sohn und seinen Kameraden erkannt zu haben glaubt.<sup>1421</sup> Was jedoch nicht zum Bildgegenstand erhoben wird, ist der »Geist von 1914«. Vaterlandsliebe, Dienst und Hingabe an die hehre Idee fehlen vollständig im Bild.<sup>1422</sup> Der ideologische Ballast, der noch das *Dreifigurenmal* befrachtet hatte, hat hier keine Bedeutung. Es gibt kein Zeichen, das bildimmanent klarmachen würde, wofür der triumphaltragische Tod gestorben wird. Es sei wiederholt: Kollwitz stellt allein das Sterben, den Tod dar; beides aber freilich verklärt, denn auch die Todesursachen sind nicht gezeigt.<sup>1423</sup> Es herrscht Konzentration auf das eine Einzige, das leidvolle, doch sieghafte Verlöschen der physischen Existenz. Kollwitz läßt den Betrachter der dargestellten Bildwelt über das Wofür und Woher im Ungewissen. – Und es bliebe

---

bezogen auf den »Realitätscharakter« mittelalterlicher Bildwerke); für meine Deutung modifiziere ich sie.

<sup>1418</sup>Lurker 1991, s. v. Finsternis, S. 208.

<sup>1419</sup>Oesterreicher-Mollwo 1991, s. v. Licht, S. 101-102, hier S. 102; Lurker 1991, s. v. Licht, S. 434-435, hier S. 434.

<sup>1420</sup>»Transformation« scheint mir gegenüber »Transsubstantiation« der geeignetere Begriff zu sein, denn er umgeht das oben beschriebene (siehe Anm. 1413) theologische Spezialproblem. Weil der enthaltene Terminus »Form« hier nicht ontologisch, nicht als »forma substantialis« verstanden wird, läßt er außerdem anklingen, daß wir uns auf dem Gebiet der ästhetischen Wahrnehmung bewegen und das Verhältnis der Form zum Inhalt betrachten.

<sup>1421</sup>Vgl. Abschnitte I.3.4.1., I.3.4.2., I.4.5., II.6.1., II.6.3.2., II.6.4.

<sup>1422</sup>Das sieht auch Strauss, aber er leitet den Grund anders her: Für Kollwitz sei bei der Entstehung der »Freiwilligen« die Ideenwelt von 1914 »inhaltlos, unwirklich, weil überwunden« gewesen (Strauss 1950, S. 31).

<sup>1423</sup>Deshalb spielt es auch gar keine Rolle, ob man z. B. mit dem hellen Grund, der die Figurengruppe schweben macht, eine »Flutwelle« assoziieren kann (Herzwurm 1991, S. 41; ähnlich Dobard 1982, S. 67) oder ein »Flammenmeer« (Pfeiffer 1996, S. 333) oder etwas noch anderes. Ich enthalte mich solcher Spekulation, weil für die Absicht des Blattes nicht die Gegenstandsassoziation entscheidend ist. Kollwitz legt sich bewußt nicht fest. Alles hängt davon ab, in welchem Maß die Bildgegenstände die Vorstellung einer transzendenten Wirklichkeit hervorrufen oder eröffnen können. – Nebensächlich ist aus demselben Grund, ob durch das Gezeigte etwa religiöse Bereiche berührt werden, wie Arthur Bonus denkt (Bonus 1925, bes. S. 37). Statt um die Frage der Religion, geht es um die Darstellungsweise dessen, was im Bild als verwirklichte Tugend zum Vorschein gebracht werden soll. Man kann dieses Phänomen ja durchaus religiös verstehen, aber die Hauptsache bleibt das artifizielle Wie.

auch ein Rätsel, wenn nicht doch ein bestimmtes Element noch hinzuträte. Der Betrachter kann nämlich trotzdem den gedanklichen Sprung vollziehen und wissen, daß er es mit einer Darstellung zu tun hat, die im Zusammenhang mit dem Krieg steht. Dieser Sprung ist möglich aufgrund der Wort-Bild-Synthese. Wenn oben gesagt wurde, daß das Bild selbst die Anhaltspunkte seiner Deutung bereithält, so ist doch diese Einschränkung zu machen: Das Blatt muß im Zusammenhang mit seinem Titel und dem Titel der Bilderreihe gesehen werden. Erst diese Verbindung erschließt die ganze Thematik des freiwilligen Sterbens im Krieg.<sup>1424</sup>

Die verbundene Einheit von Wort und Bild ist ein Mittel, das Kollwitz häufiger anwendet, vor allem in ihren *Plakaten*. Es kommt dann zum Einsatz, wenn es eine engagierte Botschaft zu vermitteln gilt. Kollwitz setzt es zudem als Instrument der Appellation ein. Das »Liebknecht«-Gedenkblatt mit seiner Inschrift wurde bereits genannt; jene Inschrift dient neben dem Totengedenken auch der anteilnehmenden Einfühlung in den Bildgegenstand und seiner Erläuterung. Ähnliche Beispiele sind: »Aus vielen Wunden blutest du, o Volk« (1896, *Kl. 29, Kn. 32*), »Dem Andenken Ludwig Franks« (1914, *Kl. 127, Kn. 131*), »Hugo Haase. † 7. November 1919« (1919, *Kl. 141, Kn. 147*), »Heraus mit unsern Gefangenen« (1920, *Kl. 142, Kn. 139*), »Wien stirbt! Rettet seine Kinder!« (1920, *Kl. 143, Kn. 148*), »Helft Rußland« (1921, *Kl. 154, Kn. 170*), »Hunger« (1923, *Kl. 169, Kn. 182*), »Die Überlebenden – Krieg dem Kriege!« (1923, *Kl. 184, Kn. 197*), »Deutschlands Kinder hungern!« (1924, *Kl. 190, Kn. 202*), »Brot!« (1924, *Kl. 196, Kn. 208*), »Nie wieder Krieg« (1924, *Kl. 200, Kn. 205*), »Mütter gebt von euerm Überfluß!« (1926, *Kl. 222, Kn. 227*).

Freilich sind bei diesen Werken die Inschriften im Bild enthalten, also Bild und Wort direkt kombiniert. Bei den »*Freiwilligen*« und den übrigen Blättern der »*Krieg*«-*Folge* ist das nicht der Fall. Allerdings sind die Titel authentisch und wurden z. B. in der 1930 bei Carl Reißner in Dresden erschienenen Propaganda-Ausgabe »Aus dem Kollwitz-Werk« in faksimilierter Kollwitz-Handschrift den

---

<sup>1424</sup>Ich meine deshalb anders als *Krahmer 1990*, S. 84, daß Kollwitz bewußt ihren Bildtitel wählt, um die Bildaussage anzureichern; zwar geht es dabei tatsächlich nicht um eine »Vertiefung der bildnerischen Ambivalenz«, wohl aber um die Vertiefung und Bekräftigung der Gültigkeit ebendieser Bildaussage und der Aussage der gesamten Bilderreihe.

Bildern beigegeben.<sup>1425</sup> Daraus mag sich zweierlei ersehen lassen. Erstens: Kollwitz setzt die Methode der Synthese von Wort und Bild nicht nur dann ein, wenn es darum geht, soziale Anliegen zu verbreiten; ebenso weiß sie diese Methode für ein breites Publikum zum Zweck der Verständlichkeit zu handhaben. Zweitens: Die Tatsache, daß das Bild erst im Verein mit seinem Titel alle seine Inhalte offenbart, zeugt auch von dem intellektuellen Spannungsfeld, das Kollwitz dem Betrachter hier eröffnet. Sie regt den Betrachter zu einer intensiveren Reflexionsleistung an – ein Merkmal hoher Kunst.<sup>1426</sup>

Wie sehr sich die Darstellung der Kollwitzschen Kriegsfreiwilligen etwa von Soldatenbildern unterscheidet, die während des Krieges das Kämpferische herauszustellen beabsichtigten, soll uns an einer Gegenüberstellung deutlich werden. Im März 1917 erschien das lithographierte Plakat »*Helf uns siegen!*« von Fritz Erler (Abb. 132).<sup>1427</sup> Es warb staatlicherseits bei der Bevölkerung, die sechste Kriegsanleihe zu zeichnen, und war propagandistisch ein außerordentlicher Erfolg. 13,1 Milliarden Mark flossen in die Kriegskasse; das Bild »wurde zur Ikone des deutschen Weltkriegsplakates.«<sup>1428</sup> Zu sehen ist das Brustbild eines jungen Frontsoldaten mit Stahlhelm. Eine Hand hoch an einem Pfosten, wendet er seinen Oberkörper zur Seite, nach vorn. Stacheldraht umgibt ihn, Gasmaske und Handgranaten hat er umhängen. Mit ganz hell spähenden Augen schaut er ins Ferne. Ein kampferprobter, wachsamer und wehrhafter Held. Mit dem Thema korrespondiert ein heroischer Stil. »Das Wesentliche dieses Stils«, so ein zeitgenössischer Kommentator, »liegt im architektonischen Aufbau der Komposition, in der vereinfachten großen Linie seiner male- risch tektonischen Formensprache.«<sup>1429</sup> Detlef Hoffmann erklärt, daß das Erler-Plakat »die Härte des Stellungskrieges« und die ehernen Tugenden des Kämpfers

---

<sup>1425</sup>*Kollwitz-Werk 1930*, Taf. 139-145; dort heißt es zum zweiten Blatt des Zyklus' und entsprechend auch zu den anderen Blättern: »Der Krieg: Die Freiwilligen«.

<sup>1426</sup>Vgl. den Terminus »Reflexionsleistung« und die Idee, die mit ihm einhergeht in *Gadamer 1993a*, S. 118.

<sup>1427</sup>*Hoffmann 1979*, S. 101 (auch für die nachfolgende Bildbeschreibung). Daten in *Kat. Berlin 1994*, S. 459, Kat.-Nr. 1/74, mit Abb. S. 158.

<sup>1428</sup>*Vorsteher 1994*, S. 159. Es wurde auch als Postkarte, Briefverschlusmarke, auf Lebensmittelkarten und in Zeitungsanzeigen verbreitet: *Hoffmann 1979*, S. 104.

<sup>1429</sup>*Heilmeyer 1918*, S. 2.

zum Gegenstand macht; das Soldatenbild wird ästhetisiert, in einer Zeit, als längst die verheerenden Auswirkungen des Krieges auch in Deutschland spürbar sind.<sup>1430</sup>

Jene kämpferischen Attitüden und Tugendvorstellungen sind den Kollwitzschen »Freiwilligen« fern. Entstanden unter gänzlich anderen Voraussetzungen, während der Krisenzeit der Weimarer Republik 1921/22, und den Zweck verfolgend zu zeigen, was der Krieg an menschlicher Größe und menschlichem Elend gebracht hatte, wählt Kollwitz für ihr Blatt einen ganz anderen Stil. Expressiv und dynamisch und damit die Stimmung des Betrachters aufwühlend, zugleich aber wohlkomponiert und mit klassischen Symbolen wie dem bekrönten Trommler Tod und den Lichtbögen argumentierend, zeigt der Holzschnitt die Tugenden von Freundschaft und ehrenvollem Sterben.

Man hat dem Blatt gelegentlich einen »doppeldeutige[n] Gehalt« zugeschrieben.<sup>1431</sup> In den Figuren erkannte man »Helden und Opfer zugleich« und meinte, sie folgten »ebenso zwanghaft wie freiwillig« dem Tod.<sup>1432</sup> Eine Aussage, die meiner Ansicht nach zu differenzieren ist: Der Tod siegt. Ihm fallen die passiven Leidensgestalten tatsächlich anheim und zum Opfer. Aber gerade deshalb sind sie Helden oder Märtyrer, denn – wie der Titel sagt – aus eigenem Willen überlassen sie sich. Damit scheint mir das Moment der Doppeldeutigkeit ganz zu entfallen. Die Lebensgabe, dieses Opfer ist eindeutig. Es wird erhoben ins Hoheitsvolle, und es steht damit moralisch in positivem Licht.<sup>1433</sup>

»Ich arbeite den Kriegszyklus im Holzschnitt und habe jetzt die »Freiwilligen« vor. Wenigstens *eine* Gedenkarbeit wär das für die Jungen, wenn ich die große Arbeit [d. i. das plastische Denkmal, BS] schon nicht fertig bringen sollte.«<sup>1434</sup>

<sup>1430</sup>Hoffmann 1979, S. 104-105, 109. Der Autor weist außerdem auf sozialdarwinistische und rassistische Tendenzen bei Erler und seinen Nachfolgern hin, z. B. bei Ludwig Hohlwein und Elk Eber: Hoffmann 1979, S. 106-107, 109-112. — Erlers Soldatendarstellung ist als »Typus des »heroischen Frontsoldaten« auch genannt in Gruber 1993, S. 78.

<sup>1431</sup>Kat. Hamburg 1981/1982, Kat.-Nr. 52. Außerdem z. B.: Schmidt-Linsenhoff 1986, S. 40; Jürgens-Kirchhoff 1993, S. 287; Pfeiffer 1996, S. 334.

<sup>1432</sup>Kat. Hamburg 1981/1982, Kat.-Nr. 52. Von »unfreiwilligen Freiwilligen« spricht Kraemer 1990, S. 84.

<sup>1433</sup>Nur so betrachtet, könnte man stichhaltig auch von einer »Apologie des Opfers« (Jürgens-Kirchhoff 1993, S. 290) sprechen.

<sup>1434</sup>Tgb, S. 494 (\*06.02.21).

Kollwitz schreibt diesen Vermerk am Geburtstag ihres Sohnes im Februar 1921 ins Tagebuch. Das zweite Blatt der Bilderfolge setzt in der Tat mit ganz und gar positiv verstandenen Inhalten den Kriegsfreiwilligen ein Denkmal. Es ist nicht, wie Arthur Bonus meint, ein »Denkmal« für alle »Söhne des Vaterlandes«,<sup>1435</sup> denn die Freiwilligen sind hier nicht als Subjekte ihres Vaterlandes zu sehen, dafür gibt es kein bildliches Identifikationsmerkmal. Man träfe den Bildsinn also nicht, wenn man eine symbolisch überhöhte Verherrlichung der Vaterlandidee erkennen wollte. Ganz gewiß aber zeigt Kollwitz ein vollkommen tragisches Denkmal. Von Freundestreue und ehrenhaftem Tod sprechend, getragen vom Anspruch der Wahrfähigkeit, schafft sie für die Jungen ein Andenken an ihr tugendhaftes Sein. Im nämlichen Sinn ist dieses Werk ein Gedächtnismal des innersten Selbst der Kriegsfreiwilligen oder ihres Gewissens.<sup>1436</sup> Weil Kollwitz diesen abstrakten Inhalt künstlerisch darzustellen hat, wählt sie Mittel der Abstraktion: die allegorische Gestalt des Todes und die Symbole des Schwebens und der Lichtstrahlen und Lichtbögen; ferner den Holzschnitt mit seinen Möglichkeiten zur formalen Vereinfachung. Konkrete Inhalte (Treue, Leid, Tod) und transzendente Inhalte (Tugend, Heiligkeit) vereinen sich zu einem Gedächtnismal der moralischen Existenz.<sup>1437</sup>

---

<sup>1435</sup>Bonus 1925, S. 36 (sprachlich genau heißt es: »Denkmal aller Söhne des Vaterlandes«); dort wird allerdings der gesamte Zyklus als ein solches Denkmal aufgefaßt und in einer direkten Verbindungslinie mit Kollwitz' »Idee« für ein plastisches Figurendenkmal gesehen.

<sup>1436</sup>»Das Gewissen« als »innerstes Selbst«: Kant 1952, S. 245.

<sup>1437</sup>Auf eine andere wichtige Beurteilung des »Freiwilligen«-Blattes ist an dieser Stelle noch aufmerksam zu machen. Siegmund Holsten führt aus, daß der Typus »Tod als Heerführer« stets mit »eine[r] fatalistische[n] Bewertung des Krieges« verknüpft sei: Holsten 1976, S. 79-83 (mit mehreren Beispielen für den Bildtypus), hier S. 82. Die Kollwitzsche »Freiwilligen«-Darstellung entspreche ganz dieser Tradition: »Zwar steht das humane Pathos außer Frage, aber die veranschaulichte Klage ist in dieser Form unpolitisch und unverbindlich. Was Käthe Kollwitz hier thematisiert hat, ist lediglich die menschliche Tragik zwischen einer als zwanghaftes Kollektiverlebnis charakterisierten, freiwilligen Kampfbereitschaft und der Unausweichlichkeit ihres tödlichen Ausgangs. Die Ursache dieses Kollektiv-Zwanghaften ist nicht aufgedeckt, sondern im Gegenteil verunklärt, indem sie als Schicksalsmacht des Todes vergegenwärtigt ist.« (Holsten 1976, S. 82-83). – Holstens Analyse entspricht zum Teil meiner eigenen. Es wird tatsächlich ein »fatum«, Schicksal, Verhängnis, gezeigt. Genaugenommen ist es aber gerade nicht das fatum des Krieges, sondern derer, welche die beschriebenen Tugenden im Krieg verwirklichen; beklagt wird hier nichts. Ich meine zudem, daß man aufgrund der isolierenden Betrachtung dieser Einzeldarstellung nicht zu dem weitreichenden Schluß politischer Unverbindlichkeit gelangen kann. Was Holsten bemängelt, leistet der Bildverband als ganzer durchaus. Meine diesbezügliche Auffassung lege ich in Abschnitt II.8.8. dar.

### 8.3. »Die Eltern« (Blatt 3, Kl. 179, Kn. 174)

#### 8.3.1. Motiv und Komposition

Zwei Figuren knien voreinander und sind dabei so in- und übereinander geneigt, daß sie untrennbar scheinen (Abb. 20).<sup>1438</sup> Die linke Gestalt, die Frau, beugt sich tief nach vorn. Sie birgt ihren Kopf und findet Halt im Arm des Mannes. Er lehnt sich aufrecht, aber mit sehr weit vorgeschobener Schulter gegen die Frau. Den Kopf hat er extrem zwischen den Schultern eingezogen und nach hinten gelegt. Er stützt sich mit dem rechten Arm auf den Rücken der Frau und bedeckt mit seiner großen Hand ganz das eigene Gesicht. Man spürt, es ist eine Verzweiflungsgeste. Man ahnt die Furchen im Gesicht mehr als man sie sieht; mehrere kurze helle Linien scheinen sie anzudeuten. Vom Gesicht der Frau ist gar nichts zu sehen. Es ist verborgen in der Armbeuge des Mannes. Er stützt sie mit seinem waagrecht gehaltenen Unterarm, seine linke Hand liegt ruhig an ihrer Seite. Zu einem kleinen Knoten ist ihr Haar streng im Nacken gefaßt. Arme und Hände sind gleichfalls verborgen, und ihre Füße werden bedeckt vom langen Kleid. Bei dem Mann meint man eine bis zu den Knien reichende Joppe und Stiefel erkennen zu können. Während sich die hellen Falten seines Gewandes vorwiegend als lange, gerade und geordnete Striche abzeichnen, sind die Gewandfalten der Frau vergleichsweise chaotisch geführt: knitterig am Boden gestaut, teils kurz und lang überkreuz und am Rücken sogar so, daß zwischen den gegenläufigen Schnittlagen helle Flecken ausgespart sind. Der Rücken der Frau ist damit die am heftigsten mit dem Schneidewerkzeug bearbeitete und zugleich hellste Stelle im Figurenbild.

Die Silhouette des Paares hebt sich dunkel und kegelförmig mit ausladender Basis vom völlig hellen Bildgrund ab. Dadurch, daß es keine Grenzlinien außer denen des Blattes selbst gibt, wirkt die Gruppe ganz und gar ausgesetzt. Kollwitz verleiht ihr mit diesem Kunstgriff eine monumentale Erscheinung. Mehr ist über Form und Komposition kaum zu sagen. Aber gerade weil das Bild auf Weniges beschränkt ist, entfaltet es besondere Anziehungskraft. Wenn man überhaupt davon sprechen kann, daß sich hier etwas ereignet – im Grunde haben wir es ja erneut mit einem Zu-

standsbild zu tun –, dann ist es die Gleichzeitigkeit von Verbergen und Bloßlegen. Die Gestalten verbergen ihr Antlitz. Beinahe sich selbst verbirgt die Frau. Das ist schon an sich ein starkes emotionales Moment. Aber zu einem noch höheren Grad wird es getrieben durch die Kontradiktion, d. h. indem Kollwitz es vor dem völlig freien Bildgrund anschaulich macht: Aufdecken und Verhüllen des Gefühls in einem.

Die Sehgewohnheit des heutigen Betrachters ist oft auf schnellen Effekt eingestellt. Aus der Flut der Bilder stechen die aufdringlichen am meisten hervor, und wenn etwas aufdringlich ist, dann ist es nicht selten auch überwältigend.<sup>1439</sup> Dieses Bild setzt darauf, den Betrachter emotional zu beteiligen, ohne das eine oder andere zu sein. Das scheint vor allem daran zu liegen, daß sich die Empfindung der Dargestellten nicht in einer nach außen gerichteten Geste artikuliert. In diesem Punkt ähnelt der vorliegende Holzschnitt dem früher entstandenen *Elternrelief* (Abb. 8).<sup>1440</sup> Aber die Gemütsbewegung des Betrachters wird doch anders geweckt. Zuerst ist es ein Unterschied, ob sich etwas frontal zeigt, wie bei dem Relief, oder in der Seitenansicht. Auf die Gestalten der Graphik blickt man von der Seite und hat schon deswegen einen größeren Abstand. Die Figuren des Reliefs sind durch eine feste Außengrenze eingezwängt, innerhalb derselben ist jedoch ein verhaltenes gestisches Agieren, eine Berührung der Hände, eine Umarmung möglich, deren Intensität sich gerade durch die Begrenzung noch mehr nach innen zu sammeln scheint. Auf diese Weise verdichtet sich das Gefühlsmoment zu einer tiefen inneren Bewegung. Im doppelten Sinn: die Figuren sind bewegt, und der Betrachter wird es sein bei ihrem Anblick. – Bei dem *Holzschnitt* verhält es sich anders. Trotz offener Bildgrenze herrscht eine gesteigerte Unbewegtheit. Sie ist einerseits das Resultat der geschlossenen und tendenziell symmetrischen Silhouette, andererseits geht sie mit dem Fehlen der den Menschen auch seelisch bewegenden Zärtlichkeit einher. Nein, gefühlvoll-zärtlich ist die Gestik der beiden Figuren hier tatsächlich nicht – eher nach festem Halt verlangend und ihn auch merkwürdig spendend. Während das Elternrelief eine feinsinnige Empfindung im komprimierten Raum zeigt, bietet der Holzschnitt den Eindruck von Festigkeit im vollkommen leeren, weiten Umraum. Ein plasti-

<sup>1438</sup>*Kn.* 174 V. Abb. in *Knesebeck* 2002, S. 519. Von »einer unauflösbaren Einheit« der Figuren spricht *Krause* 1989b, S. 70; »innigst nahe« sieht sie *Diel o. J.*, S. 41.

<sup>1439</sup>Siehe und vgl. meine Hinweise zum Thema »Bildwirkung und Betrachteraffektion« in Anm. 1337.

<sup>1440</sup>Vgl. Abschnitt II.7.1.

sches Volumen, eine gesteigerte Körperlichkeit der Figuren in ihrem Verhältnis zu diesem Umraum kommt hinzu. Und hat man beim Elternrelief wegen der Kompression und der verdeckten Gesichter den Eindruck hermetischer Verslossenheit, so hier, im Holzschnitt, den der Enthüllung. Uns Betrachtern begegnet in der Gleichzeitigkeit des optischen Enthüllens und des oben beschriebenen gestischen Verbergens etwas, das uns irritiert. Wir werden auf Distanz gehalten, aber trotzdem zu Augenzeugen gemacht, die »alles« sehen. Der Anblick kann uns innerlich ergreifen, obwohl wir nicht unmittelbar einbezogen werden. Die Holzschnittechnik bringt im Verein mit der Körperdarstellung und der Komposition ein Erscheinungsbild hervor, das durch Abstraktionen geprägt ist und deshalb eher den Kunstsinn anspricht, aber Motiv und Thema berühren mehr das Herz. So geraten wir selbst in empfindliche Schwebe.

### 8.3.2. Expositio des Grams

Trauer ist ein anhaltender, tiefer seelischer Schmerz. Gram verzehrt. Er schwächt die Lebenskraft und läßt den Menschen verstummen. Seine Macht vermag sogar das Aussehen zu entstellen. Verzweiflung überfällt einen in auswegloser, hoffnungsloser Lage. Sie kann eine Grenze der äußersten Not bezeichnen, hinter der man nichts mehr vermutet, außer dem Abgrund.<sup>1441</sup> Trauer, Gram, Verzweiflung greifen die Existenz an. Die beiden Elternfiguren sind gebeugt vor Gram. Sie haben keine Aussicht, im wörtlichen und im psychischen Sinn. Ihre Verzweiflung bindet und eint sie. Aber es gibt einen Unterschied zwischen den Arten der Verzweiflung: Die Mutter ist mehr zerschlagen, mehr zerrüttet; Körperhaltung und Faltengebung zeigen es metaphorisch an. Der Vater findet noch Kraft zu stützen, doch wie er den Kopf hält und das Gesicht bedeckt,<sup>1442</sup> darin spiegelt sich ein ganz tiefsitzender, untröstlicher

---

<sup>1441</sup>Für die Wortbestimmungen: a) *DWB*, Bd. 21 (EA 1935), s. v. Trauer, Sp. 1357-1365, hier Sp. 1357; b) *DWB*, Bd. 8 (EA 1958), s. v. Gram, Sp. 1761-1771, hier Sp. 1764, 1769; c) *DWB*, Bd. 25 (EA 1956), s. v. Verzweifeln, Sp. 2681-2693, hier Sp. 2682-2683; s. v. Verzweiflung, Sp. 2694-2704, hier Sp. 2698; d) *Duden online*<sup>o</sup>, s. v. Trauer; s. v. Gram; s. v. Verzweiflung; e) *DWDS*<sup>o</sup>, s. v. Trauer; s. v. Gram; s. v. Verzweiflung.

<sup>1442</sup>Gerade wenn das Antlitz eines Trauernden verhüllt ist, verstärkt sich die Affektion des Betrachters, sich die Seelenqual auszudenken: vgl. die Hinweise auf das antike Beispiel des Malers Timanthes von Kythnos und seine Überlieferung durch Alberti, Lomazzo und Borromeo bei *Göttler 1996*, Anm. 14 auf S. 184; Anm. 111 auf S. 316.

Schmerz. Beider Verzweiflung zusammen macht »übergroß« deutlich, daß die zu tragende Last kaum zu tragen ist.

Man hat angenommen, hier gäbe es »keine symbolische Ebene«.<sup>1443</sup> Die Umgebung, besser gesagt der leere Umraum, scheint mir aber doch ein Symbol zu sein. Leere ist das Gegenbild der Fülle. Kargheit und wüste Ödnis, Entbehrung, Einsamkeit, auch das Vakuum und ein abgestorbenes Innenleben kann man gedanklich mit ihr verbinden.<sup>1444</sup> Kollwitz stellt die Leere »immateriell« dar – man könnte anders sagen: als ein Nichts; sie läßt den Papiergrund ungestaltet, d. h. unbedruckt, quasi in der Nicht-Farbe »Weiß«. Farbsymbolisch bedeutet »Weiß« aber auch »das Lichte«.<sup>1445</sup> Diese beiden Faktoren kombiniert Kollwitz in einer ganz aussagekräftigen Weise, die ich so beschreiben möchte: Die Leere, welche Trauer, Gram und Verzweiflung hinterlassen, ist aller Augen sichtbar ins Licht gesetzt. So isoliert und weltabgewandt<sup>1446</sup> die Gestalten für sich auch sind, so wenig wird verschwiegen, was hier ist. Die Gestalten sind »exponiert«. Das heißt, Kollwitz legt schonungslos die Tragik offen. Aber nicht indiskret. Wie gesagt läßt sie den Betrachter eine bestimmte Distanz wahren.

Auch die Form des Figurenbildes scheint symbolisch zu sein. Mit geradem Abschluß nach unten ragt es auf wie ein Berg. Jedenfalls erinnert es als Form an ein stabiles Gebilde mit festem Fundament.<sup>1447</sup> In einem übertragenen Sinn werden so die gerade genannten Inhalte monumentalisiert und der dauerhafte Bestand, die Unverrückbarkeit des Zustandes bekräftigt. Man hat deswegen mit Recht einen mahnmal- oder denkmalhaften Zug wahrgenommen, darauf möchte ich weiter unten (Abschnitt II.8.3.3.) noch einmal zurückkommen.<sup>1448</sup>

<sup>1443</sup>Jürgens-Kirchhoff 1993, S. 287.

<sup>1444</sup>DWB, Bd. 12 (EA 1885), a) s. v. leer, Sp. 507-514, hier Sp. 509-510; b) s. v. Leere, Sp. 513; c) Leerheit, Sp. 515; Duden online<sup>o</sup>, s. v. Leere.

<sup>1445</sup>Lurker 1991, s. v. Weiß, S. 824.

<sup>1446</sup>Vgl. Kat. Hamburg 1981/1982, Kat.-Nr. 53.

<sup>1447</sup>Im Gegensatz dazu findet Seeler, die Figuren würden »zu schweben scheinen«; die Körper seien unwirklich und zeichenhaft, »ohne »wirkliche« Bodenhaftung«: Seeler 1995, S. 44. Einen Eindruck von Schwere hat Kneher 1985, S. 208. Ein felsenberghaftes Gebilde sieht Cork 1994, S. 385. — Einen »Dom« respektive ein »Monument, [...] von plastischer Formung« assoziiert Diel o. J., S. 41.

<sup>1448</sup>Vgl. z. B.: Neuerburg 1976, S. 159 (»erstarrt zum Mahnmal des Schmerzes«); Seeler 1995, S. 45 (»In ihrer unbeweglichen Zuständlichkeit wirken sie wie ein Denkmal ihres verzweifelten Wunsches, Halt aneinander zu finden [...]«). — So richtig beide Ausdeutungen

Insgesamt werden in diesem Bild formal wie inhaltlich divergierende Kräfte zum Wirken gebracht und zu einer spannungsreichen Aussage zusammengeführt. Unter dieser Rücksicht, aber auch und vor allem im Hinblick auf die im vorigen Abschnitt (II.8.3.1.) festgestellte Gleichzeitigkeit von Verbergen und Enthüllen, sei noch auf das Folgende aufmerksam gemacht: Hans-Georg Gadamer sagt über »das Symbolische der Kunst«, es sei ein »unauflösliche[s] Widerspiel von Verweisung und Verbergung«. <sup>1449</sup> Genau dies findet hier Ausdruck. Martin Heidegger erklärt, »die Unverborgenheit des Seienden« ist »Wahrheit« (aletheia).

»Im Werk ist, wenn hier eine Eröffnung des Seienden geschieht in das, was und wie es ist, ein Geschehen der Wahrheit am Werk.« <sup>1450</sup>

»In-sich-aufragend eröffnet das Werk eine *Welt* und hält diese im waltenden Verbleib.

Werksein heißt: eine Welt aufstellen.« <sup>1451</sup>

Die bedeutungs- und beziehungsreiche Tiefe dieser Sätze und Zusammenhänge kann hier freilich nicht ausgelotet werden, aber ich meine, wir können aus ihr schöpfen. Kollwitz stellt anhand des Werkes »Die Eltern« eine Welt absoluten Grams auf. Sie zeigt nach außen hin eine unumstößliche Wahrheit und eröffnet sie dem Betrachter. Der gerät beständig dorthin, daß er zu wissen meint, was er sieht. Aber eigentlich entzieht sich das Wissen doch. Die innerste Wahrheit des dargestellten Seins bleibt dem Außenstehenden zuletzt unzugänglich verhüllt, verborgen, weil Gram etwas ist, das sich einem vollständigen Nachempfinden verwehrt. Ihn »versteht« nur, wer ihn »am eigenen Leib« durchleidet.

---

sind, scheinen sie mir etwas Entscheidendes noch nicht ganz zu treffen. Ich versuche, in Abschnitt II.8.3.3. eine eigene Formulierung zu finden.

<sup>1449</sup>Gadamer 1993a, S. 124. – Für meine Interpretation des »Eltern«-Blattes förderlich: Gadamer 1993a, S. 103-113, 117-130.

<sup>1450</sup>Dieses und die beiden vorigen Zitate: Heidegger 2003, S. 21. – Vgl. ergänzend Heidegger 2003, S. 37, 39, 69 (»Unverborgenheit« der Wahrheit); S. 25 (»Eröffnung« bzw. »Entbergen« der Wahrheit); S. 59 (»Geschehnis der Wahrheit«). – Siehe außerdem meine Notiz in Anm. 747.

<sup>1451</sup>Heidegger 2003, S. 30. — Für meine Werkanalyse gibt Heidegger, genau wie Gadamer, mehrfach indirekte Anregungen. Besonders hinweisen will ich für das hier noch Folgende auf: Heidegger 2003, S. 32, 31 (»Aufstellung einer Welt«); S. 36, 38 (»Wahrheit« als Wirklichkeit bzw. »Richtigkeit«); S. 48 (das Seiende »zeigt und entzieht« sich). — Konsultiere ferner den bewährten Text Gadamers »Zur Einführung« in Heideggers Verständnis des Kunstwerks: Gadamer 1988, dort bes. instruktiv S. 105-111.

### 8.3.3. Ästhetik der Einfachheit und Zeugnis der Erfahrung

Kollwitz findet über mehrere Stationen zu dieser Bildformulierung. Tagebucheinträge, die sich hauptsächlich auf Technik, Umarbeitungen und die Zusammenstellung mit anderen Arbeiten zur geplanten Bilderfolge beziehen, lassen die Mühen des Gestaltungsprozesses ahnen.<sup>1452</sup> Die Werkverzeichnisse von Klipstein und Knesebeck dokumentieren insgesamt drei verschiedene Fassungen dieses »Eltern«-Motivs. Der besprochene Holzschnitt (*Kl. 179, Kn. 174*) entspricht der dritten Fassung; erst diese wird in den Zyklus »Krieg« aufgenommen.<sup>1453</sup> Die Fassungen zwei und drei sind in diversen Zuständen überliefert.<sup>1454</sup>

1920 entsteht als erste Fassung die *Lithographie Kl. 144, Kn. 149* (Abb. 23).<sup>1455</sup> Das Grundprinzip der Holzschnitt-Komposition ist hier bereits vorhanden. Die beiden Figuren knien aneinandergelehnt. Aber in Folgendem unterscheidet sich die Lithographie: Vater und Mutter umarmen sich gegenseitig. Sie greift nach seinem herabhängenden linken Unterarm und berührt mit der anderen Hand seinen Rücken. Er hat Gesicht und rechte Hand auf ihren Rücken gelegt. Die Gewandfalten sind einander ähnlich weich und gleichmäßig gebildet, alles andere als chaotisch; nur gibt es bei der Vaterfigur größere verschattete Partien. Es sieht so aus, als wären beide Gestalten in ihrer Trauer ganz gleich gestimmt, d. h. wir haben hier nicht wie beim Holzschnitt jene feine Abstufung im Gefühlsausdruck, die uns durch die Faltengebung angezeigt wurde. Daraus folgt, daß Kollwitz noch nicht an einer diesbezüglichen Verschiedenheit der Figuren arbeitet.

Zur Lithographie gibt es Zeichnungen. Auf dem *Entwurf NT 846* von 1919/20 (Abb. 21) sieht man, im Gegensatz zum Druck, den erschlafften rechten Arm der

<sup>1452</sup>Siehe *Verzeichnis B*, s. v. Die Eltern [Kriegszyklus].

<sup>1453</sup>Knesebeck bezeichnet die einzelnen Fassungen anders als Klipstein. Auch die Datierungen gehen auseinander. Knesebeck datiert auf 1921/22, Klipstein auf 1923.

<sup>1454</sup>Zur 2. Fass.: siehe Einträge unter *Kl. 176, Kn. 194* (mit Abb. der Zustände *Kn. 194 II, IV, VII*); Abb. ferner in *Achenbach 1995*, Kat.-Nr. 162 (*Kl. 176 VII*) und *Kat. Berlin 1995*, Kat.-Nr. 59 (*Kl. 176 VII*). — Zur 3. Fass.: siehe Einträge unter *Kl. 179, Kn. 174* (mit Abb. der Zustände *Kn. 174 I, II*) sowie Abb. in *Best.-Kat. Berlin 1999*, Kat.-Nr. 106, 107 (*Kl. 179 I, III*).

<sup>1455</sup>Bei Klipstein ohne Bezeichnung der Fassung. Bei Knesebeck als »Verworfenne dritte Fassung des dritten Blattes der Folge »Krieg«« bezeichnet und genauer datiert »vor Mitte April 1920«. — Ich nenne dieses Blatt »erste Fassung«, weil die Gestik der Figuren von *Kl. 179, Kn. 174* genauso wie von *Kl. 176, Kn. 194* abweicht. Das soll aus meinen nachfolgenden Beschreibungen klarer hervorgehen.

Frau zu Boden sinken; damit wird die ganze Umarmung doch ein »hoffnungsleeres Sichumklammern«. <sup>1456</sup> Die *Vorzeichnung NT 847* von 1920 (Abb. 22) <sup>1457</sup> gibt anders als die Lithographie und der Entwurf *NT 846* nicht nur das Profil des Mannes wieder, sondern etwas mehr vom schmerzlichen Gesicht. Dafür bleibt ungelöst, wie die Frau den rechten Arm hält. Die dicht aufgelegte, teils verwischte Kohle läßt diese Partie nicht sehen. Breite, vertikal gezogene Striche bewirken ein erdenschweres Lasten und so etwas wie Ruhe. <sup>1458</sup>

Der *Holzchnitt Kl. 176, Kn. 194* aus dem Jahr 1922/23 ist die zweite Fassung des Themas (Abb. 24). <sup>1459</sup> Er unterscheidet sich von der dritten Fassung *Kl. 179, Kn. 174* insofern, als die Gruppe mit äußerst wenigen Binnenlinien tiefschwarz gezeit und die herabhängende Rechte der Frau sichtbar ist. Ganz wenig Licht liegt auf Händen, Gesichtern und dem Rücken der Tiefgebeugten. Der Mann bedeckt nun mit der Hand sein Gesicht. Wahrscheinlich ist diese Arbeit nach folgendem Tagebucheintrag entstanden:

»Ich bin wieder mal *nicht* fertig mit der Kriegsfolge. Arbeite das Blatt »Eltern« um. Es kommt mir augenblicklich ganz schlecht vor. Viel zu hell und hart und deutlich. Schmerz ist ganz dunkel.« <sup>1460</sup> –

Die *Tuschzeichnung NT 848* (Abb. 25) bereitet schließlich den Holzschnitt der dritten Fassung vor. Die expressive Kopfhaltung des Mannes sowie die Posen beider Figuren entsprechen dem Holzschnitt, nur die Strichlagen, die die Gewandfalten bezeichnen, vermitteln noch nicht so gegensätzlich Ruhe bzw. Zerrüttung.

Allen diesen Fassungen des »Eltern«-Themas ist gemeinsam, daß Kollwitz mit einer möglichst einfachen Grundform, einer Verbindung von Kegel und Basis ope-

<sup>1456</sup>*Diel 1927*, S. 13 (mit Abb.).

<sup>1457</sup>Die Zeichnung wird 1920 als Faksimile-Wiedergabe in der sog. »Richter-Mappe« verbreitet: *Boettger o. J.*, Bl. 24. — Zur Mappe: *Best.-Kat. Berlin 1999*, S. 324-331.

<sup>1458</sup>Ludwig Kaemmerer, einer der ersten Kommentatoren dieses Blattes, meint über den Ausdruck, es seien »Ansätze zu völliger Bändigung und Läuterung all des Unausprechlichen kenntlich [...], das mit dem Schrecken und der Hoheit des Weltgeschehens der letzten Jahre einen jeden erfüllte.« (*Kaemmerer 1923*, S. 67, mit Taf. 48). — Friedrich Ahlers-Hestermann charakterisiert die Komposition als »Block des Kummers« (*Ahlers-Hestermann 1952*, S. 15). — Vgl. *Achenbach 1995*, Kat.-Nr. 159.

<sup>1459</sup>Bei Klipstein als zweite Fassung bezeichnet und datiert auf 1923. Bei Knesebeck »Verworfenene Fassung des dritten Blattes der Folge »Krieg«, datiert 1922/23. — Vgl. *Achenbach 1995*, Kat.-Nr. 162.

<sup>1460</sup>*Tgb.*, S. 543 (\*13.12.22).

riert.<sup>1461</sup> Man kann einmal nach den Modalitäten dieser Kunst der einfachen Form fragen. Schon beim *Dreifigurendenkmal* hatten wir uns darüber Gedanken gemacht. Die Tagebuchstelle vom 6. November 1917 hatte uns die Ausgangspunkte der Fragestellung vorgelegt. Es ging um plastische Formqualitäten, die Kollwitz mit den Begriffen »wesentlich«, »einfach« und »destilliert« umschreibt.<sup>1462</sup> Der eigene Entwicklungsprozeß wird an diesen Qualitäten gemessen und überlegt, ob dieselben in einem Werk zur Geltung kommen. In den Tagebüchern und Briefen sind künstlerische Selbstbefragungen häufiger dokumentiert.<sup>1463</sup> Es empfiehlt sich deshalb, die genannten Kategorien auch für die Graphik zu überdenken. Beschränken wir uns auf den Holzschnitt *Kl. 179, Kn. 174* (Abb. 20). Worin genau besteht für ihn die graphische Formqualität, wenn sie »einfach« und »wesentlich« sein soll?

Man kann wohl sagen, daß in diesem »Eltern«-Blatt die Formverhältnisse relativ klar und eindeutig geordnet sind. Das heißt z. B.: [I] Die großen Kompositionsfiguren Kegel und Basis stehen in einer Relation, in der sie als Kräfte zwar auseinanderstreben, sich aber zum Aufragen und Lasten ergänzen. [II] Das Zu- und Ineinander der beiden Figurenkörper folgt einem erkennbaren Konstruktionsprinzip von gebogenen und geraden Bildungen. [III] Schwarz und Weiß halten sich innerhalb des Figurenbildes fast die Waage. [IV] Die hellen Binnenlinien beschreiben Körper- und Gewandformen weitgehend analog zur Körperhaltung. Anders gesagt: Es gibt nur wenige Linien, die aus dem jeweiligen Haltungsmotiv nicht ableitbar sind, wie z. B. am Rücken der Mutter und dort, wo die Knie von Mutter und Vater zusammenkommen. Im Großen und Kleinen wirken die Formbestandteile in dem Sinne einheitlich zusammen, als entweder eines aus dem anderen folgt oder eines das andere antithetisch ergänzt. So entsteht ein durchschaubar strukturiertes Gefüge. Einfachheit.

<sup>1461</sup> Wohl am besten stereometrisch erkennbar in *NT 846* und *NT 847*. An eine quaderartige Basis erinnert auffällig *Kl. 176, Kn. 194*. — Elementare Grundformen erkennt im gesamten »Krieg«-Zyklus *Long 1978*, S. 33.

<sup>1462</sup> Siehe *Tgb*, S. 340 (\*06.11.17), zitiert und kommentiert in Abschnitt II.6.3.2.

<sup>1463</sup> Siehe *Tgb*, S. 226-227, 346, 565 (\*21.02.16, \*17.12.17, \*11.01.24); *BdF*, S. 30-31 (\*29.07.19); *Bonus-Jeep 1948*, S. 201, 204 (\*ca. April '31, \*vermutl. Herbst '31). — Siehe im weiteren Umfeld: *Tgb*, S. 269, 439, 506, 677-678, 684 (\*22.08.16, \*[Anf. Okt. '19], Ende Aug. '21, \*[Aug. '34], \*Ostern '36); *BrfS*, S. 147-148, 153, 167 (\*16.04.17, \*[08(?)].05.17, 17.03.18); *BdF*, S. 63, 105, 68 (\*29.07.34, \*25.04.40, \*17.12.41); *Fischer 1999a*, S. 29 (\*14.05.15). — Vgl. *Verzeichnis B*, s. v. Kollwitz über ihre eigene Kunst, Technik und Methode.

Dieses einfache Gefüge ist förderlich, um den Elterngram einprägsam zu zeigen. Einfachheit ist inhaltlich zu verstehen als Offenlegung, »Unverborgenheit« (Heidegger) dessen, was ist. Als Wahrheitskriterium. Aber das sog. »Wesentliche«, ist es dadurch schon erfaßt? Ich meine nicht. Das Wesentliche zeigt sich formal daran, daß die Körper der Eltern in ihrer Haltung ganz »destilliert« erscheinen, was soviel besagen kann wie: reduziert auf wenig Tun, ohne Bewegungsenergie; oder auch: zusammengefaßt zu einem geschlossenen, omega-förmigen ( $\Omega$ ) Kontur. Seinem Gehalt nach ist das Wesentliche das Bleibende, beständige So-Sein. Das Hauptsächliche oder, mehr psychologisch genommen, das sog. Ausdruckshaltige.<sup>1464</sup> Es besteht hier im Geheimnis. Kollwitz spricht im Tagebuch einmal vom »Geheimnis« und von der »Symbolik der Kunst«, die zu erstreben wären.<sup>1465</sup> Wenn etwas als geheim gilt, behält man es schweigend für sich oder verbirgt es.<sup>1466</sup> Das Symbol vertritt sichtbar das unsichtbar Wirkliche.<sup>1467</sup> Ausdrücke wie »zeigen«, »enthüllen«, »schauen«, »schweigen« gehören zur Sprachsphäre des Mysteriums und der Mysterienkulte.<sup>1468</sup> Das Kollwitzsche »Eltern«-Blatt weist einen merkwürdigen Dualismus von Zeigen und Verbergen auf. Darin besteht das Geheimnis und zugleich das Wesentliche dieses Bildes: Es verbirgt das ans Licht Gebrachte – den Tiefenschmerz – und eröffnet, was vom Außenstehenden nur zu ahnen ist – das Niederzwingende inneren Grams.<sup>1469</sup> Das Wesentliche und Geheime ist das »Widerspiel von Verweisung und Verbergung« (Gadamer). Allzu offenes Reden »zerredet« seinen Gegenstand. Seit alters weiß man, »daß die *apertissime dicta* rätselhafterweise das

<sup>1464</sup>Vgl. Schischkoff 1982, s. v. Wesen, S. 749.

<sup>1465</sup>Siehe *Tgb*, S. 341-342 (\*[21.11.17]). Kollwitz meint hier – angeregt wohl durch Bachs »Messe in h-Moll« (siehe *Tgb*, S. 341 [Nov. '17]) und Mendelssohn Bartholdys Oratorium »Elias« –, »daß nur Musik und Poesie Letztes ausdrücken kann.« Sie zählt noch florentinische Malerei dazu und »die frühitalienische Plastik, die Frühgriechen, einiges [von] Michelangelo. Aber die Neuzeit? Entsetzlich dürr alles. Wo ist da bloß das Geheimnis? Meine eigene Arbeit: Es ist als ob ich vor der Türe meiner selbst stehe. Wenn es da nicht noch etwas eigentlich dahinter gibt, dann lohnt das alles nicht. Auch bei mir ist kein Geheimnis. Und Rodin? Ja, wundervoll. Das Gebet [d. i. »L'enfant prodigue«; BS]. Aber ist er nicht auch zu deutlich? Was ich jetzt dunkel fühle ist die Symbolik der Kunst. Mit was für Sachen hab ich mich früher bloß zufrieden gegeben.« — Eine zweite Schriftquelle ist mir bekannt, wo es ganz kurz um das Vage, mithin Geheimnisvollere der Kohlezeichnung gegenüber der Plastik geht: *BdF*, S. 84 (\*30.03.41). — Zur Thematik siehe auch Abschnitte II.8.8.2., II.10.5.

<sup>1466</sup>Siehe *DWB*, Bd. 5 (EA 1897), a) s. v. Geheim, Sp. 2351-2357, bes. Sp. 2355; b) s. v. Geheimnis, Sp. 2360-2364, bes. Sp. 2362. Inspirierend auch *Brugger 1988*, s. v. Geheimnis, S. 123-124.

<sup>1467</sup>Vgl. *Lurker 1991*, s. v. Symbol, S. 719-720, hier S. 719; *Kwiatkowski 1985*, s. v. Symbol, S. 409-410, hier S. 409.

<sup>1468</sup>*Lurker 1991*, s. v. Mysterien, Mysterium, S. 505-507, hier S. 506.

<sup>1469</sup>Siehe oben, Abschnitt II.8.3.2.

Menschenherz nicht so bewegen [...] wie die in Bild und Gleichnis verhüllte Aussage.«<sup>1470</sup> Daher befördert die Ästhetik der einfachen Form hier nicht etwa ein simples Auszusagendes, sondern sie enthält Wesen und Geheimnis. Es braucht ein »Verweilen«<sup>1471</sup> bei dem Bild, bis beide in Sichtweite kommen.

Jürgens-Kirchhoff weist darauf hin, daß das Thema der trauernden Eltern sentimentale Risiken birgt, die Kollwitz bewußt sind.<sup>1472</sup> Durchaus könnte man die Zeichnungen *NT 846-847* und den lithographischen Versuch *Kl. 144, Kn. 149* wegen der weichen Linien, des ganz einheitlichen Trauerausdrucks und der allzu genauen Physiognomie der Vaterfigur in der Nähe eines solchen Risikos sehen. Die beiden Holzschnitte *Kl. 176, Kn. 194* und *Kl. 179, Kn. 174* aber, sowie die genannte Vorzeichnung *NT 848*, scheinen mir dieser Gefahr vollständig enthoben, denn Verweisung und Verbergung sind hier zu einer hohen Stufe gebracht – das, was Körper, Geist und Seele zuinnerst erschüttert, steht seltsam paradox als ein unerschütterliches Denkmal des Grams.

Auf das Wort »Gram«, das ich im Hinblick auf die Untröstlichkeit als eine Steigerungsform der Trauer verstehe,<sup>1473</sup> und auf das Wort »Denkmal« möchte ich besonders hinlenken. Wir müssen das dritte Zyklusblatt noch auf den inhaltlichen Bezug zu den beiden vorangegangenen Blättern befragen. »Das Opfer« gilt uns als Sinnbild der irrationalen, doch bewußt verantworteten Lebenshingabe. »Die Freiwilligen« charakterisieren wir als Gedächtnismal der moralischen Existenz. Wenn wir nun »Die Eltern« als Denkmal des Grams bezeichnen, dann aus der Erwägung heraus, daß es dem Betrachter eine Erfahrungswahrheit zur Anschauung bringt. Die Künstlerin gibt auf der Basis ihrer eigenen Lebenswirklichkeit Kunde von einem Leid.<sup>1474</sup> Diese Kunde ist als Aussage über einen Seinszustand glaubhaft und als

<sup>1470</sup>Dieses Zitat des Liturgiewissenschaftlers Balthasar Fischer bezieht sich auf eine Stelle bei Augustinus (Epistula 55 ad Januarium II,21), mitgeteilt in *Fischer 2000*, S. 255 mit Anm. 2. – Ich danke Christina Ilona Sitter M.A. für diesen Hinweis.

<sup>1471</sup>Vgl. für diesen Ausdruck und den Ideenimpuls *Gadamer 1988*, S. 105; *Gadamer 1993a*, S. 127.

<sup>1472</sup>*Jürgens-Kirchhoff 1993*, S. 288. — Von der Klippe des »Pathetisch-Sentimentale[n]«, das dem leidenschaftlichen Empfinden innewohnen könne, spricht *Krahmer 1990*, S. 82.

<sup>1473</sup>Vgl. Abschnitt II.8.3.2.

<sup>1474</sup>In *Kat. Hamburg 1987*, S. 164, heißt es, die »gebeugten Körper« und »verdeckten Gesichter« sprächen von »Schuld«; »ohne glorifizierende Überhöhung«, wie in den Blättern 1 und 2 der Bilderfolge, seien hier »Zusammenbruch und Trauer bei der Nachricht vom Tod des Sohns an der Front« gezeigt.

Formaussage schlüssig. Der Betrachter schaut auf das Zeugnis, »Denkmal« dieser Erfahrungswahrheit.

Deshalb trifft der anderwärts erhobene Vorwurf, hier funktioniere die Thematisierung des Elternleides »als Beweis [... der] politischen Unschuld«, nicht.<sup>1475</sup> Es geht nicht darum, sich von einer Verantwortung im Zusammenhang mit dem Krieg zu entlasten. Ganz im Gegenteil zeigt Käthe Kollwitz die Konsequenz eines Geschehens auf, das sie in den beiden ersten Zyklusblättern aus verschiedenen Perspektiven geschildert hat. Die Folge ist unausweichlich, ja absolut: Gram. Metaphorisch ist der Schlußpunkt gesetzt: Omega.<sup>1476</sup>

Hierin besteht im Grunde auch der tiefste Unterschied zum heroischen *Dreifiguredenkmal*. Was Kollwitz dort nicht zu leisten beabsichtigte, nämlich die Darstellung leidvollen Verlustes, das Aufweisen der Tragik des Todes und die Erklärung mütterlichen, eigenen Opferverhaltens, das leistet sie hier, in den ersten drei Blättern der Bilderfolge »Krieg«. Gleichsam mit der Zwangsläufigkeit, die der griechischen Tragödie eignet, so müssen hier Opfergesinnung und tugendhaftes Sein angesichts des Krieges im Gram der Hinterbliebenen enden.

Für den Betrachter ist dabei nicht etwa Pathos das relevante Moment. Ihn bewegt das zum Ausdruck gebrachte Ethos, d. h. wie die Trauernden ihr Leid tragen und daß sie es tragen.<sup>1477</sup> Die Evidenz der einfachen Formen, der geschlossene, streng abgrenzende Kontur, die Isolation der Figuren im leeren Umraum, Minimalismus der Gestik, Lasten und Aufragen und Ineinander affizieren sein Mitgefühl, ohne ihn

---

<sup>1475</sup>Siehe *Schmidt-Linsenhoff 1986*, S. 41, 43. Die übrigen Zyklusblätter schließt die Autorin in ihre Feststellung ein.

<sup>1476</sup>Siehe oben. – Vgl. *Tgb*, S. 159 (27.08.14): »Ich denke manchmal, seinen Bräutigam oder auch seinen jungen Mann jetzt verlieren ist nicht so schwer wie seine jungen Söhne verlieren. Denn die Zurückbleibende ist jung und nach der Trauer muß die Lebenskraft sich wieder erheben. Aber was Karl und ich verlieren – wenn die Jungen sterben – ersetzt sich nicht mehr.«

<sup>1477</sup>Eine Anregung zu dieser Unterscheidung gibt mir die Definition ethischer und pathetischer Affekte wie sie z. B. Roger de Piles in seinem »Cours de peinture par principes« (1708) vornimmt, mitgeteilt durch *Kirchner 1991*, S. 93-94. Grundlegend für die Unterscheidung der Gefühlsregungen Ethos und Pathos: Quintilianus, »Institutionis oratoriae« VI,2 (für diesen mündlichen Hinweis danke ich Christina Ilona Sitter M.A.). Weiterführend z. B. *Michels 1988*.

zu überwältigen oder in einen heftigen Affekt zu stürzen. Der Betrachter wird vielmehr unter Wahrung einer gewissen Distanz menschlich und moralisch berührt.<sup>1478</sup>

---

<sup>1478</sup>Das »Eltern«-Blatt bzw. seine *Vorstufen* werden bisher in der Literatur nur wenig substantiell besprochen. Außer den bereits in diesem Abschnitt II.8.3. genannten Schriften, sind zu beachten: Long 1978, S. 33, Kat.-Nr. 40, Abb. S. 37 (*Kl. 179 IVb/IVd*); *Kat. Hamburg 1981/1982*, Kat.-Nr. 53 (Als motivisches »Vorbild« fungiere Edvard Munchs Graphik »Vampyr«, 1893. Irrtümlich wird das »Eltern«-Blatt in Beziehung gebracht zur großformatigen Sgraffito-Wandmalerei, die Kollwitz für ein »Volkshaus« in Saarbrücken ausführen wollte; richtig ist, daß sich der Auftrag auf das »Mütter«-Blatt der »Krieg«-Folge bezieht: siehe Weisner 1967, S. 5 [Brief an Heinrich Becker, \*23.04.30] und Tgb, S. 652 mit Anm. S. 906-907, \*[Ende Aug. '30]); weiter Dobard 1982, S. 82-84; Krause 1989b, S. 70; Krahtmer 1990, S. 15, 82, 84, 85, Abb. S. 15 (*NT 847*), Abb. S. 83; Guratzsch 1990, Abb. S. 189; Timm 1990a, S. 41; Timm 1990b, Abb. zu Nr. 22 (*NT 847*); Herzwurm 1991, S. 41, Abb. 14; Prelinger 1993, Taf. 85 (*Kl. 176*); Prelinger 1993a, S. 27; Fritsch 1993, S. 129, Abb. S. 128; Gabler 1993, S. 103; Cork 1994, S. 385-386; *Kat. Berlin 1995*, Kat.-Nr. 59 (*Kl. 176 VII*), Kat.-Nr. 60 (*Kl. 179 III*), Kat.-Nr. 57 (*Kl. 144*); *Kat. Köln 1995*, S. 56; Pfeiffer 1996, S. 335; Schirmer 1998, S. 142; Schirmer 1999, S. 119; Tegtmeyer 1999, S. 96-97, Abb. S. 95; Fritsch 2005, S. 92, Abb. S. 93 (*Kn. 174 III*).

## 8.4. »Die Witwe I« (Blatt 4, Kl. 180, Kn. 175)

### 8.4.1. Motiv und Komposition

Die dunkle Figur ist auf einen hellen Grund gesetzt (Abb. 26)<sup>1479</sup> – ähnlich darin den Eltern des vorigen Blattes. Aber während der Grund dort vollkommen blank ist, zeigt er hier noch die Spuren der Bearbeitung. Kollwitz hat das Holz nicht ganz ausgehoben. Zahlreiche Inseln sind stengelassen. Der Holzstock ist damit als Untergrund sichtbar, die Figur bleibt ihm gewissermaßen verhaftet. Noch einsamer wirkt diese Frauengestalt, weil sie allein dasteht. Sie ist dem Betrachter in Nahansicht frontal gegenüber, blickt ihn aber nicht an. Den Kopf hat sie zur Seite geneigt, die Wange an die hochgezogene linke Schulter gelegt. Verdunkelt ist die eine Gesichtshälfte. Große Partien der anderen sind verschattet. Aber es liegt Licht auf der rechten Wange und dem Hals, auf einem Hof um das geschlossene Auge bzw. auf Mund und Kinn. Genauso hell wie diese Stellen wirken die sehr großen Hände. Die Linke liegt über der rechten Brust. Die Rechte ruht so auf dem Leib, daß man weiß, die Frau ist hochschwanger. Obwohl keinerlei Binnenzeichnung das tiefschwarze Kleid strukturiert, ist durch die Weise, wie Arm und Hand einen Bogen beschreibend aufliegen, kenntlich, daß der Leib gewölbt ist.

Die Figur ist zu drei Vierteln sichtbar. Fest und schwer lastet sie auf ganz gerader »Grundlinie«; und da der Kontur vollständig geschlossen bleibt, erweckt sie den Eindruck gesammelter, monumentaler Größe. In diesem Punkt gleicht sie den Elternfiguren (Kl. 179, Kn. 174) ebenfalls. Aber es kommt ein etwas anders geartetes Gefühlsmoment zum Tragen, weil die frontal-nahansichtige Ausrichtung des Körpers, Haltung, Gestik und Mimik den Betrachter vertraulicher anrühren. Da dem Figurenbild formatanzeigende Begrenzungslinien nach oben und zu den Seiten hin fehlen, meint man, die Figur sei angreifbar oder verletzlich. Obwohl der Figurenaufbau Monumentalität suggeriert, setzt der psychische Ausdruck ein Gegengewicht: Es ist auch eine zarte, junge Gestalt gezeigt, die das Ungeborene im Leib mit behutsamer Geste schirmt. Im ganzen gesehen, handelt es sich daher um eine doppelwertige Aussage. Einerseits tritt uns die Figur im Habitus einer starken Phy-

---

<sup>1479</sup>Kn. 175 V.b. Abb. in Knesebeck 2002, S. 523.

sis entgegen, wie eine »femme forte«.<sup>1480</sup> »Fortitudo«, die Tugend, die nicht nur männliche Helden und Herrscher auszeichnet, sondern auch Märtyrerinnen und Regentinnen, wird versinnbildlicht in der sog. Großdarstellung – ähnlich hier; die Stärke des Körperbaus drückt die weibliche Potenz aus – diese Frau ist schwanger. Andererseits wird durch die Wendung des Kopfes und durch die Gestik vermittelt, daß sie mit weicher Empfindung nach innen schaut und horcht,<sup>1481</sup> als würde sie ihre Leibesfrucht kosen und hüten. Ich meine also, daß wir es mit einer doppelwertigen Aussage zu tun haben, weil beides zugleich Bewandnis hat: Größe und Innerlichkeit, Kraft und zartes Empfinden, Stärke und Verletzlichkeit schließen sich nicht gegenseitig aus, sondern bestehen gleichberechtigt nebeneinander. Darin scheint das Besondere der Darstellung zu liegen.

#### 8.4.2. Standhaftigkeit

Die Interpretationsgeschichte zeigt, daß jenes Charakteristikum noch nicht bemerkt worden ist. Meistens findet man den Hauptausdruck des Bildes mit den Worten »Trauer« und »Hilflosigkeit« beschrieben.<sup>1482</sup> Diese Deutungsweisen sind offensichtlich von Arbeiten zum Thema »schwangere Witwe« beeinflusst, mit denen sich Kollwitz vermehrt seit 1915 befaßt.<sup>1483</sup>

<sup>1480</sup>Vgl. *LdK*, Bd. 7, s. v. Uomini illustri, S. 514-515; *Schlumbohm 1981*; *Kroll 1995*; *Baumgärtel 1997*. Ergänzend *DWB*, Bd. 17 (EA 1919), a) s. v. Stark, Sp. 869-888, bes. Sp. 870; b) s. v. Stärke, Sp. 889-895, bes. Sp. 889.

<sup>1481</sup>Vom Nach-innen-Horchen sprechen z. B. auch: *Diel o. J.*, S. 44; *Jürgens-Kirchhoff 1993*, S. 288; *Achenbach 1995*, Kat.-Nr. 163. Von Innenschau: *Kat. Hamburg 1981/1982*, Kat.-Nr. 54. Ähnlich *Krahmer 1990*, S. 84.

<sup>1482</sup>Vgl. z. B. *Kat. Hamburg 1981/1982*, Kat.-Nr. 54; *Dobard 1982*, S. 92; *Kneher 1985*, S. 208-209; *Schmidt-Linsenhoff 1986*, S. 41; *Kat. Hamburg 1987*, S. 164, Kat.-Nr. 89; *Moorjani 1992*, S. 118; *Jürgens-Kirchhoff 1993*, S. 288; *Achenbach 1995*, Kat.-Nr. 163; *Pfeiffer 1996*, S. 336; *Weber-Woelk 2001*, S. 9. — Vereinzelt Meinungen äußern: *Dieckmann 1995*, S. 57 (Beklagen des »noch lebende[n] Kind[es]«); *Prelinger 1995*, S. 80 (die Mutter »ringt« um das Ungeborene); *Kat. Berlin 1995*, S. 172 (sie hat eine »böse Ahnung«, legt »schuttsuchend« die Arme um den Leib).

<sup>1483</sup>Das Thema »Schwangerschaft« wird von Kollwitz noch in etlichen anderen Bezügen behandelt. Jene Werke lassen sich nach ihrem Inhalt z. B. in folgende Gruppen einteilen: a) »Gretchen«, 1899 (*NT 147a*, 148-152; *Kl. 42-43*; *Kn. 41, 45*); b) »Beim Arzt«, 1908/09 (*NT 475*); c) Proletarierehend, 1909/10 (*NT 476-482*); d) Schwangere, 1898 bzw. 1910 bzw. 1912 (*NT 143*, 589, 658; *Kl. 41, 108*; *Kn. 43, 111*); e) »Weihnacht« aus der Folge »Bilder vom Elend« bzw. Leidende Schwangere am Zaun, 1909 (*NT 502-505*, 507-510); f) »Ins Wasser gehend«, 1909 bzw. um 1926 (*NT 483*, 511-512, 1114); g) Liegende, 1909 (*NT 535*); h) Akte, um 1912 (*NT 659-661*, evtl. *NT 662-677*); i) zum Drama »Verfluchter Segen« von B. Schönlank, 1921 (*NT 926*); j) zum »Plakat gegen den Paragraphen 218«,

Aus dieser Zeit stammt eine erste Fassung des Motivs, die sehr seltene *Lithographie Kl. 128, Kn. 151* (Abb. 27).<sup>1484</sup> In Frontalansicht ist die Dreiviertelfigur zu sehen. Die junge Schwangere blickt mit kleinen Augen wie geistesabwesend zum Betrachter hin. Müde und erschöpft läßt sie Schultern und Arme hängen. Sehr weiche Konturen und gerundete Formen bestimmen das Blatt. Der Zusammenklang von Weichheit und Müdigkeit wirkt matt und eigentlich beinahe ausdruckslos-leer, wenn man diese druckgraphische Lösung mit den zeichnerischen Versuchen vergleicht. In den Kohle- bzw. Kreidestudien *NT 727-728* und *NT 729* (Abb. 28)<sup>1485</sup> prüft Kollwitz verschiedene Arm- und Händehaltungen, und auch der Augenausdruck variiert. Als wäre noch unklar, ob die Schwangerschaft der Witwe als Ereignis, das zwar erschöpft, aber mit der Absicht der Bewahrung dargestellt oder wie ein Stigma vorgezeigt werden soll, entwirft Kollwitz die Figur so: einmal den gewölbten Leib mit ineinandergelegten Händen quasi umfangend, dann die Rechte hängend, dann beide Arme abgewinkelt zur Seite gestreckt bzw. auf den Leib gelegt.<sup>1486</sup>

Zwei Kreidezeichnungen von 1916 bereiten eine andere Druckfassung vor. Während *NT 730* die Körperform noch relativ weich zeigt, aber die Mimik schon Züge der Verzweiflung aufweist, dominiert in *NT 731* (Abb. 29)<sup>1487</sup> ganz die düstere Freudlosigkeit einer Gealterten und Verhärmten. Der Duktus des Kreidestrichs macht es überdeutlich. Die Linien sind z. T. gestrichelt, konfus, der Umriß hat wenig Festes. Zerfurcht ist das Gesicht, wirr das Haar. – Die zweite Druckfassung, die *Radierung Kl. 131, Kn. 138* von 1916 oder '18 (Abb. 30),<sup>1488</sup> nimmt die Version *NT*

---

1923/24 (*NT 1019-1021; Kl. 189; Kn. 198*); *k*) »Maria und Elisabeth«, 1926/27 bzw. 1928 (*NT 1129-1135; Kl. 232-234; Kn. 236, 245*). — Dobard und Seeler streifen das Thema Schwangerschaft: Dobard 1982, S. 89-93; *Kat. Berlin 1995*, S. 163-173; *Fritsch / Seeler 2006*, S. 66. — Schirmer befaßt sich in ihrer Dissertation mit den Bezügen des Kollwitz-Œuvres zur zeitgenössischen Geburtenpolitik: *Schirmer 1998*, bes. Teil III »Reflexionen zur Regeneration in Werken von Käthe Kollwitz«.

<sup>1484</sup>Klipstein datiert »um 1915«; Knesebeck »spätestens seit Mai 1920«.

<sup>1485</sup>Vgl. *Achenbach 1995*, Kat.-Nr. 155.

<sup>1486</sup>Schirmer z. B. versteht den Ausdruck von Lithographie und Zeichnungen im ganzen als »Resignation und Verzagtheit«, »passive[s] Erleiden«, »Trauer« (*Schirmer 1998*, S. 134). — Verschiedenen Zeichnungen und Lithographien der Jahre um 1916 – darunter solche zum Thema »Witwe« – wird Kollwitz später selbstkritisch »das absolute Unvermögen« attestieren: siehe *Tgb*, S. 523 ([Ende Jan. '22]). Vgl. *Kat. Berlin 1995*, S. 171.

<sup>1487</sup>Siehe *Kat. Berlin 1995*, Kat.-Nr. 95 (Abb.).

<sup>1488</sup>Siehe dazu das Kollwitz-Zitat: »Ich begann die Kriegsfolge mit Radierungen, doch genügten die Ergebnisse nicht, so dass ich sie vernichtete bis auf die beiden Blätter: ›Wittwe« und ›Mütter« [= *Kl. 134, Kn. 137, BS*]. Darauf versuchte ich einige Lithos [= *Kl. 135, Kn.*

731 auf. Gezeigt wird eine verzweifelte, aber zum Betrachter hin offene Figur: Die Arme sind ein wenig nach vorn angewinkelt, die Innenflächen der Hände sichtbar; der leicht geöffnete Mund und die bitter-großen, verschatteten Augen wirken so, als richteten sie an den Betrachter die Frage nach dem Grund des Leidenmüssens. Das heißt, die Gestalt spricht uns direkt an. Geste, Gesichtsausdruck, die Furchen der Stirn und das aufgelöste Haar zeigen die erbarmungswürdige Ratlosigkeit der schwangeren Witwe.

Die *Lithographie Kl. 160, Kn. 152* von ca. 1920/22 (Abb. 31) ist die dritte Fassung des Themas.<sup>1489</sup> Nun hat die Figur den Kopf vom Betrachter abgewandt und geneigt. Vielleicht ist der Blick nach rechts unten gerichtet, doch man ahnt, daß die Augen nicht mehr auf sind. Die Hände sind geöffnet und so gehalten, als würden sie vorgezeigt. Hilflos hängen die Arme herab. Mit dunklen Linien wird zum Teil noch unschlüssig nach dem rechten Kontur gesucht. Hell und deutlich sind Brust und Leib hervorgehoben. Der Ausdruck spricht im ganzen von schmerzlich-drückendem Kummer. – Schon 1920 hatte Kollwitz mit den *Zeichnungen NT 853* und *NT 854*<sup>1490</sup> eine gewisse Abwendung vom Betrachter herbeigeführt: Auf dem zuletzt genannten Blatt neigt die Figur nicht nur den Kopf zur Seite, sondern deckt ihre Stirn auch noch mit dem hochgehobenen Arm.

Dem Holzschnitt (*Kl. 180, Kn. 175*), also der vierten druckgraphischen Fassung des Themas, gehen die 1921/22 entstandenen *Zeichnungen NT 855* und *NT 856* (Abb. 32)<sup>1491</sup> voraus. Während *NT 855* die Figur noch mit einem hängenden Arm zeigt, bestimmt *NT 856* die Körperhaltung schon fast endgültig. Die hellen Partien im Gesicht und auf den Händen, die über dem Leib liegen, sind im wesentlichen festgelegt, aber das Kleid ist noch strukturiert mit dunklen Formstrichen und ausgesparten Stellen, z. T. weißgehöhlt. Man erkennt nunmehr, worauf es Kollwitz dann im Holz-

---

140, BS].« (*Klipstein 1955*, S. 178; der Verständlichkeit halber leicht verändert gegenüber dem Originaltext in *Kollwitz 1933*, unpag. [zu Nr. 13 und 14]). — Bei Klipstein als 2. Fassung deklariert; bei Knesebeck als »verworfen erste Fassung des vierten Blattes der Folge »Krieg««.

<sup>1489</sup>Einige Drucke sind von der Hand der Künstlerin mit dem Zusatz bezeichnet »Stein verworfen« bzw. »nicht gültig«: siehe die Einträge unter *Kl. 160, Kn. 152*. Vgl. z. B. *Best.-Kat. Berlin 1999*, Kat.-Nr. 81.

<sup>1490</sup>Das sind Zeichnungen, die unter dem Titel »Schwangere« bei *Nagel / Timm 1980* als Bleistiftskizze bzw. Entwurfsvariante in Kohle zu »Witwe I« verzeichnet sind. Eine gute Abbildung von *NT 854* in *Bittner 1959*, Nr. 88.

<sup>1491</sup>Siehe *Kat. Berlin 1995*, Kat.-Nr. 97 (Abb.).

schnitt ankommen wird, nämlich auf den gefaßten, introvertierten Zustand der Figur.<sup>1492</sup>

Schirmer ist der Ansicht, der Holzschnitt »Witwe I« drücke »Schmerz und Verlassenheit« aus sowie »die Illusionslosigkeit der Inflationszeit«; die Schwangere repräsentiere keine »Hoffnungsträgerin«.<sup>1493</sup> – Freilich müssen die Zeitumstände berücksichtigt werden. Der Holzschnitt entsteht in den Jahren 1921/22 ja tatsächlich während der Krisenzeit der Weimarer Republik. Innen- und außenpolitisch sind Belastungsproben, Unruhen, Kämpfe zu bestehen, und viele in der Bevölkerung leiden entsetzliche Armut und Not.<sup>1494</sup> Es ist aber doch so, daß der Holzschnitt gegenüber seinen genannten Vorläufern ein anderes »Temperament« aufweist. Dort, in den Zeichnungen, Lithographien und in der Radierung, kommen stilistisch und gestisch viel eher Ausdrucksformen der Auflösung, Verzweiflung, Trauer etc. zum Zuge.

---

<sup>1492</sup>Bezüglich des In-sich-gekehrt-Seins gibt es eine Verwandtschaft mit der »Gretchen-Figur NT 150 von 1899; nur ist dort der Körper zu seiner rechten Seite gedreht, der Kopf gerade nach unten geneigt, und die Arme werden in der Höhe der Brust überkreuzt. — Auf eine motivbedingte Nähe des »Witwe I«-Holzschnittes zur Kleinplastik »Werdende Mutter« von Franz Metzner aus dem Jahr 1916 (Abb. 117) habe ich in Anm. 1044 hingewiesen; Kollwitz hatte sich in *Tgb*, S. 422 (\*21.05.19) anerkennend über Metzners Formgebung geäußert.

<sup>1493</sup>*Schirmer 1998*, S. 138, 137. — Anders als der Holzschnitt *Kl. 180, Kn. 175* hat für die Interpretin die Radierung *Kl. 131, Kn. 138* einen entschlossenen Ausdruck und veranschaulicht eine Schwangerschaft unter positiven Gesichtspunkten: sie werde, »wenn auch nicht ohne Schmerzen, als Aufgabe im Dienste einer Idee begriffen« (*Schirmer 1998*, S. 135), nämlich der, daß das Soldatensterben im Krieg durch eine höhere Geburtenzahl auszugleichen sei: siehe *Schirmer 1998*, S. 130-136; S. 134-136 zur Begründung in puncto *Kl. 131*. — Die Autorin fragt, ob die »Witwen«-Darstellungen der Kriegszeit »auch die Bereitschaft ausdrücken, das im Entstehen begriffene Leben für eine Idee zu opfern.« Sie findet Bestätigungen in den Schriftquellen und meint, Kollwitz verbinde »die Opferideologie auch mit dem Thema Schwangerschaft« (*Schirmer 1998*, S. 134-135). — Im Holzschnitt »Witwe I« seien schließlich die Desillusionierungen der letzten Kriegsmonate und der Nachkriegszeit eingeflossen, mithin die neue Überzeugung, daß in gesellschaftlicher Hinsicht die Mutterschaft der Witwe keine verheißungsvolle Perspektive darstelle: *Schirmer 1998*, S. 138. Die Autorin weist in diesem Zusammenhang auf die Titelblattzeichnung für Bruno Schönlinks Drama »Verfluchter Segen« hin (1921, *NT 926*), ein Stück gegen den Abtreibungsparagraphen 218; dazu ausführlich *Schirmer 1998*, Abschnitt III.6.1. Siehe auch *Timm 1971*, S. 63, 65 und Abb. S. 66. — Kritik: Schirmers Betrachtungen zur zeitgenössischen Geburtenpolitik sind wichtig, sie erschließen der Kollwitz-Forschung ein neues Feld. In bezug auf *Kl. 131, Kn. 138* scheint mir die Ausdeutung aber kritisierbar zu sein. Das kardinale Methodenproblem einer allzu direkten Übertragung Kollwitzscher Schriftaussagen auf die Werke, das Schirmer selbst an anderer Stelle klar benennt (siehe *Schirmer 1999*, S. 119-120), und auf das auch ich in der Einleitung dieses Kapitels II.8. unter Punkt [c] hingewiesen habe, führt m. E. zu einer überbetonenden Schlußfolgerung. – Zur Problematik beim Umgang mit Schriftquellen siehe ebenfalls Abschnitt I.1.1.

<sup>1494</sup>Siehe meine Bemerkungen in der Einleitung dieses Kapitels II.8., dort Punkt [d], mit Literaturhinweisen in Anm. 1222.

Hier, in der strengen Form des Mediums Holzschnitt, haben wir eine Figur vor uns, die als erstes wegen ihrer Gefäßtheit nach innen und Abgeschlossenheit nach außen etwas dem Starkmut ähnliches aufweist. Aber als zweites trägt der Gestalt ihre Sanftmut das Moment der Zuversicht zu. Gerade deshalb findet die Gestalt sich in ikonographischer Nähe zu bestimmten Mariendarstellungen. In der Literatur wird auf einen Zusammenhang mit dem Andachtsbildtypus »*Maria in der Hoffnung*« hingewiesen; auch Vergleichsbeispiele werden genannt.<sup>1495</sup> Das Thema bezieht sich auf die biblische Begegnung Mariens mit Elisabeth.<sup>1496</sup> Zu den »Sieben Freuden« der Gottesmutter zählt die Menschwerdung ihres Sohnes.<sup>1497</sup> Im leiblichen und seelischen Zustand der guten Hoffnung und Gnade, der sie den Hymnus »*Magnificat anima mea Dominum*« anstimmen läßt,<sup>1498</sup> zeugt Maria von dem Ereignis, das die Geburt des Erlösers verheißt. Bei der Kollwitz-Figur können wir zwar kein freudereiches Moment erkennen, das würde schon dem »Witwen«-Thema im Kontext des Krieges widersprechen. Aber es gibt das unverkennbare Indiz einer liebevollen Zuwendung der Mutter zum ungeborenen Kind. Sie läßt im Verein mit der körperlichen Stärke und Potenz der Mutter und auch mit ihrer Jugendlichkeit Hoffnung aufscheinen.<sup>1499</sup>

---

<sup>1495</sup>Siehe *Kat. Berlin 1995*, S. 171, Abb. IX/4, IX/5, IX/7. Zum Vergleich scheint mir insbesondere Abb. IX/7 geeignet: der Kupferstich eines Magnificat-Bildes von Lukas Kilian (Bl. 3 aus der Serie »Sanctuarium Christianorum idest Imagines Christi et Apostolorum«, 1623). Dieses Blatt zeigt Maria als Ganzfigur. Sie steht in einer Wandnische, die von einem Bogen überfangen ist, und blickt mit anmutig seitwärts geneigtem Haupt auf ihren hohen Leib. Ihn berührt sie mit der rechten Hand. Mit der Linken hat sie so ihren Umhang gefaßt, daß die stoffreiche Fülle den Leib betont. — Die Autoren des Berliner Ausstellungskataloges führen dieses Vergleichsbeispiel an und gehen auch davon aus, daß Kollwitz sich von dem Bildtypus habe leiten lassen; sie sind jedoch der Meinung, die »Witwen«-Darstellungen würden die gegenteilige Aussage implizieren: »Hoffnungslosigkeit« (*Kat. Berlin 1995*, S. 171). — Zum Bildtypus: *LdK*, Bd. 4, s. v. Maria in der Hoffnung, S. 547-548.

<sup>1496</sup>Lk 1,39-56. Vgl. *LCI*, Bd. 2, s. v. Heimsuchung Mariens (M. Lechner), Sp. 229-235; *LdK*, Bd. 3, s. v. Heimsuchung Mariä, S. 194-195; *LThK*, Bd. 4, s. v. Heimsuchung Marias (G. Nitz, K. S. Frank), Sp. 1369.

<sup>1497</sup>Vgl. *LCI*, Bd. 2, s. v. Freuden Mariens (H. Sachs), Sp. 62.

<sup>1498</sup>Lk 1,46-55. Vgl. *LThK*, Bd. 6, s. v. Magnificat (T. Kaut, [u. a.]), Sp. 1191-1193.

<sup>1499</sup>Eine Vorstellung, die in eine ähnliche Richtung geht, spricht Kollwitz schon sehr früh im Tagebuch aus: »Ich denke manchmal, seinen Bräutigam oder auch seinen jungen Mann jetzt verlieren ist nicht so schwer wie seine jungen Söhne verlieren. Denn die Zurückbleibende ist jung und nach der Trauer muß die Lebenskraft sich wieder erheben.« (*Tgb*, S. 159, 27.08.14). — Die schwangere Witwe des Holzschnittes sei »durch die Geschlossenheit der Komposition mehr auf sich und das ungeborene Kind und damit auf das Leben gerichtet«, heißt es in *Weber-Woelk 2001*, S. 9 (dort werden *Kl. 131, 160, 180* miteinander verglichen).

Wie ist dann noch der Gesichtsausdruck der Frau zu erklären? Es sieht aus, als spräche er von Trauergefühlen, und gewiß bringt er etwas ins Bild, das Leiden spürbar macht. – Wir haben es bei dem Blatt »Witwe I« insgesamt mit einem sog. »gemischten Affekt« zu tun, oder, wie eingangs formuliert, mit einer doppelwertigen Aussage. Einen vergleichbaren Zug lassen Ikonen, etwa vom Typus *Glykophilousa*<sup>1500</sup> erkennen. Sie zeigen, daß der Gesichtsausdruck der Gottesmutter durchaus ernst, fast schmerzlich sein kann, weil sie schon Leiden und Kreuzestod ihres Sohnes ahnt – gleichzeitig und dennoch sind sie und das Jesuskind einander innig, »süß küssend« zugetan. Eine gleichfalls rührend-schmerzliche Ahnung spiegelt sich im Antlitz der jungen Witwe. Das Kind soll umsorgt sein, auch in ungewisser Zukunft. Doch das Leid ist der Frau im Verlust ihres Gatten widerfahren. Und wie zum Zeichen ihres Verbundenseins mit ihm, auch über den Tod hinaus, ist ein sehr leises, aber »sprechendes« Detail in diesem Bild enthalten: der schmale Ring an ihrer linken Hand, nahe dem Herzen.

Wir blicken also auf eine Verwundete. Und für genau diese Facette ihres Seins läßt sich eine Parallele im Andachtsbildtypus des »*Ecce Homo*« finden. Im Johannes-Evangelium heißt es: Nachdem Jesus gezeißelt, mit Dornen gekrönt und von seinen Peinigern verspottet worden ist, wird er vor Pilatus geführt, der ihn mit den Worten »Seht, da ist der Mensch!« dem Volk zur Schau stellt.<sup>1501</sup> Wir kennen in der christlichen Bildtradition Darstellungen Jesu, in denen er allein, entblößt oder mit dem Spottmantel angetan, mit einem Rohrstock als Szepter und an den Händen gefesselt, quasi in der Situation der »ostentatio« dem Betrachter vorgestellt wird. Dabei ist er diesem ganz nah, oft als Halbfigur vor neutralem Hintergrund direkt an der vorderen Bildgrenze sichtbar.<sup>1502</sup> Das Dresdner »*Ecce Homo*«-Bild von Guido Reni z.

<sup>1500</sup>So z. B. die berühmte »Vladimirskaja«, Muttergottes von Vladimir (byzantinisch, um 1100, Moskau, Tretjakov-Galerie), nach der Deutung von Horst Hallensleben: siehe *LCI*, Bd. 3, s. v. Maria, Marienbild (W. Braunfels, [u. a.]), Sp. 154-210, hier Abschnitt II.B.7, Sp. 171 (mit Abb. 8). Dann auch *LCI*, Bd. 4, s. v. Schmerzen Mariens (E. Sauser), Sp. 85-87, hier Sp. 86. Vgl. *LdK*, Bd. 4, s. v. Maria, S. 542-547, hier S. 542.

<sup>1501</sup>Joh 19,1-5.

<sup>1502</sup>Vgl. *Künste*, S. 437-438; *LCI*, Bd. 1, s. v. *Ecce homo* (A. Legner), Sp. 557-561, bes. Sp. 557; *LCI*, Bd. 4, s. v. Schmerzensmann (W. Mersmann), Sp. 87-95, bes. Sp. 88-91, 95; *LdK*, Bd. 2, s. v. *Ecce homo*, S. 253-254; *LThK*, Bd. 3, s. v. *Ecce homo* (G. Nitz), Sp. 436-437; *RdK*, Bd. 4, s. v. *Ecce Homo* (K. A. Wirth, G. v. der Osten), Sp. 674-700. Siehe z. B. *Kat. Marburg 1987*.

B. (Abb. 133)<sup>1503</sup> zeigt Jesus en face, wie er leidend seinen Blick erhebt und dabei leicht das Haupt zur Seite neigt. Die gefesselten Hände liegen übereinander vor der Brust. – Zur Funktion des Andachtsbildes habe ich im Kapitel über das *Elternrelief* (Abschnitt II.7.2.1.) schon Grundsätzliches ausgeführt, so daß ich mich darauf beziehen kann. Generell spricht das Andachtsbild als Gegenstand, der zur Einübung in die geistliche Haltung der Meditation und Kontemplation dient, den Betrachter unmittelbar an; dieser soll gleichsam in einen Dialog mit dem Dargestellten treten und so am göttlichen Heilswirken Anteil erlangen. Worauf es bildnerisch ankommt, ist, den Affekt der Figur so hervorzuheben, daß der Rezipierende imstande ist, ihn sympathetisch aufzunehmen. Logischerweise hat dabei der Nahblick des Rezipierenden eine besondere Bedeutung. Er soll sich vollkommen auf die psychische Situation des Dargestellten, seine Körperhaltung und Mimik konzentrieren. Bei Guido Reni gibt es daher keinen szenischen Erzählzusammenhang. Jesus ist als Einzelfigur im engen Bildausschnitt gezeigt, eine »imago solitaria«. Käthe Kollwitz auferlegt uns einen ähnlichen Nahblick. Abschweifung ist nicht zugelassen. Wir schauen auf die schlichten Wege des Konturs, die vorgehaltenen Hände, den Kopf. Die Figur wird von der umgebenden Helle nicht beleuchtet, sie ist nur in sie hineingestellt und erhält ihr Licht anderswo her. Die Helle gewährt der Figur keinen »Geborgenheitsraum«, uns jedoch macht sie die Gestalt anschaulich und übergibt sie unserer Betrachtung. Wir sehen den Leidensausdruck, der den Mund und die Augenpartie mit der ansteigenden Braue zeichnet und sich sogar in den dünn herabfließenden Haarsträhnen fortsetzen will; der zur Seite geneigte Kopf, der Hals, die Wange, all das ist verletzlich. Der introvertierte Zustand der Witwe kommt fast einer Inversion des himmelwärts gerichteten »Sehnsuchtsblickes« gleich. Als ob die Figur diesen Topos der Alten Meister aufnähme – Guido Reni hat ihn besonders einprägsam formuliert – und ihm eine andere Wendung gäbe. In der Kunst der Renaissance und des Barock drückt der zum Himmel erhobene Blick eines Heiligen seine Seelenbewegung aus und kann, je nach Kontext, mehrerlei bedeuten: »Todesangst«, »Reue«, »Bekehrung«, »Vision«, »Inspiration«, »Anbetung«, Entrücktheit etc.; immer besteht die Absicht darin, den Betrachter auf besonders intensive Weise zu affizieren.<sup>1504</sup>

<sup>1503</sup>Um 1639-1640, Öl auf Leinwand, 79 x 65 cm, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister. Siehe *Henning / Weber 1998*, Kat.-Nr. 14, z. T. auch für die vorige Beschreibung und für das Folgende. Weiteres in Anm. 1504.

<sup>1504</sup>Zum »Ecce Homo« Renis sowie zur Theorie und Praxis der Affektgebärde, insbesondere des sog. »himmelnden Blickes« oder »Sehnsuchtsblickes«: *Henning / Weber 1998*, bes. Kat.-Nr. 14; dann z. B. S. 5, 8, 10, 17, 23-25 (zu den aufgezählten Bedeutungsvarianten des

Bei Käthe Kollwitz ist es die Umkehrung, der mit geschlossenem Auge nach innen gewandte Blick, der den Betrachter anrührt.<sup>1505</sup>

Was den mimischen Leidensausdruck der schwangeren Witwe angeht, so gibt es aber eine noch engere Beziehung zu einem plastischen Andachtsbild des 16. Jahrhunderts: »*Christus im Elend*« von Hans Leinberger (Abb. 134).<sup>1506</sup> Diese Skulptur zeigt die Erschöpfung Jesu. Er hat sein Kreuz zur Richtstätte Golgotha hinaufgetragen, war drei Mal unter der Last gestürzt und hat sich im Augenblick vor der Kreuzigung zur »letzten Rast« niedergesetzt. Die Anstrengung und die Spuren der Geißelung zeichnen den herkulischen Körper mit seinen sonderbar groß wirkenden Extremitäten. Jesus neigt seinen Kopf und legt das Gesicht in die rechte Hand. Es ist die »Pathosformel« der »Nachdenklichkeit« und der »Trauer«, die als Gestus der Melancholie von großer Bedeutung in der bildenden Kunst ist;<sup>1507</sup> hier wird sie zum Ausdruck der Pein. Ein einsam leidender Mensch. Und dennoch heroisch in seinem Leid. Vergleichbar mit diesem Bildwerk scheint die gegensinnig gearbeitete Kollwitz-»Witwe« in bezug auf die Beschaffenheit der Gesichtszüge um Auge, Mund und Wange.<sup>1508</sup> Mehr aber noch ist die Stimmung bei beiden verwandt:

---

Blickmotivs); z. B. S. 8, 17 (Betrachterauffektion); S. 12 (»imago solitaria«, ohne narrativen Kontext). Vgl. *Kat. Frankfurt 1988*, Kat.-Nr. A 35 (»Dornengekröntes Haupt Christi«, 1639/40, Paris, Louvre), Kat.-Nr. A 3 (»Hl. Margarethe«, 1606/07, Münster, Westfälisches Landesmuseum), Kat.-Nr. 4 (»Magdalena«, 1615-1616, Vaduz, Sammlungen Liechtenstein), u. a. – Zum sprachlichen Ausdruck, der nicht pejorativ zu verstehen ist: siehe *DWB*, Bd. 10 (EA 1877), s. v. Himmeln, Sp. 1347, hier § 1 (in originärer Wortbedeutung: »zum himmel streben«). — Das Themenfeld »Ausdruck« vertiefte ich in Abschnitt II.8.8.2.

<sup>1505</sup>Zu ergänzen ist, daß das »Ecce homo«-Motiv schon 1914 die Gestaltung der Lithographie »*Das Warten*« (*Kl. 126, Kn. 132*) beeinflusst hat (Vorschläge zur Deutung dieser Arbeit z. B. bei *Kaemmerer 1923*, S. 67; *Diel 1927*, S. 45; *Jürgens-Kirchhoff 1993*, S. 284; *Schirmer 1998*, S. 130). Verhaltene Anklänge finden sich noch früher in der radierten Darstellung einer schwangeren »*Frau mit übereinandergelegten Händen*« (*Kl. 41, Kn. 43*) und dann wieder in dem Selbstbildnis *NT 1266* aus dem Jahr 1936.

<sup>1506</sup>Um 1525, Lindenholz, gefaßt, Höhe 75 cm, Berlin, Bode-Museum, Inv.-Nr. 8347. — Allgemein zum Typus: *Künste*, S. 440; *LCI*, Bd. 3, s. v. Rast Christi (G. Seib), Sp. 496-498 mit Abb. 2; *LdK*, Bd. 6, s. v. Schmerzensmann, S. 495-496, hier S. 495; *RDK*, Bd. 3, s. v. Christus im Elend (Christus in der Rast) und Herrgottsruhbild (G. von der Osten), Sp. 644-658 mit Abb. 2; *LThK*, Bd. 8, s. v. Rast unseres Herrn ([A. Thomas]), Sp. 835. Ferner *Panofsky 1927*; *Fehle mann 1990*. — Zu ikonographischen Verwandtschaften zwischen dem rastend-leidenden Christus und Hiob, wie er in seinem Unglück auf einem Asche- oder Dunghaufen sitzt: z. B. *LCI*, Bd. 2, s. v. Job (R. Budde), Sp. 407-414, hier Sp. 412, 414; *RDK*, Bd. 3, a.a.O., hier Sp. 648-649.

<sup>1507</sup>*Fehle mann 1990*, S. 81; für die daraus folgende Stimmung vgl. S. 82-83. Vgl. *RDK*, Bd. 3, a.a.O., hier Sp. 644.

<sup>1508</sup>Man möchte sogar spekulieren, ob Kollwitz Photographien der Leinbergerschen Skulptur gekannt haben könnte. Bei einer entsprechenden Ausleuchtung des Bildwerkes (siehe z. B. *Fehle mann 1990*, Abb. 1) kann man entdecken, daß die Wangen- und Mundpartie ähnlich

Es leidet der große Mensch. Der Unschuldige. Er nimmt sein Geschick an und erträgt es, ohne im innersten Wesen und Sein zerbrochen zu werden; die »Tugend der Leidensfähigkeit« zeichnet diesen Menschen aus.<sup>1509</sup> Wer auf ihn blickt, wird Mitleid empfinden. Gerade das Nebeneinander von Größe und Elend in Gestalt einer ruhigen Form vermag aber noch mehr: Es vermittelt Standhaftigkeit (»constantia«).<sup>1510</sup> Den Seelenschmerz verwandelt die Standhaftigkeit in eine stille Kraft. Und auch der Betrachter wird in seinem Mitleiden Stärkung erfahren.

Daß die »affektbetonte Darstellung« den Betrachter sittlich bilde, hatte, im Anschluß an antike Autoren, Leon Battista Alberti in seinem Malerei-Traktat festgestellt.<sup>1511</sup> Nach dem Konzil von Trient (1545-1563) ist die »ars sacra« dem Grundsatz gefolgt, daß die Gläubigen durch die Bilder didaktisch zu unterweisen seien.<sup>1512</sup> Das sind aus der Fülle der kunsttheoretischen Überlegungen zur Wirkung der Bilder nur zwei historisch wichtige Exempel dafür, welche hohen Bildungsaufgaben der Kunst zugeschrieben werden.<sup>1513</sup> Die moralische Appellfunktion spielt freilich auch in späteren Zeiten eine große Rolle. Zum Beispiel gingen im 19. Jahrhundert Daumier und Ensor, im 20. Rouault, Dix, Corinth und Hrdlicka vom Thema »Ecce Homo« aus, um dessen affektive Eigenschaften in Bildmetaphern gegen die »Entwürdigung des Menschen« zu übersetzen.<sup>1514</sup> Ob die Intention

---

dreiecksförmig aussieht. Auch die Silhouette wirkt ähnlich an der Stelle des Übergangs von Kopf und Hand zum Oberarm. — Das Kollwitzsche Interesse an mittelalterlicher Plastik belegen ihre Besuche im Kaiser-Friedrich-Museum: siehe *Tgb*, S. 260-261 (\*[26.07.16]).

<sup>1509</sup>*Schischkoff 1982*, s. v. Leid, S. 402-403. Zudem *Brugger 1988*, s. v. Leiden, S. 221-222.

<sup>1510</sup>*DWB*, Bd. 17 (EA 1919), a) s. v. Standhaft, Sp. 764-767, bes. Sp. 767 (»der unschuldig leidende«, »mens stabilis«); b) s. v. Standhaftigkeit, Sp. 769-770.

<sup>1511</sup>»Della Pittura«, 1434/35. Vgl. *Henning / Weber 1998*, S. 46, 8.

<sup>1512</sup>Siehe etwa *Seidel 1996*, S. 21-31. Vgl. das Dekret »De Invocatione, Veneratione et reliquiis Sanctorum et sacris imaginibus«, das in der Schlußsitzung des Konzils am 3. Dezember 1563 verabschiedet wurde: *Seidel 1996*, Anhang I, S. 309-310. — Der Text wurde anschließend in zahlreichen theologischen Traktaten zur sog. Bilderfrage ausgelegt, v. a. durch Johannes Molanus (»De picturis et imaginibus sacris«, 1570), Carlo Borromeo (»Instructiones Fabricae et Supellectilis Ecclesiasticae«, 1576) und Gabriele Paleotti (»Discorso intorno alle imagini sacre e profane«, 1582): *Henning / Weber 1998*, S. 8-9; *LdK*, Bd. 7, s. v. Tridentinum und Kunst, S. 406-408. Ferner *LdK*, Bd. 1, s. v. Bilderfrage, Bilderstreit, S. 545-550, hier S. 549.

<sup>1513</sup>Vgl. auch das rhetorische Prinzip, das sich mit den Termini »docere«, »movere« und »delectare« verbindet: siehe Anm. 984. Siehe zusätzlich *Henning / Weber 1998*, S. 8-9.

<sup>1514</sup>*LdK*, Bd. 2, s. v. Ecce homo, S. 253-254, hier S. 254. Siehe Hinweise in Anm. 1502. — Daumier: »Ecce Homo – Wir wollen Barrabas!«, um 1849-1852, Essen, Museum Folkwang. — Ensor: »Ecce Homo« oder »Christus und die Kritiker«, 1891. — Rouault: »Ecce Homo«, 1942, Stuttgart, Staatsgalerie. — Dix: »Ecce Homo mit Selbstbildnis hinter Stacheldraht«, 1948. — Corinth: »Ecce Homo«, 1925, Basel, Kunstmuseum. — Hrdlicka: Christus-

der Kollwitz-»Witwe« in entsprechende Richtungen führt, ist anzunehmen; es liegt jedenfalls in der Absicht der Künstlerin, mit ihren Werken zu »wirken« und für die Anliegen derer, die nicht selbst zu Wort kommen, »Anwalt« zu sein.<sup>1515</sup> Die Präsenz, die die Figur aufgrund der monumentalisierenden Nahaufnahme und der empfindungsintensiven Haltung erlangt, ist ein geeigneter Modus für ein solches Anliegen. Und man kann dieses Bild aufgrund dessen auch als Denkmal auffassen. Wie das »Eltern«-Bild hält es das Dargestellte »im waltenden Verbleib« (Heidegger). Es spricht von Elend und Größe des Menschen. Im Anschluß an die ersten drei Zyklusblätter nimmt es damit den Aspekt des Leidens in neuer Weise auf: »Das Opfer« (Kl. 177, Kn. 179) bezeugt die große Beschwerde, die in der Tat des Hergehens liegt. »Die Freiwilligen« (Kl. 178, Kn. 173) erleiden den Tod. Ohne Trost grämen sich »Die Eltern« (Kl. 179, Kn. 174). »Witwe I« aber bleibt in allem Leiden standhaft und setzt ein Zeichen der Hoffnung.

---

Identifikationen z. B. im »Plötzenseer Totentanz« und im »Pasolini«-Zyklus. — Siehe auch *Kat. Marburg 1987*, bes. S. 9-13, dann etwa die zeitgenössischen Umsetzungen des Themas durch Jürgen Brodwolf, Herbert Falken, Jürgen Goertz, Werner Knaupp, Arnulf Rainer u. a. im Bildteil dieses Katalogs.

<sup>1515</sup>Vgl. *Tgb*, S. 449, 542 (\*05.01.20, \*[04.12.22]).

## 8.5. »Die Witwe II« (Blatt 5, Kl. 181, Kn. 178)

### 8.5.1. Motiv und Komposition

Eine Frauenfigur, hingestreckt, auf dem Rücken. Quer auf ihrer Brust und Schulter liegt bäuchlings eine zweite Figur, ein Kleinkind, leblos, mit ausgebreiteten Armen (Abb. 33).<sup>1516</sup> Der tiefschwarze Hintergrund läßt den Körper der Frau deutlich sichtbar sein. Vor allem die Konturen des Kopfes, einer Hand, des langen Gewandes, das die Beine bedeckt, und der Umriß der nackten Füße heben sich scharf vom Dunkel ab. Der Grund, auf dem die Gestalt liegt, ist hell. Er wirkt partiell wie eine gleißend von rechts oben beleuchtete, zum Betrachter hin gekippte Fläche, von der man einige Unebenheiten wahrnimmt. Doch ist die Beleuchtung keineswegs einheitlich. Links vom Kopf der Frau beginnt unerklärlich das Dunkel, so daß der Kopf – ohnehin so extrem nach hinten gespannt, daß der Scheitel den Grund berührt – tiefer zu liegen scheint als der Körper. Diese Lage bewirkt, im Verein mit den geraden Längsfalten des Gewandes, den Eindruck schmerzhaft starrer Streckung; sie reicht bis in die auseinandergespreizten Fußzehen. Und man müßte meinen, der Körper sei leichenstarr, wenn nicht die Hände vollkommen gelöst das Kind berührten. Die Rechte liegt sanft, ohne Druck auf dessen Rücken, und die Linke betastet es mit den Fingerspitzen. So feinführend diese linke Hand tastet, so unübersehbar eindringlich, geradezu demonstrativ, ragt sie in die umgebende Finsternis hinein. Ähnlich augenfällig wie die Füße.

Das Kind nimmt man dagegen erst bei genauem Hinsehen wahr. Sein Kopf ist größtenteils verschattet; nicht nur das Gesicht, sondern auch die Schädeldecke. Das Licht müßte natürlicherweise schräg von hinten kommen, um einen solchen Effekt zu erzielen. Weil aber andere Partien des Bildes nicht in dieses Beleuchtungsschema einbezogen sind, wird ein zweites Mal merklich, daß das Licht hier keiner einheitlichen Ordnung unterworfen ist. – Das Kind ist fast mit dem Oberkörper der Frau verschmolzen, so sehr gehen die Binnenformen seines Kleides mit den Falten ihres Gewandes zusammen. Außerdem erscheint sein Körper wie eingebettet oder verwachsen mit der Brust und den Schultern der Frau. Sie hat die Augen geschlossen,

---

<sup>1516</sup>Kn. 178 VII. Abb. in *Knesebeck 2002*, S. 533, unten.

den Mund wenig geöffnet. Bei der äußersten Überdehnung des Halses nach hinten wäre ein Atmen eigentlich kaum mehr möglich. Und so ist es, als ob dieser Mensch, dem Erstickten nah, sich verkrampft und dabei doch noch mit allerletzter Zärtlichkeit das schon tote Kind fühlt, sein Liebstes.

Der Kopf des Kindes befindet sich nahe am Zentrum der Darstellung, im Schnittpunkt der Bilddiagonalen. Gleichzeitig korrespondiert seine Körperachse mit der abfallenden Diagonalen. Die Achsen des »Goldenen Schnittes« definieren, wo der rechte Arm des Kindes bzw. die Hände der Frau liegen. Damit erweist sich auch hier, was schon im ersten und zweiten Blatt der »Krieg«-Folge (*Kl. 177, 178; Kn. 179, 173*) ohne Mühe festgestellt werden konnte, nämlich daß Kollwitz diese elementaren Instrumente der Bildorganisation einsetzt, um für die besonders bedeutsamen Einzelheiten auf der Fläche den Ort zu bestimmen. – Diese Linien schaffen Festigkeit im Gefüge. Im Gegensatz zu ihnen stehen die Schrägen, die Spannung bringen: die Schiefelage des Frauenkörpers, der noch dazu in sich aufwärts und seitwärts zum Betrachter hin gebogen ist; die absteigende Begrenzung des hellen Untergrundes; auf demselben die schrägen schwarzen Schraffuren; die Falten der Gewänder; die kleinteiligen Binnenzeichnungen auf den beiden Gesichtern, auf den Händen und Füßen der Frau. Eine kompositionelle Dramatik spielt sich hier ab. Und sie findet ihr Gegenstück in der bedrückenden Schwärze der Umgebung. Noch mächtiger wirkt jene Schwärze im Kontrast zur gleißenden Helligkeit des Grundes. Nach und nach löst diese sogar die untere Bildgrenze auf.

### **8.5.2. Wider die Natur**

Wir konnten im Zusammenhang mit dem vorigen Blatt, »*Witwe I*« (*Kl. 180, Kn. 175*), von einem Bild sprechen, das in sich zwei entgegengesetzte Aussagen synthetisiert: Größe und Elend vereinigen sich zu einem Ausdruck des Standhaltens im Leiden. Dies gilt hier nicht mehr. Das Blatt »*Witwe II*« zeigt bare Verlassenheit im Tod. Ohne Hoffnung. Das Sterben war Qual. Der Tod ist absolut.

Kollwitz entwickelt das Thema aus einem Motiv, mit dem sie sich schon während des dritten Kriegsjahres beschäftigt. Ein Tagebucheintrag Anfang Dezember 1917 lautet:

»Heut Plan gefaßt wahrscheinlich zu neuer Radierung: die im Wasser treibende junge Frau mit Kind auf dem Leib. Dachte an Flachrelief. Nicht unmöglich. Besser doch als Radierung. Nur Töne. Dunkel ziehendes Wasser. Körperkontur. Ihr Kopf die Hauptsache. Sie lächelt, stolz, verschwiegen, jenseitig.«<sup>1517</sup>

Mitte Dezember '17 und Ende Januar '18 listet sie eine Reihe von Arbeiten zum Thema »Krieg« auf, darunter auch solche mit dem Titel »Im Wasser Treibende mit Kind«.<sup>1518</sup> Kollwitz' Streben nach Wesentlichkeit und Einfachheit, nach der gleichsam destillierten Form, scheint sich nicht nur im plastischen Arbeiten ausdrücken zu wollen,<sup>1519</sup> sondern einmal mehr auch zeichnerisch: Die *Kohlezeichnung NT 975* (Abb. 34), die etwa 1918 bis 1922 entstanden sein dürfte und die früheste Formulierung dieses Themas ist, zeigt eine lang ausgestreckte Liegefigur. Das Blatt ist links beschnitten, so daß der Kopf der Frau fehlt. Die schlichte Komposition ist aus Horizontalen aufgebaut, nur der herabhängende Arm des leblosen Kindes durchbricht das Gefüge vertikal. Der kleine helle Körper liegt parallel auf dem der Mutter, der Kopf ruht auf ihrer Brust. Weich sind die Gesichtszüge des Kindes. Kollwitz hat sie sorgfältig ausgearbeitet. Dazu kontrastieren die skizzenhaften Formen des Frauenkörpers. Der Bildgrund ist in breiten Streifen angedeutet. Die Darstellung wirkt wegen der kompositionellen Anlage relativ streng, aber der zarte, im Tod zerbrochene Ausdruck des Kindergesichtes widersetzt sich der Strenge. – Ins ganze Gegenteil umgekehrt wird dieselbe in der *Lithographie Kl. 166, Kn. 154* (Abb. 35).<sup>1520</sup> Der Bildausschnitt zeigt nun die Oberkörper der beiden Figuren. Die Gesichter liegen seitlich aufeinander. Das Motiv ist innig, und der lockere, weiche Kreidestrich korrespondiert mit diesem Eindruck.

<sup>1517</sup>*Tgb*, S. 343 (\*[Anf. Dez. '17]). — Zu jenem Zeitpunkt hat Kollwitz gerade die Arbeit am Elternrelief unterbrochen und eine Kleinplastik »Eltern« begonnen: ebd.

<sup>1518</sup>Siehe *Tgb*, S. 345-346 mit Anm. S. 829, S. 352 (\*17.12.17, \*28.01.18). Später mit Kurztiteln »Im Wasser« oder »Frau im Wasser« bezeichnet: *Tgb*, S. 473, 494 (\*29.05.20, \*06.02.21).

<sup>1519</sup>Siehe *Tgb*, S. 340 (\*06.11.17); zitiert in Abschnitt II.6.3.2.

<sup>1520</sup>Klipstein datiert auf 1923; Knesebeck auf »spätestens Mai 1920«.

Eine verworfene *Kreideskizze NT 976* (Abb. 36)<sup>1521</sup> weist dann ein Figurenschema auf, das schon dem Holzschnitt verwandt ist. Jetzt liegt der Säugling quer auf der Frau, unterhalb ihres Halses, und sie umgreift mit den Händen den Körper. Ihr Kopf liegt im Nacken, ist aber längst nicht so nach hinten gestreckt wie im Holzschnitt. Mit breitem Strich ist die Wasseroberfläche angegeben.

Der *Holzschnitt »Witwe mit totem Kind«, Kl. 173, Kn. 177* aus dem Jahr 1922/23 (Abb. 37),<sup>1522</sup> kann schließlich als Studie zu »Witwe II« gelten. Der Bildausschnitt konzentriert sich darauf, wie die Mutter den Säugling hält. Im Gegensatz zum endgültigen Zustand umfaßt ihre linke Hand hier noch zärtlich den Körper des Kindes; auch ihr Kopf liegt nicht so tief. Das Blatt ist fast gänzlich schwarz, es wirkt durch wenige Umrisse und spärliche helle Binnenlinien mehr als düster. Gleichzeitig wird die Absicht kenntlich, daß die beiden Körper miteinander verschmelzen und in der Schwärze ihrer Umgebung aufgehen sollen. Kollwitz beschränkt sich völlig auf dieses Moment. Die Verschmelzung der Leiber miteinander und mit der Umgebung ist der Idee nach geistreich. Im sparsamen Einsatz der bildnerischen Mittel wird sie auch technisch meisterlich gelöst. Und weil dabei doch eine Stimmung erzeugt wird, angereichert von dunkler Todesahnung, ist dieses Studienblatt künstlerisch eindrucksvoll.

Die Stimmung des *Holzschnittes »Witwe II«* (Kl. 181, Kn. 178) scheint noch ein wenig von derjenigen des Vorläufers (Kl. 173, Kn. 177) beeinflusst, aber im ganzen wirkt sie unerbittlicher. Das sich in den beiden großen Flächen gegenüberstehende Schwarz und Weiß sowie die Vorführung der Ganzfigur<sup>1523</sup> im Licht implizieren mehr Brutalität. Hier werden die Folgen des Vatersterbens im Krieg beängstigend spürbar: Vatersterben zieht Kinder- und Muttersterben nach sich. Kollwitz setzt mit erbarmungsloser Härte eine familienumfassende Tragödie ins Bild. Die Schwärze über den beiden Figuren symbolisiert nicht nur klaffend und gähnend die Leere, das Nichts oder die völlige Verlassenheit, den Tod, die Unterwelt, das Böse, Abgründi-

---

<sup>1521</sup>Auf der Rückseite des Blattes befindet sich die Studie »Drei Frauen, Opfer darbringend« (NT 724).

<sup>1522</sup>Klipstein datiert auf 1923; Knesebeck auf »vermutlich Frühjahr 1922«.

<sup>1523</sup>Um sie in der endgültigen Fassung als Ganzfigur darstellen zu können, hat Kollwitz den Holzstock an der rechten Seite um ein Stück ergänzt: vgl. die Beschreibungen und Abb. der Zustandsdrucke unter Kn. 178; auch z. B. *Weber-Woelk 2001*, S. 9-10.

ge.<sup>1524</sup> Durch ihr Quantum – das ist ihre Macht – wird jene Finsternis für die gleichsam auf ihrer Schwelle liegenden Figuren zu einer Metapher der vollständigen Wehrlosigkeit. Im vorigen Holzschnitt (*Kl. 173, Kn. 177*) eignet der Dunkelheit vielleicht noch etwas friedlich Einhüllendes.<sup>1525</sup> Hier aber sind die Gestalten von der Schwärze bedroht. Die Atmosphäre des Bildes, nicht nur das Figurenmotiv, stellt bereits das Erleiden einer finster-dämonischen Gewalt dar, eiskalt beleuchtet.

Käthe Kollwitz hat über die Zeit außer den genannten Vorarbeiten zu »Witwe II« mehrere andere Liegefiguren geschaffen. Stets ist deren Art und Weise des Liegens durch die Aussageabsicht bedingt. Wenn es sich um einen heroischen oder pathetischen Inhalt handelt, dann ist der Körper bildparallel plaziert. Die Schräglage deutet indessen immer auf einen dramatischen Gegenstand. Das läßt sich abwechselnd an folgenden Arbeiten [A bis J, chronologisch geordnet] nachweisen:

[A] Im sechsten Blatt der Bilderfolge »Ein Weberaufstand« (»Ende«, 1897, *Kl. 37, Kn. 38*) sieht man zwei Tote quer auf dem Fußboden einer düsteren Stube liegen, einen dritten trägt man soeben herein. Sie sind Opfer des Kampfes um soziale Gerechtigkeit.<sup>1526</sup>

[B] »Aus vielen Wunden blutest du, o Volk« (1896, *Kl. 29, Kn. 32*) zeigt bildparallel einen männlichen Akt, der mit Dornen gekrönt auf einem Stein und auf Dornengeäst liegt, während eine Figur mit einem Schwert sich herabbeugt, um seine Seitenwunde zu berühren. Die Anspielung auf den toten Christus ist sinnfällig.<sup>1527</sup>

[C] Ähnlich bei dem Blatt »Zertretene« (1900, *Kl. 48, Kn. 49*).<sup>1528</sup>

<sup>1524</sup>Siehe *Lurker 1991*, s. v. Schwarz, S. 658; *Oesterreicher-Mollwo 1991*, s. v. Schwarz, S. 149; *LdK*, Bd. 7, s. v. Symbolik der Farben, Formen, Zahlen, S. 153-156, hier S. 153; *DWB*, Bd. 15 (EA 1899), s. v. Schwarz, Sp. 2300-2321, bes. Sp. 2300-2302, 2314-2315.

<sup>1525</sup>Dem käme entgegen, daß man am rechten Bildrand, auf der Höhe des Kinderkopfes, eine Kerzenflamme zu sehen meint.

<sup>1526</sup>Zur Deutung dieses Blattes kann – wie für die folgenden Blätter [B bis J] auch – nur eine kleine Literaturliste genannt werden; oft finden sich dort weitere Verweise. Für [A] siehe z. B. *Knesebeck 1989*, S. 415-416, 421; *Prelinger 1993a*, S. 16-17; *Knesebeck 1998*, S. 173; *Krahmer 1990*, S. 35. — Eine in *Nagel / Timm 1980* nicht aufgeführte Studie zur Radierung »Ende«, die gegenseitige Bleistiftzeichnung des Kölner Käthe Kollwitz Museums (um 1895-1897; 30 x 35,5 cm), ist abgebildet in: *Knesebeck 1998*, Abb. 76.

<sup>1527</sup>Zur Deutung: z. B. *Bonus 1925*, S. 31; *Bonus-Jeep 1948*, S. 77; *Lankheit 1959*, S. 51-52; *Kat. Frankfurt 1973*, Kat.-Nr. 28; *Knesebeck 1989*, S. 416-422; *Herzwurm 1991*, S. 33; *Prelinger 1993a*, S. 17-18; *Seeler 1995*, S. 26-31, 34-35; *Kat. Berlin 1995*, S. 116-117; *Achenbach 1995*, Kat.-Nr. 41; *Pfeiffer 1996*; *Knesebeck 1998*, S. 173-193 (mit zahlreichen Vergleichsbeispielen).

<sup>1528</sup>Zur Deutung: z. B. *Kaemmerer 1923*, S. 55-56; *Kat. Frankfurt 1973*, Kat.-Nr. 31; *Kat. Hamburg 1983/1984*, Kat.-Nr. 442; *Knesebeck 1989*, S. 416-422; *Krahmer 1990*, S. 41;

[D] Die Lithographie »Pietà« (1903, *Kl. 70, Kn. 77*) zeigt ein horizontal im Bildfeld liegendes Kind, das von seiner Mutter betrauert wird. Sie hat den Körper auf dem Schoß, schlingt beide Arme um ihn und legt den Kopf auf seine Brust. Die Geste ist emotionell besonders bewegend, hat aber dennoch etwas Verhaltene, weil die Trauer der Mutter gesammelt bleibt und die Horizontale beruhigend wirkt.<sup>1529</sup>

[E] Im Unterschied dazu die Radierung »Frau mit totem Kind« (1903, *Kl. 72, Kn. 81*; Abb. 100), wo die Schrägansichten die Heftigkeit unterstreichen: die vom Schmerz halb Wahnsinnige preßt den Kindeskörper ungestüm an sich.<sup>1530</sup>

[F] Im »Bauernkrieg«-Zyklus liegt eine vergewaltigte Frau quer inmitten eines verwüsteten Gartens (1907/08, *Kl. 97, Kn. 101*).<sup>1531</sup>

[G] Das Blatt »Schlachtfeld« (1907, *Kl. 96, Kn. 100*) aus demselben Zyklus zeigt undeutlich einen toten Jungen, der schräg daliegt; sein Kopf ist tief in den Nacken gefallen. Eine hohe Gestalt beugt sich über ihn, betastet mit suchender, herzerreißender Geste sein Gesicht, das vom Schein einer Lampe erleuchtet wird.<sup>1532</sup>

[H] Bei dem *plastischen Dreifigurendenkmal* sollte die Liegefigur des gefallenen Sohnes das ruhige Zentrum einer symmetrischen Figurenkomposition sein, und der ideale Körper die tugendhaften Ideen und Taten des Helden spiegeln (Abb. 3, 7).<sup>1533</sup>

[J] Um Tugend geht es auch in den Gedenkblättern für den Kriegsgefallenen Ludwig Frank (1914, *Kl. 127, Kn. 131*) und den ermordeten Karl Liebknecht (1920, *Kl. 139, Kn. 159*; Abb. 107). Die bildparallel liegenden Toten werden von den Hinzutretenden betrauert und feierlich geehrt.<sup>1534</sup>

*Prelinger 1993a*, S. 17; *Seeler 1995*, Anm. 13 auf S. 30, S. 31; *Kat. Berlin 1995*, S. 117; *Pfeiffer 1996*; *Knesebeck 1998*, bes. S. 206-227.

<sup>1529</sup>Zur Deutung: z. B. *Achenbach 1995*, Kat.-Nr. 124-125; *Schirmer 1998*, S. 129-130. Auch *Diel 1927*, S. 37; *Götte 1991*, S. 21-22; *Prelinger 1993a*, S. 21-22.

<sup>1530</sup>Zur Deutung: z. B. *Kaemmerer 1923*, S. 64-65; *Diel 1927*, S. 18-19; *Bonus-Jeep 1948*, S. 103; *Dobard 1982*, S. 21-27 (mit Vergleichen); *Krahmer 1990*, S. 56; *Prelinger 1993a*, S. 22; *Achenbach 1995*, Kat.-Nr. 128-129; *Schirmer 1998*, S. 129-130.

<sup>1531</sup>Zum Aspekt der Gewalt: *Kat. Hamburg 1981/1982*, Kat.-Nr. 40; *Dech 1986*, S. 100-102 mit Anm. 9; *Krahmer 1990*, S. 44; *Achenbach 1995*, Kat.-Nr. 54 (mit Kollwitz-Briefzitat). Auch *Götte 1991*, S. 14-15.

<sup>1532</sup>Zur Deutung: z. B. *Kat. Hamburg 1981/1982*, Kat.-Nr. 44.

<sup>1533</sup>Siehe Abschnitte II.6.1., II.6.3.1., II.6.4.

<sup>1534</sup>Zum »Liebknecht«-Blatt siehe Abschnitt II.8.2.3. — Ergänzung zur Deutung: Seeler assoziiert mit *Kl. 139, Kn. 159* die Bildtradition der »Beweinung Christi«, aber, wegen der abstrahierenden Darstellung des toten Liebknecht, auch die Tischgemeinschaft, das »Letzte Abendmahl«, das Christus mit seinen Jüngern feiert: *Seeler 1995*, S. 41-43. — Ich kann den letztgenannten Vergleich ikonographisch wie theologisch nicht recht nachvollziehen. Erstens: Seelers Terminologie scheint mir nicht ganz klar, das habe ich schon in Anm. 1413 am Begriff »Transsubstantiation« dargelegt; die Begriffe »Hostie«, »Altar«, Teilhabe am »Mahl« sehe ich im Seelerschen Kontext als genauso problematisch an. Zweitens: Dieses Totenge-

Der Holzschnitt »Witwe II« zeigt nun Figuren, die nicht allein wegen ihrer Schräglage dramatisch wirken. Es werden uns darüber hinaus anti-ideale Körper suggeriert, ja geradezu Gegenbilder zum natürlichen Körper. Kollwitz beabsichtigt eine widernatürliche Erscheinungsweise. Der Zustand der Leiber, die Spreizungen, Krümmungen, Streckungen, welche in einen harten Kontrast zu den anscheinend gelösten Händen der Frau gesetzt sind; dann die Inkorporation, die eigentümliche Verwachsung mit dem Leib des Kindes; ferner das kalte Leuchten<sup>1535</sup> – alle diese Faktoren der Körperbildung indizieren in ihrer Summe ein amimetisches Ausdruckswollen.

Wir sind Vergleichbarem schon in anderen Kollwitz-Holzschnitten begegnet. Die Körperlichkeit der Freiwilligen (*Kl. 178, Kn. 173*) und der Liebknecht-Figur (*Kl. 139, Kn. 159*) hatten wir als schwebend bzw. schwer, mithin als abstrakt beschrieben und in Anbetracht der Aussageabsicht dieser Bilder abgeleitet, daß den Figuren, bei allen Unterschieden im einzelnen, ein transzendenter Realitätscharakter gemeinsam ist, der ihre Tugendhaftigkeit oder Heiligkeit symbolisiert.<sup>1536</sup> Im Prinzip liegt auch dort ein amimetischer Darstellungsmodus vor, denn es geht wie im Fall von »Witwe II« nicht darum, Körper zu bilden, die der natürlichen Wirklichkeit entsprechen. Die entscheidende Differenz zwischen den Figuren der Freiwilligen und Liebknechts auf der einen Seite und »Witwe II« auf der anderen besteht jedoch darin, daß der letzteren ein positives Element fehlt. Die Freiwilligen sind von Lichtbögen überstrahlt und der personifizierte Tod trägt die *corona triumphalis*; Liebknecht wird feierlich betrauert und verehrt. Die Witwe und ihr Kind bleiben einsam, bedroht. Ihnen fehlt ein Attribut, das über ihren furchtbaren Körperzustand hinausweisen würde. Ihre finster-helle Umgebung potenziert jenen Körperzustand sogar.

---

denken ist nicht einfach vergleichbar mit der Eucharistiefeier, weil die Eucharistie die »sakramentale Memoria« von Kreuzestod und Auferstehung Jesu Christi ist; »Jesus, an den gedacht wird, vergegenwärtigt sich selbst in Wort und Mahlfeier. So läßt er die Jünger an seiner Selbsthingabe an den Vater im Hl. Geist und an seiner pneumatisch vermittelten *Koinonia / Communio* mit dem Vater ([...]) teilhaben« (*Müller 2003*, S. 709). Zur Aktual- und Realpräsenz Jesu, zur »Wirkung der Eucharistie«, zum Verständnis des Leibes Christi und zur eschatologischen Bedeutung: *Müller 2003*, S. 709-713. Vgl. *LThK*, Bd. 3, s. v. Eucharistie, Eucharistiefeier (C.-P. März, [u. a.]), Sp. 944-968; *TRE*, Bd. 1, s. v. Abendmahlsfeier (G. Kretschmar, [u. a.]), S. 229-328. – Kurz: Ein Vergleich müßte sehr sorgfältig eventuelle Parallelen benennen, bevor er zu Interpretationsschlüssen führen könnte.

<sup>1535</sup>Man sah die Körper auch »von gleißendem Licht durchdrungen« (*Kat. Hamburg 1987*, S. 164).

<sup>1536</sup>Siehe Abschnitt II.8.2.3.

Hinzu kommt die perspektivische Verkürzung. In der Geschichte der Kunst ist der verkürzt gezeigte Körper einer Liegefigur immer ein Mittel sehr starker Affektion. Mantegna und Annibale Carracci stellen Christus auf dem Salbstein in äußerster Verkürzung dar.<sup>1537</sup> Rubens entwickelt zahllose, höchst ausdrucks- und wirkungsstarke Verkürzungsformen, z. T. inspiriert durch Mantegna.<sup>1538</sup> Von den Formen und Methoden dieser Vorläufer profitiert etwa Wilhelm Trübner bei seiner Christus-Darstellung.<sup>1539</sup> Auch profane Themen sind entsprechend emotional aufgeladen. In der »Anatomie des Doktor Nicolaes Tulp« führt Rembrandt die Sektion eines schräg im Bild liegenden Leichnams vor, genaustens observiert von den umstehenden Chirurgen.<sup>1540</sup> Daumier zeigt in der »Rue Transnonain« vier Ermordete; Mann, Frau, Kind und Greis liegen kreuz und quer auf dem Boden einer Schlafstube, in ihrem Blut. Sie sind die unschuldigen Opfer eines von Soldaten verübten Willküraktes. Das Blatt klagt schonungslos die Tat an, und verleiht gleichzeitig der zentralen Liegefigur ein hohes Pathos. Es versinnbildlicht das Leid des Volkes.<sup>1541</sup>

Schon anhand dieser wenigen Fallbeispiele wird klar, daß der Betrachter mittels der perspektivisch verkürzten Liegefigur innerlich berührt und seine Anteilnahme hervorgerufen werden soll. Manchmal wird er drastisch konfrontiert, sogar Schauer

---

<sup>1537</sup>Mantegna: »Der tote Christus« (auch »Cristo in scurto« genannt), ca. 1490, Tempera auf Leinwand, Mailand, Pinacoteca di Brera (siehe *Bialostocki 1985*, Nr. 123, auch zur Betrachteraffektion). — Kollwitz befaßt sich mit Mantegna bei einem Besuch im Kaiser-Friedrich-Museum: *Tgb*, S. 525 (\*[06.02.22]). — Carracci: »Der Leichnam Christi mit den Leidenswerkzeugen«, um 1582, Öl auf Leinwand, Stuttgart, Staatsgalerie.

<sup>1538</sup>Zum Beispiel: *a*) das kleinformatige Andachtsbild »Beweinung Christi«, um 1614, Öl auf Holz, 55 x 73 cm, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten (siehe *Kat. Braunschweig 2004*, Kat.-Nr. 36 mit Abb.); *b*) ähnlich »Beweinung Christi«, 1614, Öl auf Holz, 40,5 x 52,5 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum (siehe *Kat. Lille 2004*, Kat.-Nr. 116 mit Abb.); *c*) die Skizze zu »Die Wunder des heiligen Franz von Paula«, Öl auf Leinwand, 64,5 x 49,5 cm, München, Alte Pinakothek (siehe *Kat. Lille 2004*, Kat.-Nr. 105 mit Abb.). — Zum Thema interessant: *Heinen 1996*, S. 85-86.

<sup>1539</sup>Vgl. »Der vom Kreuz genommene Christus«, 1874, Öl auf Leinwand, 95 x 109,5 cm, Hamburger Kunsthalle (siehe *Kat. Hamburg 1983/1984*, Kat.-Nr. 426 mit Abb.; mit Hinweisen auf Mantegna und Rubens).

<sup>1540</sup>Ca. 1632, Öl auf Leinwand, 169,5 x 216,5 cm, Den Haag, Mauritshuis. — Für den mündlichen Hinweis auf eine diesbezügliche Interpretation des Gemäldes durch William Heckscher danke ich Christina Ilona Sitter M.A.

<sup>1541</sup>»Rue Transnonain, le 15 avril 1834«, erschienen im Juli 1834, Lithographie, 29 x 44,5 cm, Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett (siehe *Kat. Hamburg 1983/1984*, Kat.-Nr. 441 mit Abb.; auch dort Hinweise auf Mantegna und Rubens; siehe weiter *Zbinden / Albrecht 1989*, bes. S. 15-19, mit großformatiger Abb. und Vergleichsbeispielen). — Zur »emotionalen Ausdruckskraft« des Blattes vgl. *Zeitler 1973*, S. 21.

wird erweckt. Nicht viel anders bei Käthe Kollwitz. In dem Blatt »*Witwe II*« haben wir beide Figuren in Augenhöhe vor uns. Hände und Füße werden gezeigt, vorgezeigt, und Gedanken an die am Kreuz verwundeten Hände und Füße Jesu wachgerufen. Kreuzförmig liegen Mutter und Kind zueinander. Gleichwie im Rückgrat zerbrochen sind die Körper. Bei alledem erzeugt ihre perspektivische Verkürzung keine Raumtiefe. Vielmehr besteht ein diskrepantes Verhältnis, das, wie ich meine, ganz in den Dienst eines Konzeptes des Widernatürlichen genommen ist. Mit der widernatürlichen Erscheinungsweise der Körper und des Bildraumes verfolgt Kollwitz das Ziel, die Absurdität der Situation und des ganzen Bildgegenstandes zu veranschaulichen. Hier geht es wahrhaftig nicht mehr um Transzendenz wie bei den »*Freiwilligen*« und dem *Gedenkblatt für Liebknecht*, überhaupt nicht um Standhaftigkeit wie bei der schwangeren »*Witwe I*«, sondern um das grauenhafte Unheil in seiner völlig zugrunderichtenden Dimension. Unheil des Krieges, der die familiären Bindungen zerstört. Unheil des Todes, der alles Lebendige erstarren macht. Dem Betrachter bleibt das Anschauen dieses Unheils und eine Erschütterung darüber, die ihn beinahe selbst erstarren läßt. Denn Kollwitz hält den Blick des Betrachters fest, gewährt keinerlei Ausweichen durch Bewegung oder aus dem Bildfeld Hinausweisendes wie im »*Opfer*«-Blatt. Starr ist alles.

Die Kollwitz-Forschung hat in diesem fünften Holzschnitt der »*Krieg*«-*Folge* nie etwas anderes gesehen als das »Zeugnis tiefster Hoffnungslosigkeit«. <sup>1542</sup> Auch daß es sich hier um eine Denkmalform handelt, ist festgestellt worden. <sup>1543</sup> Ich schließe mich beiden Urteilen ohne Zögern an, will aber differenzierend hinzuzufügen, daß das Blatt seinem Sinn nach nicht ein Denkmal für eine bestimmte Personengruppe ist. Dieser Punkt ist wichtig. Das Problem der Funktion bzw. Definition von Denkmälern, das ich ja bei allen ausführlich besprochenen Kollwitz-Werken immer habe

---

<sup>1542</sup>Kat. *Hamburg 1981/1982*, Kat.-Nr. 55. – Vgl. z. B.: *Diel o. J.*, S. 44 (»Der ganzen Menschheit Totenjammer schreit hier auf, [...], liegt wie gekreuzigt am Boden.«); *Kneher 1985*, S. 209 (»Besinnungslosigkeit«); *Krahmer 1990*, S. 84 (»trotzlos [...] verlassen [...] ausgesetzt«); *Jürgens-Kirchhoff 1993*, S. 288 (»als lägen Mutter und Kind schon unter der Erde oder tief im Wasser«); *Fritsch 1993*, S. 129 (Freitod als »Ausweg« aus Verzweigung und Verlassenheit); *Achenbach 1995*, Kat.-Nr. 164 (vermutlich »eine Selbstmörderin«); *Pfeiffer 1996*, S. 336 (stiller, heftiger, vielleicht ohnmächtiger Schmerz); *Schirmer 1999*, S. 119 (Blätter 3 bis 5 »sind dem Leid der Hinterbliebenen gewidmet, das nicht mehr durch die Vorstellung vom *Heldentod* der *Geopferten* gemildert werden kann.«).

<sup>1543</sup>Kollwitz setze »dem anonymen, einsamen Kriegsoffer, der Frau, hier ein Denkmal«, heißt es in *Kat. Hamburg 1987*, S. 164.

einfließen lassen, soll später noch systematisch erörtert werden.<sup>1544</sup> Daher lege ich Wert darauf zu bemerken, daß das Bild »Witwe II« keine Eigenschaften besitzt, für etwas Partei zu ergreifen. Als Einzelbild betrachtet, ist es eine reine Zustandsbeschreibung, in der es weder Vorher noch Nachher gibt, weder Für noch Gegen, auch kein Verweisen oder Verbergen. Als Teil der Bilderreihe hat es gegenüber dem Betrachter die Aufgabe, sozusagen den Finger in die aufgerissene Wunde zu legen und sie permanent offen zu halten. Das Bild ist ein Mahnmal, das – statt mit extrovertierter Geste zu appellieren – einzig und allein konstatiert: So grauenvoll ist Krieg. Er raubt der Frau den Gatten und dem Kind seinen Vater. Er mordet, entehrt, entmenschlicht. Roh hat er das Vernichtet-Familiäre in ein brutales Licht gezerrt. Ausgeliefert dem Abgrund.

---

<sup>1544</sup>Siehe insbesondere Abschnitt II.10.4. Für die *Holzschnittreihe »Krieg«* Abschnitt II.8.8.2.

## 8.6. »Die Mütter« (Blatt 6, Kl. 182, Kn. 176)

### 8.6.1. Motiv und Komposition

Zum dritten Mal haben wir es innerhalb der »Krieg«-Folge mit einer Darstellung zu tun, die ohne eigentliche Rahmung auskommt. Das große dunkle Figurenbild ist von einer weißen Fläche umgeben (Abb. 38).<sup>1545</sup> Erst die Blattränder, die der Darstellung in ästhetischer Hinsicht ihren eigenen Wirklichkeitsraum separieren, dienen als Grenzlinien. Trotzdem ist das Figurenbild selbst auf die erdenklichste Weise begrenzt oder gegen alles Äußere abgegrenzt. Weder kommt etwas von außen herein, noch von innen hinaus. Die Figurengruppe ist undurchdringlich. Ihre Verkapselung unterscheidet sie von den »Eltern« (Kl. 179, Kn. 174) und »Witwe I« (Kl. 180, Kn. 175). Denn, wenn jene Gestalten auch wegen des Konturs blockhaft-monolithisch und wegen des Körperausdrucks in sich verschlossen wirken, abgeriegelt sind sie nicht. Durch ihr Auffragen öffnen sie sich doch in gewisser Weise. Vor dem weißen Bildgrund muten sie wie ausgesetzt an; und gerade deshalb evozieren sie das Mitgefühl des Betrachters. Anders »Die Mütter«. Ihre Schar gleicht einer »Festung«.<sup>1546</sup>

Mehr als elf Gestalten sind auf engstem Raum zusammengedrängt. Sie bilden einen Kreis. Die Frauen – man kann junge und ältere unterscheiden – stehen dicht an dicht. Jede hat die Augen wachsam weit auf. Sie blicken alle nach außen. Nach links, rechts, oben. Manche haben die Arme umeinander gelegt. Ein paar Hände und ein Arm schirmen die Gruppe nach oben. Links eine junge Schwangere mit ängstlichem Gesichtsausdruck. Sie hält beide Hände mit den Innenflächen nach außen vor den Leib. Neben ihr trägt eine Frau ihr Kleinkind im Arm. Ihre übergroße Hand bedeckt eine Seite seines Kopfes, die andere Seite hat sie ans eigene Gesicht gedrückt. Mit argwöhnischem Späherblick fixiert sie etwas, das anonym von außen droht. An sie gelehnt greift ein Kind nach ihrem Rock und schaut in dieselbe Richtung. Dann ist vorn, in der Mitte, eine Frau mit ihrem Säugling zu sehen. Als wäre eine Anspielung auf die Unschuld des Kindes beabsichtigt, ist es mit einem weißen, lang herabhängenden Stück Tuch oder Kleid angetan, fast wie zur Taufe. Die Frau

<sup>1545</sup>Kn. 176 VII. Abb. in Knesebeck 2002, S. 527.

<sup>1546</sup>Kat. Brixen 2007, Kat.-Nr. 49.

drückt seinen Kopf an die Wange und deckt ihn von oben mit der Hand fast zu. Sie selbst wird umarmt von einer Frau, die mit stierem Blick seitwärts über die Schulter sieht, zusammen mit ihr in die gleiche Richtung. Sehr lang ist deren Arm. Er dominiert als augenfällige Gerade und wie ein Sperriegel die ganze Gruppe zum Betrachter hin. Aber unter diesem Arm lugt ein Kind hervor, es hält sich fest am Rock der Umarmenden, die ihrerseits wieder am Rücken umfaßt wird. Schließlich ist auf der rechten Seite eine einzelne Gestalt auszumachen. Sie wird im Profil gezeigt, mit gewölbtem Leib, ähnlich der Schwangeren auf der gegenüberliegenden Seite, aber ohne die furchtsame Abwehrgeste der Hände. Sie stemmt sich vielmehr rückwärts gegen die Gruppe, und es sieht aus, als hätte sie ihren rechten Arm abgestreckt, um mit der Hand den Rücken der vorigen Frau, der Umarmenden, zu schirmen. Von den übrigen Figuren sind nur andeutungsweise die Köpfe zu erkennen; ein Arm und ein paar Hände liegen so auf den Köpfen, als käme Gefahr auch von oben.

Die ganze Wirkung dieses dichtgedrängten Figurenverbandes besteht aus dem, was Blicke, Hände, Arme, die Gesten des Haltens, Bedeckens, des Schützens und Abwehrens anschaulich zu machen vermögen. Die Sprache der einzelnen Körper und des Gesamtkörpers der Gruppe signalisiert zweierlei: Zusammenhalt und Sicherung. Der Betrachter hat einen leicht erhöhten Standort inne und schaut schräg von oben auf die Menge. Räumlich erinnert die Formation an eine Halbkugel. Dadurch, daß die Figuren der Außenfront nicht in ganzer Gestalt, sondern als Dreiviertelfiguren dargestellt sind und nach unten gerade abschließen, erhält man den Eindruck von Standfestigkeit. Zwar ist die Menge verschreckt, aber durchaus nicht verstört. Es herrscht allenthalben Ordnung, auch Entschlossenheit. Niemand bricht aus.

Kollwitz bringt ein bildrhetorisch interessantes Mittel zum Einsatz: die Wiederholung des Gleichen oder Ähnlichen. Das heißt, Gesten wie die aufgelegte Hand, die Umarmung, das Festhalten oder der Blick in dieselbe Richtung, treten mehrfach zugleich auf. Dadurch kommt es zu einer Sättigung der optischen Information.<sup>1547</sup> Dieses Moment hat großes Gewicht. Gemeinsam mit der abgerundeten Zusammenballung der Figuren stellt es das Hauptmoment der kompositionellen Intention dar.

---

<sup>1547</sup>Zu diesen Gedanken führt mich *Lausberg 1990*, § 241; dort auch der Ausdruck »Wiederholung des Gleichen«.

### 8.6.2. Gegenwehr

Die Mütter sind in Aktion gezeigt. Sie haben ihre Kinder unter die Fittiche genommen, um sie gegen Begehrlichkeiten von außen zu behüten. Eine Schutz- und Trutzburg<sup>1548</sup> verkörpern sie. So wie der Kreis bzw. die Kugel Symbole des »In-Sich-Geschlossenen« sind,<sup>1549</sup> so versinnbildlichen die Anordnung der Frauen und ihre Gesten die allen gemeinsame, einheitliche Absicht.<sup>1550</sup> Diese Aussagen müssen weiter entfaltet werden.

Wie zu den anderen Holzschnitten der Bilderfolge gibt es auch zu diesem Blatt eine Anzahl von *Vorgängerarbeiten*. Aus den Jahren 1918 und '19 stammen Zeichnungen, die Mütter mit ihren Kindern zeigen (NT 755-757, 759). Kollwitz studiert sowohl die Figurenanordnung als auch das Motiv der Umarmung.<sup>1551</sup> Die Gestalten stehen aber, im Gegensatz zum Holzschnitt, nicht kreisförmig, sondern dicht aufgereiht nebeneinander bzw. minimal gestaffelt hintereinander, wie etwa auf dem *Kompositionsentwurf NT 755* zu sehen (Abb. 39).<sup>1552</sup>

Das Prinzip der engen Figurenreihung oder -staffelung hatte Kollwitz schon früher mehrfach angewandt, wenn es anschaulich zu machen galt, daß eine Menschenmenge in ihren Absichten übereinstimmt und gemeinschaftlich handelt. Die Radierungen »Weberzug« (1897, Kl. 32, Kn. 36), »Aufruhr« (1899, Kl. 44, Kn. 46), »Losbruch« (1903, Kl. 66, Kn. 70; Abb. 98) und »Bewaffnung in einem Gewölbe« (1906, Kl. 95, Kn. 96) zeigen in diesem Sinn dynamische Massenszenen.

<sup>1548</sup>Vgl. *Neuerburg 1976*, S. 159; *Herzwurm 1991*, S. 41; ähnlich *Mieke 1960*, S. 538; *Kleberger 1980*, S. 130-131; *Jürgens-Kirchhoff 1993*, S. 289.

<sup>1549</sup>Vgl. *Lurker 1991*, a) s. v. Kreis, S. 404-405, hier S. 404; b) s. v. Kugel, S. 411. *Oesterreicher-Mollwo 1991*, a) s. v. Kreis, S. 92; b) s. v. Kugel, S. 96.

<sup>1550</sup>Ähnlich *Mieke 1960*, S. 538.

<sup>1551</sup>Zuweilen werden einzelne Figuren aus dem Verband herausgelöst, um Details zu klären: NT 758, 760-765 (im Katalog der Handzeichnungen ist die Abb. NT 761 am linken Blattrand beschnitten; eine vollständige Farbabb. findet sich in *Kat. Berlin 1995*, Kat.-Nr. 108). — NT 756 wird 1920 als Faksimile-Wiedergabe in der sog. »Richter-Mappe« des Dresdner Emil Richter Verlags verbreitet (= *Boettger o. J.*, Bl. 23). — Zur Mappe: *Best.-Kat. Berlin 1999*, S. 324-331.

<sup>1552</sup>Zur Thematik »Mütter« gehörend, aber von Kollwitz' Hand bezeichnet »Leidendes Volk«. Sehr gut beschrieben in *Thiem 1985*, S. 388, mit Abb. S. 389. Den Figurenverband schildert Thiem an anderer Stelle als »Einheit einer lebendigen Klagemauer« (*Thiem 1967*, S. 14 zu Kat.-Nr. 56). — Mit besserer, aber beschnittener Abb. in *Kat. Hamburg 1980*, S. 106.

Die Menge bewegt sich schräg in eine bestimmte Richtung, und die Einzelfigur ist in die Hauptströmung einbezogen; dadurch wirkt das Ganze rege oder sogar leidenschaftlich. Die Figuren bilden ein Kollektiv mit kraftvollem Impetus.<sup>1553</sup> – Dem gleichen Prinzip ist das Blatt »Die Gefangenen« (1908, Kl. 98, Kn. 102; Abb. 99) verpflichtet. Aber es herrscht eine absolut bewegungslose, horizontale Reihung der Figuren ohne Zwischenräume, einhergehend mit einer fast ganz strengen Isokephalie. Reihung und Isokephalie fungieren hier als Chiffren einer passiven Zusammengehörigkeit: Man teilt das gleiche Schicksal miteinander.<sup>1554</sup> In der zweiten und dritten lithographischen Fassung des Themas »Märzfriedhof« (1913, Kl. 124-125, Kn. 128-129) arbeitet Kollwitz wieder mit denselben Ordnungsmitteln. Die Seite an Seite in eine Linie gedrängte Arbeiterschaft, die an den Gräbern der Gefallenen des Berliner Märaufstandes von 1848 vorbeidefiliiert, bezeugt auf diese Weise geschlossen ihre Anerkennung. Sie ist »eines Sinnes«. Ganz ähnlich ist die Motivation in den *Gedenkblättern* für Ludwig Frank (1914, Kl. 127, Kn. 131) und Karl Liebknecht (1920, Kl. 139, Kn. 159; Abb. 107), selbst wenn in letzterem die konforme Ordnung wieder ein wenig gelockert wird, damit individuellere, d. h. variantenreichere Verhaltens- und Ausdrucksweisen Spielraum erhalten. Die Gestalten der späten Lithographie »Demonstration« (2. Fass., 1931, Kl. 242, Kn. 252) folgen indes wieder der strengen Disziplin und tun um so prägnanter ihre Einigkeit kund.

Überblickend läßt sich an diesen Beispielen feststellen, daß Käthe Kollwitz immer dann ihre Figuren reiht, eng zusammenstellt und auf eine gleiche oder fast gleiche Kopfhöhe, mithin in dieselbe Raumschicht bringt, wenn die Gruppe als solche eins ist. Alle Figuren verfolgen dann dasselbe Ziel, oder sie haben dieselbe innere Einstellung oder das gleiche Los. Sie sind zusammengefaßt zu einem einheitlichen

---

<sup>1553</sup>Vgl. *Kat. Hamburg 1980*, S. 45, 78; *Kat. Hamburg 1981/1982*, Kat.-Nr. 35, 43, 42; *Dietrich 1992*, S. 13. — Im »Losbruch«, dem fünften Blatt der Folge »Bauernkrieg«, reiht sich die Hauptfigur zwar nicht in die stürmende Menschenmenge ein, sie steht allein im Vordergrund, mit hoch aufgerissenen Armen neben der Menge; aber sie ist die psychisch und physisch »antreibende Kraft« (*Kat. Hamburg 1980*, S. 68) und steuert mit ihrem ganzen Körper das Tun der anderen. — Das Blatt wird in der Kollwitz-Literatur stets suggestiv-dramatisch beschrieben, z. B. auch in *Prelinger 1993a*, S. 19-20. — Auf eine kompositionelle Verwandtschaft mit Blatt 43, »Tambien esto«, aus Goyas radiierter Bilderfolge »Los Desastres de la Guerra« (1810/14) weist hin: *Knesebeck 1998*, S. 99 mit Abb. 61.

<sup>1554</sup>Vgl. *Kat. Hamburg 1980*, S. 78; *Kat. Hamburg 1981/1982*, Kat.-Nr. 45 (Kl. 98 V); *LdK*, Bd. 3, s. v. Isokephalie, S. 469-470, hier S. 470 (Hinweis auf Kollwitz). — Die 1908 gezeichneten Studienblätter zu den »Gefangenen« weichen allerdings kompositionell vom strengen Nebeneinander ab. In *NT 425-428* stehen die Figuren kreisförmiger gruppiert, wobei sie fast alle, wie zur Betonung ihrer Unfreiheit, ins Innere des Kreises gekehrt sind.

Gruppenkörper. – Genauso ist auch die Figuration des »Mütter«-Holzschnittes (*Kl. 182, Kn. 176*) zu verstehen, als ein Gruppenkörper, in dem völlige Einmütigkeit im Grundanliegen besteht; nur daß die Reihung hier im Kreis geführt wird und deshalb noch ausdrucksstärker, rundum, nach allen Richtungen, die gleiche Mitteilung sendet. Das ist ein Hauptkennzeichen des Holzschnittes.

Ein weiteres Kennzeichen läßt sich als Gegensatz zu seinen *Vorgängerarbeiten* aufweisen. Die diesbezüglich schon erwähnten Zeichnungen *NT 755* (1918, Abb. 39), *NT 756-763* finden Eingang in zwei Druckgraphiken des Titels »Mütter«, nämlich in die *Radierung Kl. 134, Kn. 137* (1. Fass., 1918; Abb. 40) und die *Lithographie Kl. 135, Kn. 140* (2. Fass., 1919; Abb. 41). Kollwitz hatte ursprünglich dieses Motiv in den Zyklus »Krieg« aufnehmen wollen, verwarf dann aber den Plan, nachdem entschieden war, daß das Werk in Holzschnitten ausgeführt werden sollte. Radierung und Lithographie gleichen sich kompositionell. Die Gestalten sind nahansichtig und überwiegend en face zum Betrachter ausgerichtet, einige blicken ihn sogar an. Der Betrachter wird als direkter Kommunikationspartner aufgefaßt. Er soll als Verbündeter gewonnen werden, indem die Mütter ihn sozusagen zum Mitwisser ihres Zustands machen. Am linken Bildrand zeigt jeweils eine Figur ihre Verzweiflung; sie preßt die Faust an den Mund bzw. beide Hände vor die Augen. Dann folgen drei Mütter, die ihre Kinder mit schützend umgelegten Armen bei sich halten oder tragen. Die Botschaft: Verzagtheit, stummes Leid. – Das Plakat »Die Überlebenden« (1923, *Kl. 184, Kn. 197*; Abb. 42),<sup>1555</sup> das im Zusammenhang mit dem zehnten Jahrestag des Kriegsbeginns entsteht,<sup>1556</sup> greift dieselbe Botschaft in motivisch ähnlicher Form auf. Eine Mutterfigur in der Mitte umfaßt aus der siebenköpfigen Kinderschar um sich herum drei Kinder mit den Armen. Neben ihr sind, in gleicher Kopfhöhe, links ein altes Paar mit gesenkten Blicken und rechts zwei Männer mit Augenbinden dargestellt, von denen einer im Soldatenrock die Hand zum

<sup>1555</sup>Vgl. die Zeichnungen *NT 980-985*, die sich explizit auf das Plakat beziehen. Ferner vergleichbar: *NT 977-979*.

<sup>1556</sup>Die Lithographie für den Internationalen Gewerkschaftsbund in Amsterdam ist in einigen Exemplaren mit einer typographischen Unterschrift in Großbuchstaben versehen: »Die Überlebenden – Krieg dem Kriege! / Antikriegstag am 21. September 1924« (so abgebildet unter *Kl. 184*). Sonst in der 2. Textzeile mit dem Wortlaut in Großbuchstaben »Herausgegeben vom Internationalen Gewerkschaftsbund Amsterdam« (abgebildet in *Best.-Kat. Berlin 1999*, Kat.-Nr. 186; unter *Kn. 197*; dort auf S. 583 außerdem Abb. eines früheren Zustandes ohne typographische Schrift, aber mit lithographiertem Namenszug; berichtet wird ebd., S. 583-584, daß das Plakat außer in deutscher Sprache auch in Holländisch, Dänisch und Schwedisch gedruckt wurde). – Vgl. z. B. *Kat. Hamburg 1981/1982*, Kat.-Nr. 58.

Betteln aufhebt. Alle miteinander sind Kriegsoffer. Man könnte die Aussage des Plakates im Vergleich zu den radierten bzw. lithographierten »Müttern« (Kl. 134, 135; Kn. 137, 140) noch dringlicher auffassen und sie als Belehrung oder Warnung beschreiben, weil die Bildunterschrift appelliert und die Kriegsfolgen für verschiedene Personengruppen gezeigt werden. Insgesamt wirkt das Plakat bedrückender. Wohl wegen der Verzweiflung und Armut und den arg verängstigten Blicken der Kinder, auch wegen Habitus und Mimik der Hauptfigur. Kollwitz wählt außerdem, gegenüber dem weichen Strich, der die Lithographie Kl. 135, Kn. 140 bestimmt, einen dramatischeren Zeichenstil.

Die inhaltlichen Unterschiede dieser Vorgängerwerke im Vergleich zum *Holzschnitt »Die Mütter«* (Kl. 182, Kn. 176) sind eindeutig. Die erstgenannten geben passive Opfer wieder, die dem Betrachter eindringlich frontal gegenüberstehen. Der Holzschnitt bildet Sich-Zusammenschließende ab, die nicht den hilfeheischenden Blickkontakt zum Rezipienten suchen, sondern in einer Bedrohungssituation ganz darauf konzentriert sind, aktiv zu handeln. Aktivität und Passivität sind die unterscheidenden »Seinsmerkmale«. Das Tätigsein geht damit einher, daß zum Betrachter gefühlsmäßig Abstand gehalten wird, während die Untätigkeit – besser gesagt: der Leidenszustand – direkte Anteilnahme fordert. Die Aktivität drückt sich als selbständige Energie aus, verbildlicht in der komprimiert halbkugelartigen Figurenformation. Das Leiden verlangt nach dem Mitgefühl des Ansprechpartners und tritt deshalb unmittelbar nah an ihn heran.<sup>1557</sup>

Käthe Kollwitz kalkuliert diesen qualitativen Unterschied in der Affektion des Betrachters sehr genau. Die Funktion des jeweiligen Bildes ist dabei ausschlaggebend. Das Plakat »*Die Überlebenden*« (Kl. 184, Kn. 197) hat den Zweck, Krieg zu ächten.<sup>1558</sup> Seine Bildsprache muß unmißverständlich und geradezu »plakativ« sein. Die siebenteilige *Holzschnittfolge »Krieg«* will Verhaltensweisen und Seinsweisen

<sup>1557</sup>Zu dieser Deutung steht im Widerspruch *Kat. Hamburg 1981/1982*, Kat.-Nr. 49, wo die »Mütter«-Lithographie Kl. 135 I (2. Fass., 1919) so beschrieben wird: »Wie eine geschlossene Phalanx stehen sie [die Frauen, BS] schützend und trauernd, um ihre Kinder vor dem Entrissenwerden durch einen neuen Krieg zu schützen.« Ähnlich *Achenbach 1995*, Kat.-Nr. 157. – Der Begriff »Phalanx« weckt die Vorstellung einer militärischen Schlachtordnung bzw. Kämpferreihe. So vermittelt der Begriff, die Mütter hätten etwas Aktiv-Wehrhaftes. Ich sehe zu einer solchen Beschreibung aus den angegebenen Gründen keine Veranlassung.

<sup>1558</sup>Vgl. zur Intention: *BdF*, S. 95 (Brief an Erna Krüger, \*29.12.22); *Tgb*, S. 545-546 (\*30.12.22); *Bonus-Jeep 1948*, S. 133-134 (\*[m. E. Anf. '23]).

darstellen. Was sie auszusprechen hat, will in einem anspruchsvollen Prozeß durch den Rezipierenden ergründet und in eine Beziehung zum Krieg gesetzt werden. Es liegt nicht offen zutage. Insbesondere das »Opfer«-Blatt und die beiden »Witwen«-Blätter hielten für uns nicht nur eine vordergründige Sinnenebene bereit – und es sei vorweg genommen: im Schlußblatt »Das Volk« wird erst recht vom mehrschichtigen Bildsinn zu reden sein.

Nachdem diese gravierenden Unterschiede benannt sind, müssen die *zeichnerischen Entwürfe zum Holzschnitt* genauer ins Auge gefaßt werden. Das Werkverzeichnis von Nagel und Timm führt folgende Arbeiten auf: die Kohlezeichnung *NT 857* (1922, Abb. 43)<sup>1559</sup> und die Tuschzeichnung *NT 858* (1921, Abb. 44);<sup>1560</sup> eine Entwurfvariante, die Kohlezeichnung *NT 859* (um 1920/21),<sup>1561</sup> zeigt lediglich eine Mutterfigur mit zwei Kindern. Uns interessieren die beiden erstgenannten Arbeiten, die der Komposition des Holzschnitts bereits im wesentlichen entsprechen. Mit einer Einschränkung allerdings. Was wir im Holzschnitt als aktives Entschlossensein der Gruppe bezeichnet haben, ist hier erst angelegt, noch nicht bis ins Letzte durchgeführt. In dem Blatt des Kölner Kollwitz-Museums *NT 857* hat die zweite Figur von rechts noch nicht den wachsam Späherblick und auch nicht den großen, waagerechten, einem Sperrriegel ähnlichen Arm. Die Gruppe wirkt vor allem deshalb ängstlicher. Außerdem ist die zweite Figur von links noch relativ konturlos, und es fehlt die abwehrende Handgeste nach außen. In *NT 858* hat diese Figur zwar Charakter gewonnen, aber im Vergleich zu ihrem Pendant im Holzschnitt wirkt sie eingeschüchtert, weil sie das Kinn senkt, sorgenvoll von unten nach oben schaut und das Kind im Arm hält, als wäre sie ihrer eigenen Kraft nicht bewußt. Im Holzschnitt hat diese Figur schon wegen der Kopfhaltung resolutere Züge, und der Blick ist konzentrierter. Die Hand, die jetzt zum Vorschein gekommen ist und den Kopf des Kindes faßt, hat etwas Mächtiges. – Wir sehen anhand des Vergleichs, wie sich der Gesamtausdruck der Gruppe zu einer angespannten Aufmerksamkeit und zu festerer Absperrung hin entwickelt.

Aus der Interpretationsgeschichte des »Mütter«-Holzschnittes geht hervor, daß das Aktionsmoment selten wahrgenommen wurde. 1924 urteilt ein russischer Kritiker

<sup>1559</sup>Siehe *Best.-Kat. Köln 1989*, Kat.-Nr. 77; *Thiem 1989*, S. 131, 153.

<sup>1560</sup>Siehe *Prelinger 1993*, Taf. 83 (mit guter Beschreibung auf S. 172).

<sup>1561</sup>Siehe *Kat. Berlin 1995*, Kat.-Nr. 111.

anlässlich der Präsentation des Blattes bei der »1. Allgemeinen deutschen Kunstausstellung« in Moskau:

»Auf der Ausstellung gibt es viele antimilitärische Bilder. Aber was finden wir in ihnen, außer der Darstellung der Kriegsschrecken? Wo ist in ihnen der gesunde und kräftige Schlag gegen das sich von neuem erhebende grausame Gespenst des Gemetzels, wo ist in ihnen auch nur eine Andeutung auf die Losung »Krieg dem Krieg«? [...] Sogar K. Kollwitz, die man in allen anderen Beziehungen aus der Mitte ihrer Genossen absondern muß, stellt lediglich die Verzweiflung dar, nur zu einem Haufen geballte weinende und zitternde Frauen.«<sup>1562</sup>

Viktoria Schmidt-Linsenhoff vertritt im April 1986 auf der Tübinger Tagung »Krieg – Kultur – Wissenschaft. Kongreß zur Förderung der Friedenskultur«<sup>1563</sup> die Ansicht, daß das Bild an dem Mangel einer Widerstandsgeste leide; sie stellt für den gesamten Zyklus gleichsam »gelähmt[e]« Bildformulierungen fest und, in Anlehnung an Margarete Mitscherlich, »eine masochistische Opfer- und Vorwurfshaltung«.<sup>1564</sup>

<sup>1562</sup>So A. Fedorov-Davydov in seinem Artikel »Einige charakteristische Züge der deutschen Ausstellung«, in: *Presse und Revolution*, November / Dezember 1924, S. 116-123; zitiert nach *Kat. Berlin 1977*, S. 244. – Höchstwahrscheinlich ist das hier erwähnte Blatt mit *Kl. 182, Kn. 176* identisch; genauere Angaben gibt es meiner Kenntnis nach nicht. — Die »1. Allgemeine deutsche Kunstausstellung« wurde am 18. Oktober 1924 im Historischen Museum am Roten Platz in Moskau eröffnet, danach in Saratov an der Wolga und im Januar 1925 in Leningrad gezeigt. Sie enthielt Arbeiten von O. Dix, O. Nagel, H. Baluschek, E. Johansson, F. M. Jansen, O. Griebel, G. Grosz, u. a. Näheres dazu sowie weitere Pressestimmen in *Kat. Berlin 1977*, S. 242-246. — Zu Fedorov-Davydovs Bewertung vgl. den Kommentar von Markus Krause: *Krause 1989a*, S. 11. — Der Autor beleuchtet in seinem Artikel die problematische Unterscheidung von politisch-pazifistischer Kunst und rein künstlerisch interessierten Umsetzungen des Themas »Krieg«. Er sieht in Kollwitz' Bilderzyklus kein Werk mit »Propagandafunktion«: *Krause 1989a*, S. 9.

<sup>1563</sup>Siehe dazu den Sammelband »Der Krieg in den Köpfen« (= *Althaus 1988*), bes. das »Vorwort«, S. 9-12, und die »Resolution«, S. 245-247. Der Aufsatz *Schmidt-Linsenhoff 1986* ist auch in diesem Band auf S. 193-203 abgedruckt. — Kongreßbericht in *Kaulbach 1986*, S. 108-110. — Weitere Details zum Verständnis der Kongreßarbeit in *Ulmer Verein 1986*.

<sup>1564</sup>*Schmidt-Linsenhoff 1986*, S. 40, 43 mit Anm. 4 zu Mitscherlich. »Es sind keine Gesten des Protestes gegen den Krieg; wenn diese Figuren [der Zyklusblätter 2 bis 7, BS] irgendjemanden anklagen, dann sich selbst. Immer wieder bringt Käthe Kollwitz in den Tagebüchern und Briefen quälende Schuldgefühle und ein Bewußtsein der Mitschuld zum Ausdruck. [...] Die ausschließliche Thematisierung von Gram und Leid der Hinterbliebenen in der Kriegsfolge [...] funktioniert als Beweis ihrer politischen Unschuld. Die Darstellung einer schlechterdings unendlichen Leidensfähigkeit und die Passivität der Unterwerfung unter das Kriegsschicksal entlastet die Opfer von jeder Verantwortung – eine Version, die wie wir wissen weder kollektiv noch individuell der historischen Wirklichkeit gerecht wird. [...] Der Energiestrom der Bewegung kreist gleichsam an der Peripherie der Gruppe, um gebremst und gestaut in sie selbst zurückzukehren. Die Frauen richten keine Geste des Widerstandes nach außen, sondern verängstigte Blicke, die dem Gegner ihre ganze Hilflosigkeit und Wehrlosigkeit signalisieren.« (*Schmidt-Linsenhoff 1986*, S. 41, 43). — Weniger apodiktisch, aber doch

Diese Einschätzungen sind aus ihrer jeweiligen Zeit heraus verständlich. Sie entspringen dem dringenden Verlangen nach Friedenssicherung. Man sah sich Mitte der zwanziger wie achtziger Jahre des 20. Jahrhunderts erneut wachsender Militarisierung gegenüber und wollte eine unmißverständlich ablehnende Haltung der Künstler zum Krieg einfordern. Dennoch scheinen mir die genannten Urteile unzureichend. Zur Begründung muß ich etwas weiter ausgreifen. Die Analyse des ersten Zyklusblattes, »Das Opfer« (*Kl. 177, Kn. 179*), ergab, daß Kollwitz in der mütterlichen Opferhandlung eine zwar schwer zu erbringende, aber willentlich verantwortete Hingabe des Kindes zum Ausdruck bringt (Abschnitte II.8.1.2. bis II.8.1.4.). Wer die Opferhandlung empfängt, ist bildlich nur vage angedeutet. Wir kamen zu dem Schluß, der »Empfänger« müsse als Abstraktum aufgefaßt werden: Angesichts des Krieges sei die Hingabe an eine idealistische Fiktion gemeint; diejenige nämlich, die im Krieg ein Konstruktionsmittel zum besseren Menschentum erkennen will. Das »Mütter«-Blatt gibt nun genausowenig explizit an, wer oder was die Gruppe bedroht. Greift ein Feind an? Oder muß man sich gegen den eigenen Staat wehren, insofern er Kriege erklärt und Soldaten rekrutiert? Warum sind dann Kleinkinder abgebildet?

Den erhellenden Hinweis auf die Frage, was für eine Situation hier dargestellt ist, gibt uns ein Kollwitz-Bekenntnis: »Saattrübe sollen nicht vermahlen werden«<sup>1565</sup>. Kollwitz hatte mit diesem Goethe-Zitat im Oktober 1918 Richard Dehmel öffentlich widersprochen, der zum ehrenrettenden Kampf bis zuletzt aufgerufen und sich dafür ausgesprochen hatte, daß nur noch die opfermutigsten Männer an der Front kämpfen sollten.<sup>1565</sup> Kollwitz hatte entgegnet:

»[...] daß einem solchen Appell an die Ehre eine auserlesene Schar Folge leisten würde. Und zwar wieder wie im Herbst 1914 in der Hauptsache aus Deutschlands Jugend bestehend, [...] Das Resultat

---

eine negative Grundhaltung oder einen vermeintlichen Mangel registrierend: *Kneher 1985*, S. 209 (»abwartende Angst und Wehrlosigkeit«); *Pfeiffer 1996*, S. 337, 338 (»defensive Haltung«, Kritiklosigkeit); *Tegtmeyer 1999*, S. 97 (»Ausdrückliche Gesten gegen den Krieg, [...], fehlen hier noch.«). — In *Weber-Woelk 2001*, S. 10-11 wird bemerkt, daß *Kl. 134* und *Kl. 135* (dort Abb. 13 mit irrtümlicher Werkverzeichnis-Nr.) »passiver und somit hilfloser« wirken als der Holzschnitt *Kl. 182* (dort Abb. 14), wo »eher ein stilles Bangen um die Kinder im Vordergrund« stehe.

<sup>1565</sup>Siehe den Abdruck der beiden nacheinander im »Vorwärts« erschienenen Artikel von Dehmel und Kollwitz in *Tgb*, Anm. S. 839-841. — Kollwitz' berühmte Antwort auf Dehmel findet sich zudem abgedruckt in dem Sammelband »Die zwanziger Jahre. Manifeste und Dokumente deutscher Künstler« (= *Schneede 1979*, S. 14-15).

würde höchstwahrscheinlich sein, daß diese Opferbereiten tatsächlich hingeopfert würden, und daß dann – nach dem täglichen Blutverlust dieser vier Jahre – Deutschland eben verblutet ist.«<sup>1566</sup>

Die Erfahrung des Massensterbens im Ersten Weltkrieg hatte sie gelehrt, daß man solchen Ansinnen entgegenstehen müsse:

»*Es ist genug gestorben! Keiner darf mehr fallen!* [...] »Saatfrüchte sollen nicht vermahlen werden.«<sup>1567</sup>

Zweifellos ist dieses Bekenntnis bei der Interpretation des sechsten Zyklusblattes zu berücksichtigen. »Saatfrucht« ist die »zur aussaat bestimmte frucht«.<sup>1568</sup> Das Wort steht als Metapher für die Nachkommenschaft. Die Aktion der Mütter gilt der Lebenserhaltung ihrer Kinder. Sie ist eindeutig widerständig. Meine These lautet, daß sich die Widerstandshandlung symbolisch gegen Forderungen richtet, wie Dehmel sie gegen Kriegsende erhoben hatte. Gezeigt wird also, in einem allgemeinen Sinn, die Wehr gegen affirmative Kriegsideen. Es klingt gewissermaßen ein naturrechtlicher Gedanke an, wenn das Mutter-Kind-Verhältnis in eine solche Verbindung gebracht wird; aus der natürlichen Aufgabe der Mutter leitet sich ein sittlich motiviertes »Widerstandsrecht« ab; es wird »gewaltlos«, als letztes Mittel und »Notrecht« eines Schwächeren gegenüber einem Stärkeren angewandt.<sup>1569</sup> Die Widerständigkeit äußert sich in dem, was der Gewaltlose aufbieten kann und worin der praktische Lebensschutz der ideologischen Phrase überlegen ist.

Aus diesen Gründen scheint es mir gerechtfertigt, in bezug auf den Holzschnitt von einem »Sinnbild des Widerstandes gegen den Krieg«<sup>1570</sup> zu sprechen.

<sup>1566</sup>Zitiert nach *Tgb*, Anm. S. 840.

<sup>1567</sup>Zitiert nach *Tgb*, Anm. S. 841.

<sup>1568</sup>*DWB*, Bd. 14 (EA 1893), *a*) s. v. Saatfrucht, Sp. 1584; für das Folgende auch *b*) s. v. Saat, Sp. 1579-1583, bes. Sp. 1581 (»zeugung«).

<sup>1569</sup>Vgl. *Höffe 2002*, *a*) s. v. Widerstandsrecht, S. 291-292, hier S. 292; *b*) s. v. Notsituation, S. 194-195; *c*) s. v. Naturrecht, S. 186-188.

<sup>1570</sup>Die Formulierung stammt von Hanna Hohl: *Kat. Hamburg 1981/1982*, Kat.-Nr. 56. — Hohl weist ebd. auf den ikonographischen Zusammenhang mit dem Thema der sog. »Schutzmantelmadonna« hin. Vgl. *LCI*, Bd. 4, s. v. Schutzmantelschaft (J. Seibert), Sp. 128-133; *LdK*, Bd. 6, s. v. Schutzmantelmadonna, S. 547-548; *LThK*, Bd. 9, s. v. Schutzmantelbild (C. Belting-Ihm), Sp. 312-313. — In Opposition zu Hohl: *Schmidt-Linsenhoff 1986*, S. 43. — Die meisten Interpreten sprechen zurückhaltender etwa von einer »Möglichkeit der Gegenwehr« (*Nündel 1987*, S. 6). Vgl. z. B. *Kat. Riverside 1978*, S. 24 (aktiv-protektive, pazifistische Mutterschaft); *Kat. Hamburg 1987*, S. 164 (»nach außen gerichtete übergreifende Solidarität«, »kollektive[n] Behütung der Kinder«); *Krause 1989b*, S. 70 (»deutliche Ablehnung der Opferung für den Krieg«, Verweigerung, solidarischer »Wille[n] zur gegen-

Besser als etwa das Wort »Verteidigung«, das hauptsächlich an Abwehr denken läßt, drückt »Widerstand« die beharrliche, unnachgiebige Weigerung aus; alternativ dazu auch das Wort »Gegenwehr«, das in der Überschrift des vorliegenden Abschnittes zu lesen steht und die »berechtigte notwehr« anzeigt.<sup>1571</sup> Unter dem Begriff »Krieg« ist innerhalb jener Wortwendung alles zu subsumieren, was als ideologische Befürwortung des Krieges gelten kann: etwa der Dehmelsche Aufruf an das Ehrgefühl des Volkes, aber auch sämtliche philosophischen Affirmationen im Sinne von Arthur Bonus und Ernst Troeltsch. Ob die Kriegsbefürworter an den Opfermut zum vermeintlichen Zweck menschheitlicher Kulturevolution appellieren oder an den Freiheitswillen oder die Ehre – gegen das Recht der Mütter, Leben zu schützen, vermögen intellektualistische Forderungen nur schwerlich zu bestehen. Auf dieses nuancierte Moment kommt es im »Mütter«-Blatt letztlich an. Und unter dieser Rücksicht ist dann auch auf eine Analyse von Gisela Schirmer hinzuweisen. Schirmer beobachtet, daß sich die beiden Schwangeren in der Mütter-Gruppe mit einer »Abwehrhaltung« einsetzen; Schwangerschaft werde »als Herausforderung zu verantwortungsbewußtem Handeln für die nächste Generation verstanden«.<sup>1572</sup>

Wie ernst Kollwitz ihre persönliche Widerstandspflicht auffaßt, zeigt sich nicht nur darin, daß sie nach 1918 für mehrere Friedensinitiativen tätig wird.<sup>1573</sup> Kollwitz

---

seitigen Hilfe«); *Krahmer 1990*, S. 84 (»eindeutig« in »Angst- und Schutz-Gebärden«); *Moorjani 1992*, S. 118-119; *Jürgens-Kirchhoff 1993*, S. 289, 290 (»Kollektiv« verweigert »instinktiv und spontan« das Kindsopfer, »notwendige, wenn auch noch nicht hinreichende Bedingung ihres Widerstands«); *Gabler 1993*, S. 103 (»Abkehr von der passiven Opferbereitschaft« angedeutet, aber noch nicht so entschieden wie in der Plastik »Turm der Mütter«); *Prelinger 1995*, S. 82 (Widerstandswillen signalisierend); *Schirmer 1998*, S. 141 (»Zusammenschluß der Mütter« zum Zweck der Verteidigung ihrer Kinder). — Eine kämpferische Schutzformation der Mütter erkennt *Long 1978*, S. 33.

<sup>1571</sup>Vgl. *DWB*, Bd. 25 (EA 1956), a) s. v. Verteidigung, Sp. 1880-1884, hier Sp. 1881; b) s. v. Vertheidigen, Sp. 1875-1879, hier Sp. 1878-1879; *DWB*, Bd. 29 (EA 1960), s. v. Widerstand, Sp. 1262-1270, hier Sp. 1265; *DWB*, Bd. 5 (EA 1897), s. v. Gegenwehr, Sp. 2300-2301, hier Sp. 2300.

<sup>1572</sup>*Schirmer 1998*, S. 141-142. Ähnlich *Schirmer 1999*, S. 119. — Die Autorin sieht das sechste Zyklusblatt ferner als »Gegenaktion« zur im ersten Blatt dargestellten »Opferbereitschaft« der Frauen. Sie bezeichnet diese Bereitschaft als »Ursache des Krieges« (*Schirmer 1999*, S. 119).

<sup>1573</sup>Wohl am bekanntesten ist das lithographierte Plakat »Nie wieder Krieg« (1924, *Kl. 200, Kn. 205*; Abb. 97), das für den vom 2. bis 4. August 1924 in Leipzig stattfindenden Mitteldeutschen Jugendtag erarbeitet wird. Die Sozialdemokratische Partei richtete den Jugendtag gemeinsam mit pazifistischen Organisationen aus. Vgl. die Plakatentwürfe *NT 1038-1040*. Zum fertigen Plakat: *Tgb*, S. 557 (\*[05.08.23]) mit Anm. S. 881-882. — Außerdem zur mißglückten Demonstration »Nie wieder Krieg« von 1922: *Tgb*, S. 537-538 ([August '22]) mit Anm. S. 887-888. — In der Kollwitz-Literatur wird das Plakat zwar häufig, aber wenig ausführlich besprochen: *Diel 1927*, S. 31; *Kat. Frankfurt 1973*, Kat.-Nr. 154, Abb. 53; *Kat.*

nimmt das im »Mütter«-Blatt gereifte Handlungsmotiv auch in andere Werke auf.<sup>1574</sup> Die Lithographie mit dem programmatischen Titel »*Saatfrüchte sollen nicht vermahlen werden*« (1941/42, *Kl.* 267, *Kn.* 274; Abb. 111) zeigt eine Figur, die zwar nicht in einen Verband mit Gleichgesinnten einbezogen ist, aber als einzelne ähnlich agiert wie vormals die Menge; sie nimmt ihre Schützlinge unter die Fittiche.<sup>1575</sup> Ebenso die beiden kleinformatigen Bronzereliefs »*Mutter schützt ihr Kind I*« und »*II*« (1942/42 [?], 1922/23 [?])<sup>1576</sup> und die Kohlezeichnung »*Mutter schützt ihre bedrohten Kinder*« (um 1920/21, *NT* 859).<sup>1577</sup> Die kleine Bronzeplastik »*Turm der Mütter*« (1937/38; Abb. 108) zeigt dann wieder eine unerschütterliche Gruppe und verschärft das Handlungsmotiv gegenüber dem Holzschnitt noch, weil dem anonymen Angreifer eine drohende Faust aus der Menge entgegenragt und die Frauen sich mit ganzer Körperkraft aneinanderstemmen.<sup>1578</sup>

---

*Hamburg 1980*, S. 9, 148-149 (mit Abb. eines Plakates zum Antikriegstag 1980 unter den beiden Leitworten »Für Frieden und Abrüstung!«; »Gegen Militarismus und Krieg!«); *Hinz 1980*, S. 13 (mit Abb. von Friedensdemonstrationen des Jahres 1979 auf S. 13, 15); *Kneher 1985*, S. 211; *Schmidt-Linsenhoff 1986*, S. 44-45; *Kat. Hamburg 1987*, Kat.-Nr. 94; *Zeller 1988*, S. 210; *Krahmer 1990*, S. 10-11, 103-104; *Moorjani 1992*, S. 121 (mit kritischem Hinweis: »[...] the image itself could as easily be used as a call for war as for peace. Were the poster's anti-war message next to the arm replaced by a call to sacrifice, the same flamboyant gesture would do.«); *Jürgens-Kirchhoff 1993*, S. 282-283; *Achenbach 1995*, Kat.-Nr. 173-174; *Herzog 1999*, S. 188 mit Anm. 25, Abb. S. 189. — Ein weiteres Beispiel für das Kollwitzsche Friedensengagement ist das bereits genannte Plakat »*Die Überlebenden*« (1923, *Kl.* 184, *Kn.* 197; Abb. 197).

<sup>1574</sup>Hohl bemerkt, daß das »Mütter«-Thema in dem Maß zum »Leitmotiv« im Schaffen von Käthe Kollwitz wird, wie ihre pazifistische Einstellung an Bedeutung gewinnt; Kollwitz sehe fortan »ihre Aufgabe in der Verantwortung für die Erhaltung des menschlichen Lebens.« (*Kat. Hamburg 1981/1982*, Kat.-Nr. 49, dort im Zusammenhang mit *Kl.* 135 I). Ähnlich *Achenbach 1995*, Kat.-Nr. 157 (zu *Kl.* 135 I a).

<sup>1575</sup>Zur Deutung dieser Geste als nach innen wie außen orientierte, aktive Opferverweigerung im Sinne einer »spezifisch weiblichen Form des Widerstandes« oder des »mütterlichen Pazifismus«: *Schmidt-Linsenhoff 1986*, S. 45. — Vgl. direkt zur Lithographie: *Tgb.*, S. 704-705 ([Dez.] '41) mit Anm. S. 929; *Bonus-Jeep 1948*, S. 293-294. — Siehe ferner: *Kat. Berlin 1995*, S. 185 zu Kat.-Nr. 116.

<sup>1576</sup>Zu den Datierungen: *Timm 1990a*, S. 49; *Timm 1990b*, Nr. 66-67 (originales Gipsmodell bzw. Bronze »I«), Nr. 68-69 (originales Gipsmodell bzw. Bronze »II«); *Kat. Berlin 1995*, S. 185; *Best.-Kat. Berlin 1999*, Kat.-Nr. 173-174. — Ebenfalls abgebildet in *Kat. Berlin 1995*, Kat.-Nr. 113, 115; *Kolberg 1991*, Abb. 10-11.

<sup>1577</sup>Siehe *Kat. Berlin 1995*, Kat.-Nr. 111 (Abb.).

<sup>1578</sup>Auf die Tatsache, daß Käthe Kollwitz 1914 ihren jüngsten Sohn nicht am Kriegsdienst gehindert habe, bezieht sich Gudrun Fritsch; sie deutet die heftigen Abwehrgesten und das Moment, daß die Jungen am Verlassen des »Turms« gehindert würden, als »ein unausgesprochenes Schuldeingeständnis« der Künstlerin: *Fritsch 1993*, S. 130. — Von einer »kraftvolle[n], bewußte[n] Gestik« spricht *Gabler 1993*, S. 103. — Eine symbolistische Formulierung wehrhaften »Muttertum[s]« erkennt z. B. *Scharfe 1964*, S. 333. — Ferner zum »Turm der Mütter« z. B.: *Kat. Riverside 1978*, S. 56, Kat.-Nr. 74 (hier auch die Bemerkung, die Mütter schützten ihre Kinder gegen »political indoctrination«); *Kat. Hamburg 1987*, Kat.-Nr. 116; *Timm 1990a*, S. 49; *Timm 1990b*, Nr. 54-55; *Krahmer 1990*, S. 113; *Guratzsch*

Der »Mütter«-Holzschnitt macht zuletzt auch deutlich, daß es auf eine gemeinschaftlich-solidarische Anstrengung ankommt. Kollwitz zeigt das »Zusammenwirken« einer Menschengruppe. Wir hatten dasselbe als Zusammenhalt und Sicherung charakterisiert und die Kompositionsfigur als Ausdrucksform der einheitlichen Absicht. In der Wiederholung von Gesten und Blicken in dieselbe Richtung war uns das Prinzip einer informativen Sättigung aufgefallen. Anhand dieser Mittel wird die Gruppe als Gruppe<sup>1579</sup> definiert. Es besteht ein kohärentes Gebilde, in dem korrespondierende Beziehungen herrschen. Die zeitgenössische Kollwitz-Interpreten Louise Diel benennt diesen Sachverhalt treffend: »durch Zusammenschluß Widerstand leisten«, »die ›Masse Mutter‹ schützt«. <sup>1580</sup> – Im graphischen Werk von Käthe Kollwitz gibt es keine vergleichbare Bildformulierung, in der sich alle Elemente einem einzigen, solchermaßen verdichteten und damit starken Zusammenwirken einordnen. Weder im »Weberaufstand«-, noch im »Bauernkrieg«-Zyklus mit ihren teils vehementen Bewegungsmotiven wird ein derart einheitlich-geschlossenes und dennoch extravertiertes Kooperieren der Figuren erreicht, auch nicht in den späteren Blättern »Demonstration« (1931, *Kl.* 242, *Kn.* 252) oder »Solidarität« (1931/32, *Kl.* 248, *Kn.* 255). Der Holzschnitt »Die Mütter« drückt damit in einem äußersten Maß aus, was Kollwitz erstrebt haben mag: ein Bild absoluter, aber gewaltfreier Gegenwehr, wo das zu schützende Gut jedweder Begehrlichkeit von außen, jedweder kriegsaffirmativen Verlockung entzogen wird – von allem Anfang an. Und so sagt sie 1922 mit Recht, es handle sich hier um »Mütter, die ihre Kinder nicht für den Krieg geboren haben wollen.«<sup>1581</sup>

Mit diesem Werk erlangt die allmählich gewachsene pazifistische Einstellung der Künstlerin einen vollkommen überzeugenden Ausdruck. 1930 erhält sie den Auftrag, für ein Volkshaus der Arbeiterwohlfahrt des Saargebietes dieselbe Komposition als Wandmalerei in Sgraffito-Technik auszuführen. Das Projekt wird Mitte 1930

---

1990, Abb. S. 60; Kolberg 1991, S. 55 mit Abb. 8; Kat. Berlin 1995, Kat.-Nr. 114; Best.-Kat. Berlin 1999, Kat.-Nr. 168. Lauter / Rozenberg 1984, Abb. S. 54 zeigt die Plastik von oben.

<sup>1579</sup>Vgl. insgesamt *LdK*, Bd. 3, *a*) s. v. Gruppe, S. 42; *b*) s. v. Gruppendarstellung, S. 42-44 (Kollwitz nennend auf S. 43). Ferner *LdK*, Bd. 4, s. v. Massenszenen, S. 598-599 (Kollwitz mehrfach nennend auf S. 599). Siehe ergänzend die Hinweise zur Begriffsdefinition in Anm. 1668.

<sup>1580</sup>Diel o. J., S. 44, 46.

<sup>1581</sup>Brief an Hermann Friedeberg (\*24.03.22), erstmals zitiert in *Knesebeck 2002*, S. 539.

verwirklicht. Es gibt schriftliche Aufzeichnungen darüber, doch die Arbeit ist nicht erhalten.<sup>1582</sup> Gleichwohl spricht die Tatsache dieses Unternehmens für die öffentliche Wirksamkeit des Motivs, das Käthe Kollwitz über die genannten Stadien entwickelt hat.

---

<sup>1582</sup>Siehe *Tgb*, Anm. S. 906-907 mit weiteren Details. Siehe ferner Kollwitz' Mitteilungen in: *Tgb*, S. 652 (Ende Aug. '30); *Weisner 1967*, S. 5; *Bonus-Jeep 1948*, S. 207. – Eine Photographie dieser Arbeit läßt sich über die Website des Käthe Kollwitz Museums Köln im Internet abrufen (= *Kollwitz-Museum Köln*°), s. v. Die Künstlerin, *Zeitstrahl*, 1930.

## 8.7. »Das Volk« (Blatt 7, Kl. 183, Kn. 190)

### 8.7.1. Motiv und Komposition

Das Blatt zeigt sieben ganz unterschiedliche Figuren (Abb. 45).<sup>1583</sup> In der Mitte steht aufrecht und dem Betrachter zugekehrt eine Frau. Ihr dunkles Gewand verhüllt den Körper, auch den Kopf, bis aufs Gesicht, aber man sieht dieses Gewand nicht eigentlich, es hebt sich kaum vom schwarzen Grund ab. Vor der Frau steht ein kleines Kind, gleichfalls en face. Während sie ihre Augen geschlossen zu halten scheint, blickt das Kind den Betrachter unverwandt mit großen Augen an. Man erkennt nur einen Teil seines Kopfes, weich gewelltes Haar, Stirn, Schläfe, Wange bis zum Ansatz der Oberlippe; alles andere bleibt verborgen, denn die Frau hat das Kind in ihr Gewand miteingehüllt. Ihre große linke Hand liegt schräg auf seiner Brust. Hell leuchten Kopf und Hand aus dem dunklen Grund.

Fünf Gestalten umgeben von hinten her die Frau. Nur ihre Köpfe sind sichtbar. So wie sie angeordnet sind, müssen sie als Gruppe halbkreisförmig und ganz dicht gestaffelt im Rücken der Frau stehen. Dieses Abstandsverhältnis wirkt unreal nah. Es signalisiert dem Betrachter einen imaginären Bildraum. Die Physiognomien der Fünf, und bei zweien auch die Gesten, zeigen zum Teil heftige Affekte. Mit wüst gestäubtem Haar, gefletschten Zähnen und zusammengekniffenem Auge, die linke Faust gegen die rechte Gesichtshälfte gepreßt – die andere irgendwie aus dem Dunkel gegen den Betrachter gerichtet –, fratzenhaft überhaupt, gebärdet sich die Figur am rechten Bildrand. Ihr gegenüber, am linken Rand, ein Mann, der aus dunkler Augenhöhle zu der Frau hinstarrt, wie in wahnsinnigem Grimm. Seine Stirn ist von wulstigen Längs- und Querfalten durchzogen. Er drückt beide Fäuste überkreuz an Mund und Wange. Hinter ihm, halbverdeckt durch seinen Kopf, ein Mann mit sorgenvoll hochgezogenen Stirnfalten und leerem Blick. Dann folgen nebeneinander zwei Gesichter, die von oben her radikal von der Bildgrenze beschnitten und beinahe ganz durch den Kopf der Frau verdeckt werden. Das eine Gesicht blickt matt zum Betrachter, das andere in die gleiche Richtung, mit kummervoller, wulstiger Stirn.

---

<sup>1583</sup>Kn. 190 VII. Abb. in *Knesebeck 2002*, S. 563.

So aufgewühlt und erschüttert diese fünf Gestalten mit ihren kantig-harten Gesichtsformen im Detail und im ganzen aussehen, so beherrscht und ruhig wirkt in der Mitte das ovale Gesicht der Frau. Ihre Stirn zeichnen zahlreiche Furchen, aber es liegt Licht auf derselben, und die Furchen verlaufen parallel und sind dadurch entspannt. Ihre Augenlider mögen beim ersten Hinsehen halb geschlossen wirken, beim zweiten halb geöffnet – man kann es nicht entscheiden. Die Brauen sind ebenmäßig gezogen, wie der stumme Mund. Im Gegensatz zu den fünf anderen ist dieses Gesicht von gefaßter Gleichmut erfüllt, als würde die Frau nachsinnen und, in sich verschlossen, nichts von den Umstehenden wissen. Ganz anders das Kind. Sein Ausdruck ist bang. Die Augen sind durch feine weiße Linien angedeutet, die in ihrer weichen Art nirgendwo mehr im Bild vorkommen. Sie geben dem Blick etwas Klägliches. Ein tiefer Schatten liegt auf diesen Augen und der sonst lichten Stirne. Weil das Kind so sehr vom Dunkel umgeben ist, wirkt die helle Hand der Frau mit den geraden, eng zusammengelegten Fingern wie ein Schutzschild – und sie hat auch für den Betrachter etwas sonderbar Tröstliches.

Die Mittelsenkrechte, der »Goldene Schnitt«, die Bilddiagonalen mit ihren Parallelen und die waagrechte Mittelachse garantieren einen ausgeglichenen und stabilen Bildaufbau, wie bei den Blättern 1, 2 und 5 der Bilderfolge. Daraus läßt sich für die Arbeitsmethode schließen, daß Kollwitz zuerst dieses Liniengerüst festlegt, um dann die einzelnen Darstellungselemente auf der Fläche zu verankern. Trotz dieses harmonischen Grundplans profitiert die Komposition des Blattes in mehrfacher Hinsicht von Kontrastwirkungen. Die Verteilung des Hellen und Dunklen ist nicht einheitlich. In den beiden unteren Bilddritteln herrscht anteilmäßig das Schwarze über das Helle. Das Kindergesicht und die schützende Hand sind fast wie in einem dunklen, stillen Vakuum. Demgegenüber macht das obere Bilddrittel einen nervösen Eindruck; lediglich die schwarze Zone um das helle Gesichtsoval der Mittelfigur und die dunklen Bildecken bringen etwas Ruhiges in das ansonsten kleinteilige, zersplitterte helldunkle Flächen- und Richtungsdurcheinander. Als einen übergeordneten Kontrast kann man das Doppelpolige im Bild bezeichnen: die gedrängte Enge oben und die relative Leere unten erzeugen eine optische Dehnung, als wollten die beiden Bildhälften auseinanderdriften.

Die Mittelfigur ist am eindrucksvollsten. Sie gibt Rätsel auf. Nicht so sehr wegen ihrer gleichmütigen Miene inmitten von Affektausbrüchen oder wegen der Frage,

ob die Augen nun tatsächlich ganz geschlossen sind, sondern weil der Körperumriß »fehlt«. Er ist graphisch kaum existent.<sup>1584</sup> Trotzdem wirkt die Gestalt nicht körperlos, denn der Kontur ist dem Betrachter vorstellbar. Es gibt visuelle Brücken. Die besagte schwarze Zone um das Gesicht ist auf eine Weise begrenzt, daß der Betrachterblick die Körperform der Figur assoziieren kann. Ähnlich verhält es sich an den Schultern und an der Stelle, wo die Schutzhand aus dem Dunkel hervortritt. Man stellt sich hier unweigerlich mehr vor, als tatsächlich zu sehen ist. Zwar geht die Figur partiell in ihrem dunklen Umfeld auf. Aber sie ist ihm darum noch nicht zugehörig. Sie scheint etwas von ihrer ganzheitlichen Wirkung einzubüßen. Aber sie ist deswegen doch nicht zerteilt. Harmonisch fügt sich die ovale Gesichtsform der Mittelfigur in die halbrunde Anordnung der anderen Gesichter ein. Aber der Ausdruck hat nichts mit ihnen gemein. Diese Figur ist kompositionell ein Bild des Kontrastes – und der Bedeutung nach ein Bild des Doppelsinns. Kollwitz bedient sich bei der Gestaltung der Frauenfigur, genauso wie bei der Komposition des ganzen Blattes, eines Stilmittels der bildnerischen Gegensätze – und öffnet so eine Tür ins Reich der Zweideutigkeit.

### 8.7.2. Interpretationsgeschichte, Methode und Begriff

Weil es sich so verhält, wurde das Blatt im Lauf seiner Auslegungsgeschichte ganz unterschiedlich wahrgenommen. [I] Etliche Autoren nennen Bildinhalt und Erscheinung der Figuren geheimnisvoll, symbolisch oder gleichnishaft.<sup>1585</sup> [II] Die einen

<sup>1584</sup>Vorhanden bzw. angedeutet ist ein feiner, heller, nicht durchgezogener Kontur bei folgenden Exemplaren des Blattes: a) *Kn. 190 VII* [Abb. in *Knesebeck 2002*, S. 563: beide Schultern angedeutet; Hinweis auf S. 562 zum *VII*. Zustand: »die Kontur der Frau drückt nicht immer mit«]; b) *Kl. 183 V* [Abb. in *Klipstein 1955*: beide Schultern angedeutet]; c) *Kl. 183 V* [definitiver Zustand *d* ?; Abb. in *Best.-Kat. Berlin 1999*, Kat.-Nr. 113: rechte Schulter angedeutet]; d) *Kl. 183 V b* [Abb. in *Guratzsch 1990*, S. 193: rechte Schulter angedeutet]; e) *Kl. 183* [Probedruck, Zustand vor *V a*; Abb. in *Achenbach 1995*, Kat.-Nr. 166: beide Oberarme angedeutet]; f) *Kl. 183 V* [Probedruck; Abb. in *Prelinger 1993*, Kat.-Nr. 84: Umriß der ganzen Figur mit dünnem weißem Pinselstrich; auch in den oberen Blattecken Überzeichnungen in Weiß]; g) *Kl. 183* [Abb. 16 in *Weber-Woelk 2001*]. — In *Knesebeck 2002*, S. 561 sind auch die Zustandsdrucke *Kn. 190 I* und *III* abgebildet; sie zeigen insgesamt nur 4 Figuren, der Körperumriß der Frau fehlt ganz.

<sup>1585</sup>Vgl. z. B.: *Diel o. J.*, S. 48; *Neuerburg 1976*, S. 159, 160; *Kneher 1985*, S. 210; *Krause 1989b*, S. 71; *Krahmer 1990*, S. 84, 85 (»Verschlüsselter, hieroglyphenhafter ist das Volk in der westlichen Tradition wohl niemals dargestellt worden.«); *Achenbach 1995*, Kat.-Nr. 166; *Kat. Berlin 1995*, S. 179 (»nicht ganz geheure[r] Charakter«).

sehen die Dargestellten als hilflose Kriegsoffer.<sup>1586</sup> [III] Andere finden entschiedenen Widerstand ausgedrückt und eine Verweigerung der Hingabe des Kindes.<sup>1587</sup> Während manche Autoren [IV] die Rolle der Frau als Schutzgebende oder Bewahrende würdigen,<sup>1588</sup> kritisieren andere [V] die vermeintliche Kritiklosigkeit des Blattes, weil es das Kriegsleid verkläre,<sup>1589</sup> oder weil die Schutzgeste »lebloß und wie von einer todesähnlichen Starre gelähmt« sei.<sup>1590</sup> [VI] Teils versucht man, die fünf Gesichter, die die Mittelfigur umgeben, als nobilitierendes Bildelement zu verstehen.<sup>1591</sup> [VII] Teils vermutet man in ihnen düstere »Traumgesichter« oder Dämonen.<sup>1592</sup> [VIII] Eine bemerkenswert optimistische Deutung des Bildes wird in den zwanziger Jahren unternommen. Louise Diel erklärt metaphorisch, hier dokumentiere sich »der Glaube an das ›Volk‹; »Wunden« seien dem »Volkskörper« durch die »Kriegsfurie« geschlagen, doch werde das Volk »als wurzelfester Lebensbaum erstarken und gesunden«, ja es bleibe »im Tiefsten bewahrt« und sei letztlich »das beharrende, unsterbliche«.<sup>1593</sup> [IX] In den achtziger Jahren modifiziert Catherine

<sup>1586</sup>Vgl. *Neuerburg* 1976, S. 159-160 (sprachloses Erdulden); *Long* 1978, Kat.-Nr. 44, S. 33 (Kriegsversehrte); *Kat. Hamburg 1981/1982*, Kat.-Nr. 57; *Schmidt-Linsenhoff* 1986, S. 43; *Herzwurm* 1991, S. 41; *Timm* 1999, S. 20 (das Volk »als Ganzes [...] Opfer des Krieges«). »Kriegsheimkehrer« sieht *Tegtmeyer* 1999, S. 97.

<sup>1587</sup>Siehe vor allem *Jürgens-Kirchhoff* 1993, S. 289 (im Volk verweigert die »furchtlose Mutter« das Kindesopfer, »aufrecht und finster, fast drohend«), S. 291 (madonnenhafte Schmerzensmutter, »strenge Vertreterin des Volkes«, Schutzgeste gilt nicht allein Schutzsuchenden, sondern »ist zugleich Abwehrgeste der drohenden Gefahr«). Ferner *Achenbach* 1995, Kat.-Nr. 166; *Schirmer* 1998, S. 142; *Schirmer* 1999, S. 119.

<sup>1588</sup>Vgl. *Long* 1978, Kat.-Nr. 44, S. 33; *Kat. Hamburg 1981/1982*, Kat.-Nr. 57; *Kneher* 1985, S. 210; *Prelinger* 1995, S. 80; *Kat. Brixen 2007*, Kat.-Nr. 50 (»selbstbewusste Kämpferin«).

<sup>1589</sup>*Pfeiffer* 1996, S. 338-339.

<sup>1590</sup>*Schmidt-Linsenhoff* 1986, S. 43.

<sup>1591</sup>Siehe *Kat. Hamburg 1987*, S. 165 (»soziale Interpretation des Heiligenscheins«); *Krahmer* 1990, S. 84 (»kronenartig« angeordnet); *Pfeiffer* 1996, S. 338 (nimbusartig angeordnet).

<sup>1592</sup>Siehe *Diel o. J.*, S. 46 (»Habsucht, Mißgunst und Bosheit« umzingeln als die »bösen Geister« das Volk); ähnlich *Diel* 1927, S. 12. Siehe ferner: *Dieckmann* 1995, S. 62 (vielleicht reden innere »Stimmen« auf die Mittelfigur ein, das Kind herzugeben); *Kat. Berlin* 1995, S. 179 (mit Verweis auf Goyas Radierung »Der Schlaf der Vernunft gebiert Ungeheuer«, »Los Caprichos«, Bl. 43, 1799 veröffentlicht). Vergleichbar mit letzterem: *Fritsch / Seeler* 2006, S. 66 (»[...] ›Das Volk‹, personifiziert in der schwarzgewandeten Frau, [gleich] einer dunklen Seherin, die aus sich die hintergründige Vision des gesammelten Leids zu generieren scheint«; Verweis auf Goya).

<sup>1593</sup>Dieses und die vorigen Zitate: *Diel o. J.*, S. 46. – Vgl. ähnlich *Diel* 1927, S. 12-13, wobei dort ein Zusammenhang zwischen Kollwitz selbst und dem Volk hergestellt wird: »In Käthe Kollwitz wurzelt das Volk tief verankert. Über alle Geschehnisse hinfort, trotz Not und Verzweiflung, Krieg und Revolution bleibt es bestehen, und in seinem Schoße reift die Zukunft, reift die Sehnsucht nach lichterem, besserem Sein.« — Zur Autorin: siehe Abschnitt II.8.1.3.

Krahmer diese Sicht: Nun ist es nicht »das Volk«, sondern »die Frau«, die in diesem Blatt und im gesamten Zyklus »das Bleibende und Vernünftige inmitten einer aus den Fugen geratenen Welt« darstellt.<sup>1594</sup>

Die unterschiedlichen Deutungsweisen lassen zweierlei erkennen: Sie spiegeln eine mögliche Bedeutungsvielfalt des Bildes und die Tatsache, daß es der Kollwitz-Forschung bislang nicht gelungen ist, eine widerspruchsfreie Theorie zu diesem Blatt vorzulegen. Im Grunde hat man bisher für den gesamten Holzschnittzyklus eine nur vordergründige Inhaltserklärung gefunden. Zwar wurde in neuerer Zeit bezüglich der Bildsequenz eine absichtsvolle Regie festgestellt.<sup>1595</sup> Aber es ist m. E. nicht opportun, das »Volk«-Blatt zum Gegenbild des »Opfer«-Blattes zu erklären,<sup>1596</sup> und den Zyklus dann vereinfacht so aufzufassen: die Blätter 1 und 2 zeigen »Opferbereitschaft« für den Krieg, Blätter 3 bis 5 »das Leid der Hinterbliebenen«, 6 und 7 »Widerstand« aus »Verantwortung für das werdende und geborene Leben«.<sup>1597</sup> In eine derart prozessuale Beschreibung, die quasi aus etwas Negativem ein Positives entstehen läßt, würden sich die bisherigen Ergebnisse meiner Studie zum Zyklus (Abschnitte II.8.1. bis II.8.6.) nicht einfügen. Es sollte deutlich geworden sein, daß aus meiner Sicht kein Anlaß besteht, den einzelnen Blättern für sich und untereinander widersprechende Aussagen zum Verhalten und Leiden im Krieg zuzuschreiben. Vor allem werte ich die Opferauffassung des ersten Blattes nicht im Sinne eines Schuldeingeständnisses.<sup>1598</sup> Es gilt also, andere Erklärungen zu finden.

---

<sup>1594</sup>Krahmer 1990, S. 85 (die Erstausgabe der Schrift erschien 1981).

<sup>1595</sup>Vgl. Krause 1989b, S. 70-71; Herzwurm 1991, S. 39; Jürgens-Kirchhoff 1993, S. 286, 290-291; Schirmer 1999, S. 119; Fischer 1999, S. 11-12. Siehe auch den Überblick in der Einführung zu Kapitel II.8., dort Punkt [b], sowie meine Beobachtungen zur Bildordnung in Abschnitt II.8.8.1.

<sup>1596</sup>Vgl. Schirmer 1998, S. 142 (Bl. 6-7 als »Gegenaktion« zu Bl. 1-2); Schirmer 1999, S. 119 (Bl. 6-7 als »Gegenaktion« zu Bl. 1); Jürgens-Kirchhoff 1993, S. 286, 291.

<sup>1597</sup>Schirmer 1998, S. 142. Andernorts führt die Autorin aus: »Die Anordnung der sieben Holzschnitte folgt einer Regie, die die Opferwilligkeit zur Vorbedingung für Krieg erklärt und in der Trauer den Verlust als sein einziges Resultat aufzeigt. Mit dem Widerstand der Mütter und ihrer Verweigerung des Opfers wird ein Weg gewiesen, wie Krieg verhindert werden kann.« (Schirmer 1999, S. 119). — Schirmer meint, von 1914 bis zum »Krieg«-Zyklus lasse die Reihe der Kollwitz-Werke einen »Lernprozeß sichtbar« werden; der Zyklus sei »nicht mehr von einer ambivalenten Opferhaltung bestimmt«, sondern enthalte »ein Bekenntnis der Mitschuld« und trage damit »zur Ursachenanalyse des Krieges« bei: Schirmer 1998, S. 143. — Der »Lernprozeß« wird ebenfalls konstatiert in Schirmer 1999, Anm. 37.

<sup>1598</sup>Vgl. bes. Abschnitt II.8.1.4.

Ich schlage folgenden Lösungsweg ein: Der authentische Bildtitel lautet »Das Volk«. Was besagt er? Um das zu klären, muß zuerst die Wortbedeutung untersucht werden. Dann ist zu fragen, welche Rolle der Begriff »Volk« in der Kriegs- und Revolutionszeit und in der Entstehungszeit des Blattes spielt, also um 1922.<sup>1599</sup> Beide Fragenkomplexe sollen im vorliegenden Abschnitt behandelt werden (II.8.7.2.). – Wir sind dem Volksbegriff in dieser Studie bereits mehrfach begegnet. In Abschnitt I.3.1. hatten wir festgestellt, daß es zu den beiden Begriffen »Deutschtum« und »Vaterland« ein tertium comparationis gibt, nämlich den Begriff »Volk«. Die Resultate aus den Betrachtungen der Kollwitzschen Haltung zum Vaterland, aber auch die Implikationen zu den Themenfeldern »Opfer« und »Pflicht« – wir hatten sie als inhaltlich zusammenhängende Trias aufgefaßt (Kapitel I.3., I.4., I.5.) – sind in die Untersuchung zum vorliegenden Holzschnitt einzubeziehen. Das soll im anschließenden Abschnitt geschehen (II.8.7.3.) und dann in die Deutung des Blattes (Abschnitt II.8.7.4.) münden. Es wird sich ein weiteres Mal erweisen müssen, ob sich meine methodische Grundbehauptung einlöst; ob nämlich jene Resultate aus Teil I adäquat, kohärent, notwendig und plausibel eine bestimmte Interpretation der Kollwitz-Werke, hier des »Volk«-Blattes und der *Bilderfolge »Krieg«* insgesamt, nahelegen. – Doch zunächst zum Problem des Begriffs.

Das Wort »Volk« ist beziehungsreich. Das Grimmsche Wörterbuch enthält Einträge auf 18 Spalten. Gleich zu Anfang macht es darauf aufmerksam, daß die Bedeutungsgeschichte eng verflochten ist mit politischen und gesellschaftlichen Entwicklungen.<sup>1600</sup> In seiner frühesten Verwendung eine geschlossene Kriegerabteilung oder einen Heerhaufen bezeichnend, dann eine abgegrenzte Menschenmenge oder Gemeinschaft – auch im religiösen Sinn das Gottesvolk –, steht das Wort für eine Gesamtheit, die durch Sprache und Abstammung von anderen derartigen Gesamtheiten separiert ist; es kann die »grosze masse« der Bevölkerung eines Landes oder Gebietes meinen, ebenso die Masse der Untertanen bzw. Beherrschten oder die soziale Unterschicht.<sup>1601</sup> Wie sich die Begriffe »Volk« und, in enger Nachbarschaft, »Nati-

<sup>1599</sup>Klipstein datiert auf 1922/23; Knesbeck auf Herbst 1922. Freilich gibt es eine Reihe von Vorarbeiten, die Nagel und Timm in die Zeit von 1922/23 einordnen; verwandte Arbeiten reichen teils früher zurück. Dazu ausführlich Abschnitt II.8.7.4.

<sup>1600</sup>Siehe *DWB*, Bd. 26, s. v. Volk, Sp. 453-470, hier Sp. 454; ferner die Komposita auf Sp. 470-515. — Der 26. Band des »Deutschen Wörterbuches« ist übrigens im Jahr 1951 erschienen.

<sup>1601</sup>*DWB*, Bd. 26 (EA 1951), s. v. Volk, Abschnitte 1, 4, 7, 12 a, 12 c, 12 e, 12 g, 12 h. — Vgl. die Erklärungen in der 20. Aufl. der Brockhaus'schen Enzyklopädie: »[...] 2) die »breite

on« von der Antike bis in die neunziger Jahre des 20. Jahrhunderts entwickeln, berichtet das historische Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland »Geschichtliche Grundbegriffe«. <sup>1602</sup> Für unseren Zusammenhang ist wissenswert, daß im 18. und 19. Jahrhundert ein Bedeutungswandel eintritt, der den Volksbegriff seiner möglichen negativen Inhalte enthebt. Im Zuge von Aufklärung und Französischer Revolution wird der Begriff aufgewertet und umfaßt sämtliche Bevölkerungsmitglieder, ungeachtet des Standes oder Ranges. <sup>1603</sup> In der Romantik interessiert man sich zunehmend für die Geschichte des Volkes, insbesondere die Geistesgeschichte. <sup>1604</sup> Man setzt sich mit der Volksdichtung auseinander, mit der Sprache und den Volkssitten. Eine einflußreiche Sinnerweiterung leitet gegen Ende des 18. Jahrhunderts Johann Gottfried Herder ein. Er begreift das Volk als kollektive Individualität, die »mit Sprache, Seele und Charakter« ausgestattet ist. <sup>1605</sup> Das Grimmsche Wörterbuch verzeichnet dementsprechend Begriffe wie »Volksseele«, »Volkscharakter«, auch »Volksgeist«, »-gefühl«, »-bewusstsein«, »-persönlichkeit« etc. <sup>1606</sup> Man spricht von »Volkskraft« und meint damit sowohl die militärische wie geistige Stärke, <sup>1607</sup> auch die Regenerationsfähigkeit. <sup>1608</sup> Einen lebendigen Organismus assoziiert man mit dem Wort »Volkskörper«. <sup>1609</sup>

Mit der napoleonischen Krise und den Befreiungskriegen werden »Volk« und »Nation«, die als Wörter jetzt häufig synonym gebraucht werden, zu bevorzugten Gegenständen in Politik und Wissenschaft. <sup>1610</sup> Johann Gottlieb Fichte führt 1807/08

---

Masse« der »einfachen« Mitglieder einer Gesellschaft; 3) die ethnisch-spezifische Einheit einer Gruppe von Menschen im Sinne von Ethnie; 4) eine Gruppe von Menschen, die sich als ideelle Einheit begreift, d. h. als eine durch gemeinsame Herkunft, Geschichte, Kultur und Sprache, z. T. auch Religion verbundene Gemeinschaft. [...]« (*Brockhaus*, Bd. 23 [1996], s. v. Volk, S. 378 [einige Abkürzungen sind hier ausgeschrieben, BS]).

<sup>1602</sup>*GGr*, Bd. 7 (1992), s. v. Volk, Nation, Nationalismus, Masse (R. Koselleck, [u. a.]), S. 141-431; für meine Ausführungen bes. S. 143, 147, 281-284, 389-398. — Zu »Nation« siehe ferner: *Brockhaus*, Bd. 15 (1996), s. v. Nation, S. 387-390, bes. »Funktionen«, Abschnitt 4.

<sup>1603</sup>*GGr*, Bd. 7 (1992), a.a.O., hier S. 147; zum negativen Begriff »Pöbel« siehe S. 143.

<sup>1604</sup>Siehe *Härd 1996*, S. 134; *DWB*, Bd. 26 (EA 1951), a.a.O., Abschnitt 12 d, auch für das Folgende.

<sup>1605</sup>*GGr*, Bd. 7 (1992), a.a.O., hier S. 283.

<sup>1606</sup>*DWB*, Bd. 26 (EA 1951), s. v. Volk, Komposita, Sp. 497, 476, 481, 480, 475, 493.

<sup>1607</sup>*DWB*, Bd. 26 (EA 1951), s. v. Volk, Kompositum Volkskraft, Sp. 486.

<sup>1608</sup>Vgl. z. B. die Statue dieses Namens am Leipziger Völkerschlachtdenkmal: *Hutter 1990*, S. 164-166; *Schmitt-Wischmann 1989*, S. 102-117, Abb. 36-37.

<sup>1609</sup>*DWB*, Bd. 26 (EA 1951), s. v. Volk, Kompositum Volkskörper, Sp. 486.

<sup>1610</sup>Siehe *GGr*, Bd. 7 (1992), a.a.O., hier S. 284, 337-347.

flammende Appelle in seinen »Reden an die deutsche Nation«. Es gilt, sein neues pädagogisches Konzept zu etablieren, die »Nationalerziehung«; »die Deutschen zu einer Gesamtheit bilden« ist das Ziel, damit der freie Nationalstaat heraufgeführt werde.<sup>1611</sup> In seiner achten Rede erklärt Fichte, »Was ein Volk sei, in der höhern Bedeutung des Worts, und was Vaterlandsliebe«.<sup>1612</sup> Seine Theorie vom »Urvolk« gibt identitätsstiftende Impulse, die am Beginn des Ersten Weltkriegs aufs neue ihre emotionale Schlagkraft entfalten, wie wir in Teil I dieser Studie gesehen haben.<sup>1613</sup> Für die Freideutsche Jugendbewegung mit Gustav Wyneken an ihrer Spitze, für Fichte-Epigonen wie Arthur Bonus und Gelehrte wie Ernst Troeltsch stellt der Volksbegriff mit seinen vielfältigen Verflechtungen in Kultur, Gesellschaft und Politik eine wichtige Kategorie dar, die kollektives und individuelles Selbstbewußtsein definiert, Denken und Handeln leitet.<sup>1614</sup> Die Genannten legen ihm vor allem ein idealistisches und in manchen Teilen auch mystizistisches Moment bei, sofern sie das Volk als Daseinsform verstehen, die das rein Pragmatische transzendiert: Das Volk stellt die Idee der Einheit dar.

Gekoppelt an den Zusatz »deutsch«, werden »Volk« und »Nation« zu Anfang des Weltkriegs als politische Schlüsselwörter mit höchstem moralischem Anspruch eingesetzt.<sup>1615</sup> Kaiser Wilhelm II. will anlässlich der Mobilmachung keine Parteien mehr kennen, nur noch Deutsche.<sup>1616</sup> Reichskanzler Bethmann Hollweg erklärt am 4. August 1914 in seiner »Notwehr«-Rede vor dem Reichstag, hinter der kampfbereiten Armee und Flotte stehe »das ganze deutsche Volk einig bis auf den letzten Mann!«<sup>1617</sup> Kaiser und Kanzler beanspruchen die »Totalität« der Bevölkerung.<sup>1618</sup>

<sup>1611</sup>Fichte 1978, S. 23. Siehe meine Ausführungen in Abschnitt I.2.2.1. — Weiteres zum Themenkomplex »Volk – Nation – Vaterland« im 18. Jh. findet sich in dem gleichnamigen Sammelband Herrmann 1996a.

<sup>1612</sup>Fichte 1978, S. 124. Darüber habe ich referiert in Abschnitt I.2.2.3.

<sup>1613</sup>Siehe Abschnitt I.2.3. — Vgl. Herrmann 1996b, S. 216-219; Herrmann 1996c, S. 15-16; Jeismann 1996, S. 287-290.

<sup>1614</sup>Zum Stellenwert des Volksbegriffs in der ethisch-ästhetischen Bewegung während der Kaiserzeit: Kratzsch 1983, S. 374-375, bes. S. 381-388 bezüglich der Zeitschrift »Der Kunstwart«, für die unter der Leitung von Ferdinand Avenarius auch Bonus tätig ist (siehe Kratzsch 1983, S. 380, sowie Abschnitte I.4.1., I.4.2.1.).

<sup>1615</sup>Siehe GGr, Bd. 7 (1992), a.a.O., hier S. 284, ferner S. 389-398.

<sup>1616</sup>Siehe Stenographische Berichte 1916, S. 2; zitiert in Abschnitt I.3.2.1. Vgl. Bihl 1991, S. 49.

<sup>1617</sup>Stenographische Berichte 1916, S. 7B; zitiert in Abschnitt I.3.2.1. — Dem Sitzungsprotokoll ist zu entnehmen, daß der Reichskanzler seine Rede unter großem Beifall des ganzen Hauses hält. Die Abgeordneten und Besucher auf den Tribünen erheben sich sogar von ihren Plätzen, und bei den Worten »einig bis auf den letzten Mann!«, welche in die Richtung der

Die sozialdemokratische Reichstagsfraktion erklärt durch ihren Vorsitzenden Hugo Haase, sie bewillige »die geforderten Kriegskredite« zur Vaterlandsverteidigung im Interesse von »Millionen Volksgenossen«, welche schuldlos in den Krieg gerissen würden.<sup>1619</sup> Die deutsche Sozialdemokratie war vor dem Weltkrieg bestrebt gewesen, »die Verbrüderung aller Menschen zur Wahrheit zu machen«.<sup>1620</sup> Jetzt, angesichts der Gefahr »feindlicher Invasionen«, wird das Zukunftsziel der internationalen Solidarität und Völkerfreundschaft nicht aufgegeben, aber »im Einklang mit der Internationale, die das Recht jedes Volkes auf nationale Selbständigkeit und Selbstverteidigung jederzeit anerkannt hat«, quasi ausgesetzt.<sup>1621</sup> Es soll »Burgfrieden« herrschen im Reichsinnern. Die »Solidarität der Klassen« ist installiert, verkündet auch Joseph Bloch in den »Sozialistischen Monatsheften«:

»Das Gefühl der Teilhaftigkeit ist in allen Gliedern der Nation lebendig geworden. Und das Volk selbst tritt, [...] als das organisch Handelnde, allein auf den Schauplatz.«<sup>1622</sup> –

Die Verteidigung des Vaterlandes liegt bei dem »Volksheer«. Es sei »nicht nur ein Werkzeug des Sieges, sondern das Symbol der ganzen wunderbaren Einheit und Entschlossenheit der ganzen Nation«, glaubt Ernst Troeltsch.<sup>1623</sup> Die »Organisation des Volkes« wird zu einer Frage, die Wissenschaftler verschiedener Fakultäten und Gesinnungen beschäftigt; sie ist eng verwoben mit dem Gegenstand der Staats-, Wirtschafts- und Gesellschaftsordnung.<sup>1624</sup> Es besteht ein euphorischer Glaube an

---

Sozialdemokraten gesprochen werden, brandet »erneuter minutenlanger jubelnder Beifall« auf.

<sup>1618</sup>Vgl. *GGr*, Bd. 7 (1992), a.a.O., hier S. 391, 392; für das Folgende auch S. 393.

<sup>1619</sup>*Stenographische Berichte 1916*, S. 8D, 9B; zitiert in Abschnitt I.3.2.1.

<sup>1620</sup>So heißt es 1875 im Gothaer Programm der Sozialistischen Arbeiterpartei Deutschlands; zitiert nach *GGr*, Bd. 7 (1992), a.a.O., hier S. 378.

<sup>1621</sup>*Stenographische Berichte 1916*, S. 8D, 9A.

<sup>1622</sup>Dieses Zitat und das vorige: *Bloch 1914*, S. 1023, 1025; zitiert in Abschnitt I.3.2.1. – Käthe Kollwitz erwähnt die Lektüre dieses Aufsatzes in *Tgb*, S. 154 (16.08.14).

<sup>1623</sup>So am 3. November '14 in seiner Rede »Unser Volksheer«: *Troeltsch 1914b*, S. 9. — Zur Wortdefinition: »heer, das aus der gesamtheit der bevölkerung gebildet wird, [...] in neuerer zeit das auf allgemeiner wehrpflicht beruhende heer [...]« (*DWB*, Bd. 26 [EA 1951], s. v. Volk, Kompositum Volksheer, Sp. 483-484). — Weiteres zum Begriff und seiner Beziehung zum »Volkskrieg«: *GGr*, Bd. 7 (1992), a.a.O., hier S. 393 mit Anm. 16-17.

<sup>1624</sup>Im theoretischen und praktischen Sinn geht es dabei um die Einfügung des Einzelindividuums in das staatliche Ganze, respektive um das Gemeinwohl. Vgl. z. B. folgende, in Teil I angeführte Quellenschriften: *Troeltsch 1916a*, bes. S. 71 (»organisierte Volkseinheit auf Grund einer pflichtmäßigen und zugleich kritischen Hingabe des Einzelnen an das Ganze«); *Troeltsch 1916b*, bes. S. 616; *Troeltsch 1916c*; *Jastrow 1915*, bes. S. 124-129 (»Organisation« in puncto wirtschaftlicher Zusammenarbeit, Arbeiterversicherung, allgemeiner Wehrpflicht etc.); *Kjellén 1915*, bes. S. 33-34 (»Ordnung« als »die erste Idee von 1914«);

die sog. Volkseinheit fort, bis erneut – spätestens seit der zweiten Kriegshälfte – gesellschaftliche Gegensätze aufbrechen.

Nach Kriegsende ist der Volksbegriff, auf den sich sämtliche Parteien berufen, ein notwendiger »Legitimationstitel« der Parteienpolitik – infolgedessen auch ein »ideologische[s] Schlagwort«, das vom bürgerlichen Staatsvolk bis zur revolutionären Volksmasse ein weites Spektrum umfaßt. Andere Termini lagern sich an: bei den Parteien der Konservativen und Liberalen und der SPD sind es die Begriffe »Vaterland« und »Patriotismus«, »Nation« und »Demokratie«; bei den extrem linken Parteien USPD und KPD »Internationale«, »Masse« und »bewaffnete Herrschaft der Arbeiterklasse«. <sup>1625</sup> November-Revolution, Ausrufung der Republik und Bildung des »Rats der Volksbeauftragten« durch SPD und USPD (03.11.-09.11., 10.11.18), »Allgemeiner Deutscher Rätekongreß« und die Entscheidung für Wahlen zur Nationalversammlung (16.12.-20.12.18), »Januar-Aufstand« (05.01.-11.01.19), Wahlen zur Nationalversammlung und ihre Eröffnung in Weimar (19.01., 06.02.19), Unruhen, Streiks und bewaffnete Aufstände in vielen Teilen des Reichsgebietes (Februar bis Mai '19), endlich das Inkrafttreten der Weimarer Verfassung am 11. August 1919 – was sich hier als nüchterne Datenaufzählung ausnimmt, entspricht freilich in der Alltagswirklichkeit der Bevölkerung dramatischen und hochgradig emotionsbeladenen Ereignissen. <sup>1626</sup> 1915 hatte das Reichstagsgebäude noch die Inschrift »Dem Deutschen Volke« erhalten, womit deutlich gemacht war, daß das Volk »Adressat«, nicht »Souverän« sei. <sup>1627</sup> In Artikel 1 der Weimarer Verfassung heißt es schließlich: »Die Staatsgewalt geht vom Volke aus.« Damit be-

---

*Plenge 1916*, bes. S. 41-44, 105, 110, 149, 152 (»Organisation« als »Einordnung« des Individuums in das Ganze). — Siehe meine Ausführungen zu Beginn von Kapitel I.4. und Abschnitt I.4.2.3., dort bes. Anm. 650 zum Thema »Organisation«. — Über die Begriffe »Gemeinwirtschaft«, »Sozialismus«, »Volksgemeinschaft« informiert *Mai 1997*. Der Autor umreißt ihre semantisch und parteipolitisch unterschiedliche Färbung, bis hin zum Nationalsozialismus: *Mai 1997*, bes. S. 589-596. — Weiter zum Volks- und Rassebegriff der Nationalsozialisten: z. B. *GGr*, Bd. 7 (1992), a.a.O., Abschnitt XIV.6.

<sup>1625</sup>Dazu sowie zu den vorgenannten Parteien und zur Ideologisierung des Volksbegriffs: *GGr*, Bd. 7 (1992), a.a.O., hier S. 394-396. — Koselleck macht auf folgendes aufmerksam: Die Begriffe »Volk« und »Nation« können oppositionell verwendet werden. Im Vergleich ist »Nation« eher »konservativ und staatsbezogen«, »Volk« dagegen mehr »radikal«, wobei seitens der politisch Rechten völkische, seitens der Linken klassen- und massenspezifische Konnotationen mitschwingen. Beide Begriffe werden z. T. aber auch analog verwendet (*GGr*, Bd. 7, a.a.O., S. 396; dort noch mehr Einzelheiten).

<sup>1626</sup>Zur Geschichte: *Huber 1978*, Kapitel VIII-X; *Bracher / Funke / Jacobsen 1988*, Daten-Übersicht S. 641-642 (hieraus großteils wörtlich zitiert); *Böckenförde 1988*; *Kolb 1993*, S. 1-22.

gründet die Reichsverfassung die erste parlamentarische Demokratie in der deutschen Geschichte.<sup>1628</sup> Der Begriff »Volk« bezeichnet »staatsrechtlich [... die] Gesamtheit des ›Staatsvolks‹«. <sup>1629</sup>

Daß man aber auch weiterhin auf pseudo-idealistische Begriffsinhalte rekurriert, zeigt sich z. B. am Wahlaufufruf der »Deutschnationalen Volkspartei« von 1919, wo es heißt: »*deutsches Wesen und deutsche Art müssen mehr denn je unser ganzes Volk erfüllen*«. <sup>1630</sup> – »Was ist deutsch?«, fragt auf der Gegenseite Adolf Behne in der August-Ausgabe der »Sozialistischen Monatshefte« und polemisiert sogleich gegen Stimmen, die verlautbaren, »daß nur der *gute Deutsche* wahrer Mensch sei und sein könne.« <sup>1631</sup> Behne führt aus:

»1914, als *das Volk aufstand*, war deutsch identisch mit Helden-tum, und der deutsche Held eine Mischung von Brutalität und Heiligenschein. Auf der Höhe der Erfolge war deutsch alles, was hell oder wenigstens helldunkel, was erfolgreich, allgemein geschätzt und irgendwie sieghaft war. Und was ist jetzt deutsch, [...]? Sie sind denn wieder eifrig an der Arbeit, uns ein neues Ideal des *deutschen Wesens* zusammenzureden.« <sup>1632</sup>

Behne bezieht sich im weiteren unausgesprochen auf die von der Obersten Heeresleitung verbreitete »Dolchstoß«-Legende«, eine propagandistische Irreführung, nach der die Heimat für die militärische Kriegsniederlage verantwortlich gemacht wird. Die Armee würde »im Felde unbesiegt« geblieben sein, wenn nicht die Heimatbevölkerung, aufgehetzt von der politischen Linken, der kämpfenden Truppe »in den Rücken gefallen« wäre. Behne entgegnet vehement:

»Erkennen wir doch endlich einmal die Tatsachen: Wir sind besiegt. Die deutsche Heeresleitung hat in Foch [d. i. der französische Marschall Ferdinand Foch, BS] ihren Meister gefunden. Der Schrei nach Verrätern ist sinnlos. Aber das Allernotwendigste wäre, daß das Volk restlose, bedingungslose Erforschung der

---

<sup>1627</sup>GGr, Bd. 7 (1992), a.a.O., hier S. 392.

<sup>1628</sup>Aus Artikel 1 der Verfassung zitiert nach *Reichs-Gesetzblatt 1919*<sup>o</sup>, S. 1383. Ebd. lautet die Präambel: »Das Deutsche Volk, einig in seinen Stämmen und von dem Willen beseelt, sein Reich in Freiheit und Gerechtigkeit zu erneuen und zu festigen, dem inneren und dem äußeren Frieden zu dienen und den gesellschaftlichen Fortschritt zu fördern, hat sich diese Verfassung gegeben«. — Zur Verfassung: *Huber 1978*, § 72; *Huber 1981*, bes. S. 23; *Boldt 1988*; *Böckenförde 1988*, S. 35-42; *Sontheimer 1988*, S. 457-458; *Kolb 1993*, S. 18-20.

<sup>1629</sup>GGr, Bd. 7 (1992), a.a.O., hier S. 397.

<sup>1630</sup>Zitiert nach GGr, Bd. 7 (1992), a.a.O., S. 395, mit Belegstelle in Anm. 25.

<sup>1631</sup>So in dem Artikel »Die Pflicht zur Wahrhaftigkeit«: *Behne 1919c*, S. 721.

<sup>1632</sup>*Behne 1919c*, S. 721.

Wahrheit verlangte. Nicht um zu strafen ([...]), sondern um zu wissen, zu erkennen, zu handeln, neu zu beginnen. Nichts wirkt so furchtbar deprimierend wie diese innere Teilnahmslosigkeit, mit der das deutsche Volk alles, alles erträgt, hinnimmt, laufen läßt. Es ist kaum vorstellbar, daß ein Volk, das diese 5 Jahre durchgemacht hat: nach scheinbaren Riesenerfolgen die tiefste Niederlage, gestern noch Siegesmeldungen, heute schon Mitteilung der Katastrophe, daß ein solches Volk nicht aus innerstem Verlangen auf Feststellung der Wahrheit dringt. Der Schluß, daß es 4 Jahre lang belogen wurde, ist doch unabwendbar; [...]? Die Lüge hat uns in das Unglück gestürzt, und daß wir noch immer tiefer in das Elend sinken, ist nur die Folge unserer fortgesetzten Duldung alter Lügenmäntel. Deshalb gibt es nur eine Rettung: Erkenne dich selbst!«<sup>1633</sup>

Der Autor drängt seine Leser, Aufklärung über die militärischen und diplomatischen Vorgänge während der Kriegszeit einzufordern:

»Ist es nicht ein sonderbarer und unseres Volkes doch eigentlich recht unwürdiger Zustand, daß das Ausland (auch das neutrale) darüber offenbar sehr viel mehr weiß als wir selbst? Haben wir nicht die Pflicht uns darüber zu unterrichten, was hieran wahr und falsch ist?«<sup>1634</sup>

»Nur eines kann uns weiterhelfen: absolute Wahrhaftigkeit gegen uns selbst. Lassen wir alle Phrasen von deutscher Tugend, handeln wir aufrichtig, [...]. Die Welt wird dann sehr bald anders aussehen; nicht, weil sie am deutschen Wesen wird genesen sein, sondern weil der, der wahrhaftig, das heißt menschlich handelt, sehr bald verstanden werden wird. [...], es liegt an uns die Welt neu zu gestalten, nicht *deutsch* sondern menschlich.«<sup>1635</sup>

Etwas von der hier so leidenschaftlich angemahnten Wahrheitssuche scheint m. E. auch das Kollwitzsche »*Volk*«-Blatt zu enthalten. Auf seine, freilich ganz andere Art, fordert es auf, den Topos »*Volk*« kritisch zu hinterfragen. Es sei wiederholt: In der Anfangsphase des Weltkrieges hatte gerade dieser Topos mit seinen Verzweigungen – »*Volkstum*«, »*Deutschtum*«, »*Volksgemeinschaft*«, »*Organisation*« etc. – eine außerordentlich wichtige Integrationsfunktion innegehabt. Die Bevölkerung konnte so im Rahmen der »geistigen Mobilmachung« auf das »große Ganze« und

<sup>1633</sup>Behne 1919c, S. 721-722.

<sup>1634</sup>Behne 1919c, S. 722.

<sup>1635</sup>Behne 1919c, S. 724. — Der Artikel muß gesehen werden im Kontext der Kriegsschuldfrage und der Pariser Friedenskonferenz (seit 18.01.19, Unterzeichnung des Versailler Friedensvertrages am 28.06.19). Dazu und zur oben genannten »*Dolchstoß*«-Legende: Heine-mann 1988, bes. S. 371-372, 379-381; Kolb 1993, S. 23-35, 37; Barth 2003; die entsprechenden Artikel in Hirschfeld / Krumeich / Renz 2004, hier bes. S. 444. Siehe auch Abschnitt II.6.5.

den Zusammenhalt jenseits aller gesellschaftlichen und politischen Differenzen eingeschworen werden. Unzählige sind die Rückbezüge auf Fichtes Vaterlands- und Volksbegriff. Wir haben bei Wyneken, Bonus und Troeltsch davon reden gehört. Käthe Kollwitz hatte Werke dieser Autoren zwischen 1915 und '16 konsultiert und besonders in ihren Aufzeichnungen erwähnt,<sup>1636</sup> ebenso 1914 Fichtes »Reden« und die Fichte-Gruppe ihrer Söhne.<sup>1637</sup> Im Zuge unserer allerersten Ausgangsfrage nach der Beschaffenheit und den Gründen der Kollwitzschen Einstellung zum Krieg (Abschnitt I.1.1.) hatten wir in Erfahrung gebracht, daß die Künstlerin durch das ideelle Rüstzeug, das diese Autoren bieten, bestärkt wird. Wir hatten die Kerngedanken dieser »affirmativ« genannten Einstellung mit den Begriffen »Vaterland«, »Opfer« und »Pflicht« beschrieben (Kapitel I.3., I.4., I.5.). Indem wir sie uns jetzt wieder vergegenwärtigen, wollen wir zugleich unseren Blick auf diejenigen Inhalte fokussieren, die diese Kerngedanken mit dem Begriff »Volk« verbinden.

### 8.7.3. Volksideologie

Fichte macht in den »Reden an die deutsche Nation« deutlich, daß das deutsche Volk seine im Innersten, gleichsam keimartig angelegten geistigen und moralischen Fähigkeiten kultivieren müsse, um gegen die napoleonische Fremdherrschaft zu bestehen und sich vor dem Untergang zu bewahren. Fichtes Überzeugung nach hat diese Form der Selbsterhaltung ihren Zweck nicht allein in sich selbst. Immer dient sie zugleich dem Fortschritt der ganzen Menschheit. Geschichtsphilosophisch betrachtet, besteht nämlich die Bedeutung gerade des deutschen Volkes darin, ein »ursprüngliches« Volk zu sein, weil es an Freiheit und »unendliche Verbesserlichkeit« des Menschengeschlechtes glaube (»Urvolk«-Theorie). Die Daseinsform »Volk« stehe ihrer idealen Bedeutung nach »unter einem gewissen besondern Gesetze der Entwicklung des Göttlichen aus ihm«. Der einzelne Mensch gründe seinen Glauben »an die ewige Fortdauer seiner Wirksamkeit [...] auf die Hoffnung der ewigen Fortdauer des Volks, aus dem er selber sich entwickelt« habe. Liebe verbinde den Ein-

<sup>1636</sup>Siehe *BrfS*, S. 103, 115 (16.02.15, 09.01.16); *Fischer 1999a*, S. 28 (19.02.15); *Bonus-Jeep 1948*, S. 149, 165; *Tgb*, S. 206, 207, 211, 215-216 (Weihnachten '15, 02.01.16, 08.01.16, 20.01.16). Vgl. *Tgb*, S. 355 (23.02.18).

<sup>1637</sup>Siehe *Tgb*, S. 143-145, 147, 154 ([April '14], Juni '14, 15.08.14). Vgl. *BrfS*, S. 90 (11.07.14).

zeln seinem Volk. Aus Liebe erwachsen Achtung und Tätigkeit. Der edle Mensch opfere sich für sein Volk und Vaterland »mit Freuden« auf, sogar bis zum Tod.<sup>1638</sup>

Für die Freideutsche Jugendbewegung ist Fichte seit jeher hohes Vorbild. Das liegt zunächst an seinem pädagogischen Modell der »deutschen Nationalerziehung«.<sup>1639</sup> Mit dem Anfang des Ersten Weltkrieges treten die Deutschtums-Metaphysik und Fichtes patriotisches Engagement im Kampf um die Freiheit des Vaterlandes noch verstärkt in den Mittelpunkt »jugendbewegten« Interesses. Gustav Wyneken verkündet in seiner Broschüre »Der Krieg und die Jugend«, ganz erfüllt von pathetischem Drang, was jetzt notwendig sei: daß ebendiese Jugend ihre Verantwortung im Existenzkampf »für das Ganze, für das Volk« als heilige Sache aufnehme, weniger als politisches, denn als »ethisches Erlebnis«; die Deutschtums-Idee müsse als »ein Inbegriff von Aufgaben, Forderungen, Pflichten«, errungen und bewährt werden. »Jedes Recht des Einzelnen wird durch den Krieg grundsätzlich aufgehoben, jeder Besitz und jedes Leben gehören dem um sein Dasein kämpfenden Staate«, heißt es bekräftigend.<sup>1640</sup>

Käthe Kollwitz fügt sich mit Kriegsbeginn selbst in die Reihe derer ein, die dem Gemeinwesen freiwillige Dienste leisten. Sie arbeitet für den »Nationalen Frauendienst«.<sup>1641</sup> »Einstweilen«, schreibt sie an ihre Freundin Bonus-Jeep, »gehören die Kräfte des Einzelnen der Gesamtheit.«<sup>1642</sup> Sie entspricht damit dem »jugendbewegten« Ethos ihrer beiden Söhne, aber auch dem Rollenverständnis der sozialdemokratischen Frauenbewegung, wie es z. B. Wally Zepler in den »Sozialistischen Monatsheften« propagiert: produktive Arbeit für das dem Einzelnen übergeordnete nationale Ganze und »volle berufsmäßige Eingliederung in den schaffenden Organismus des Volkes«.<sup>1643</sup> – Auch klassische Lektüre bietet positive Identifikationsmöglichkeiten. Heinrich von Kleists Agitationsschrift »Was gilt es in diesem Kriege?« ist hier vor allem anzuführen, weil sie die kämpferisch-tugendhafte und

<sup>1638</sup>Siehe insgesamt *Fichte 1978*, S. 246, 128, 121, 129-131, 134. Vgl. Abschnitte I.2.2.2., I.2.2.3., I.2.3.

<sup>1639</sup>Vgl. z. B. die Schrift »Fichte als Erzieher« (= *Wyneken 1914/1915*). Dazu Anm. 215.

<sup>1640</sup>Alle Zitate aus *Wyneken 1915*, S. 11-12, 19, 20, 46, 59. Vgl. Abschnitt I.2.5.

<sup>1641</sup>*Tgb*, S. 152 (10.08.14).

<sup>1642</sup>*Bonus-Jeep 1948*, S. 120; zitiert in Abschnitt I.3.2.1.

<sup>1643</sup>Siehe *Zepler 1914*, hier S. 1190; z. T. zitiert in Abschnitt I.3.2.1.

humane Gemeinschaft schlechthin evozieren will. Daher schreibt Kollwitz ihrem jüngeren Sohn an die Front:

»[...] Du hast ja alles das in Dir, was Kleist sagt. Du bist ja im Felde, weil Du für die Erhaltung dieser Gemeinschaft Dich selbst zu geben bereit bist.«<sup>1644</sup> –

Das Schauspiel »Prinz Friedrich von Homburg« ist gleichfalls zu nennen.<sup>1645</sup> Das Kleist-Stück ist im Kaiserreich überaus beliebt und wird häufig aufgeführt. Man rezipiert es vorwiegend als vaterländische Dichtung. Wie wir allerdings festgestellt haben, dürften es vor allem die Gedanken der Pflicht und Gesetzestreue sein, die das Stück für Käthe Kollwitz relevant erscheinen lassen.<sup>1646</sup> Das Verhältnis zwischen Individuum und Staat wird bei Kleist als einheitlich charakterisiert: Eigeninteresse und Staatsinteresse gleichen sich aus; was der vernünftige Staat per Gesetz fordert, wird seitens des vernunftbegabten Individuums aus freiem Willen geleistet. Handelt ein Individuum so, dann handelt es, im Sinne Kleists und seines Vorbildes Kant, moralisch und pflichtgemäß. Kollwitz faßt ihr persönliches Opfer für die Gemeinschaft, die Hingabe ihrer Söhne an den Kriegsdienst, wie eine Pflicht auf. Sie leistet dieses Opfer unter Beschwernis,<sup>1647</sup> aber freiwillig, ohne Zwang, und in der Auffassung, recht zu handeln.

Ernst Troeltsch steigert noch einmal die Momente der Freiwilligkeit und der Selbstidentifikation. Er formuliert: »deutsche Freiheit« sei »gewollte Disziplin, Förderung und Entfaltung des eigenen Selbst in einem Ganzen und für ein Ganzes.«<sup>1648</sup> Den unverkennbaren Ausdruck solcher Freiheit stelle die »organisierte Volkseinheit«<sup>1649</sup> dar. Das Entscheidende an diesem Konstrukt ist für uns, daß sich der Einzelne dem Staats- und Volksganzen ideell wie faktisch überantwortet.<sup>1650</sup> Das Individuum geht auf in Staat und Volk und erfüllt sich selbst in der Gemeinschaft. Die sog. »deutsche Staatsmystik«<sup>1651</sup> beruht letztendlich hierauf.

---

<sup>1644</sup>Fischer 1999a, S. 23 (25.10.14). Vgl. Fischer 1999a, S. 22 (19.10.14). Vgl. Abschnitt I.3.2.2.

<sup>1645</sup>Kollwitz liest das Stück gemeinsam mit ihrem älteren Sohn: *Tgb*, S. 161 ([26.09.14]).

<sup>1646</sup>Siehe Abschnitt I.3.2.2., [B].

<sup>1647</sup>Vgl. *Tgb*, S. 165-166 (30.09.14); zitiert in Abschnitt I.3.2.2.

<sup>1648</sup>Troeltsch 1916a, S. 67; zitiert in Abschnitt I.5.1.2.

<sup>1649</sup>Troeltsch 1916a, S. 71; zitiert in Abschnitt I.5.1.2.

<sup>1650</sup>Siehe Troeltsch 1916a, S. 65-66, 71, 72; zitiert in Abschnitt I.5.1. Daß die Hingabe nicht etwa blind, sondern kritisch und vom Gedanken der freien Pflichterfüllung getragen erfolgt, auch daß die selbständige Individualität erhalten bleibt, wird dabei betont. — In seinem Vor-

Käthe Kollwitz zitiert Gedanken von Troeltsch Anfang 1916 im Tagebuch.<sup>1652</sup> Sie ruft sich dabei die »staatsmystische« Gesinnung ihrer Söhne ins Gedächtnis und deren Aktivität in der Freideutschen Jugendbewegung. Persönlich kommt sie durch ihre Arbeit am *plastischen Dreifigurenmal* dieser Gesinnung nahe.<sup>1653</sup> Das Denkmal zu Ehren der gefallenen Kriegsfreiwilligen konzipiert einen Einheitsgedanken in vier Relationen: die Verbundenheit von Sohn und Eltern, Soldat und Volk, sowie die Verbundenheit der Künstlerin, die ihr Werk als ein öffentliches Denkmal in den Dienst des Volkes stellt und mittels des Werkes zugleich ihren Dank für das Lebensopfer der Soldaten zum Ausdruck bringt.

In Arthur Bonus' Buch »Religion als Wille« stellt das Thema »Volk« einen Hauptgegenstand dar, eingebunden in die Doktrin der sog. Höherentwicklung der Menschheit. Auf sie steuere die Entwicklung der Welt hin, wie Bonus glaubt. Der einzelne Mensch sei seinem Volk verpflichtet und finde im Dienen und Fördern der Staats- und Volksgemeinschaft seine reife Bestimmung. Der Krieg selektiere und läutere »Volksgestalten«. Er erziehe zur »Widerstandskraft«.<sup>1654</sup> Der Kampf »für etwas«, d. h. der bejahende Kampf »aus einem Ideal und Gehorsam heraus [...], aus dem Volksgeist und der Entwicklungsnotwendigkeit«, stärke »die edelsten Kräfte im Volk«.<sup>1655</sup> Nur das siegwürdigere Volk werde siegen, meint Bonus; mithin nur »das innerlich kräftiger organisierte Volk«.<sup>1656</sup> Der Autor versichert, das Volk bzw. Volkstum stelle »das höchste irdische Gut« dar. Es sei »Mutterschoß unseres Erlebens«, natürlicher Entfaltungsort gegenseitiger Stellvertretung, deshalb schützens- und liebenswert. »Wir fühlen uns irgendwie mit unsern Volksgenossen in einem umfassenderen Leib und Ich zusammengeschlossen«; nur aus der Liebe zum eige-

---

trag »Die Ideen von 1914« definiert Troeltsch die »deutsche Freiheit« als »Freiheit einer freiwilligen Verpflichtetheit für das Ganze«; sie beruhe »auf der Selbsthingabe an die Ideen«, mithin auf dem »ethisch-religiösen Wesen« des Deutschen (*Troeltsch 1916b*, S. 618; siehe Abschnitt I.5.1.2.).

<sup>1651</sup>*Troeltsch 1916a*, S. 66; zitiert in Abschnitt I.5.1.2.

<sup>1652</sup>*Tgb*, S. 215-216 (20.01.16); zitiert zu Beginn von Kapitel I.5.

<sup>1653</sup>Siehe Abschnitt II.6.4.

<sup>1654</sup>*Bonus 1915a*, S. 91-92, 112, 113.

<sup>1655</sup>*Bonus 1915a*, S. 77, 78; zitiert in Abschnitt I.4.2.3. Vgl. *Bonus 1915a*, S. 91-92; zitiert in Abschnitt I.4.2.3.

<sup>1656</sup>*Bonus 1915a*, S. 20; zitiert in Abschnitt I.4.2.3.

nen Volk könne die Liebe zur Menschheit kommen.<sup>1657</sup> – Das deutsche Volk hat für Bonus eine Sonderstellung inne, weil es, wie die Geschichte offenbare, spezifische Fähigkeiten besitze, sichtbar vorwiegend an der Jugend.<sup>1658</sup> Der »deutsche Idealismus« zeige sich im »Ernstnehmenmüssen« und schöpferischen Gestalten der Tatsachenwelt.<sup>1659</sup> Er dränge zur Freiheit und »Selbständigkeit brüderlich nebeneinanderstehender Völker«; insgesamt bezeuge er »unser Programm für das Menschheitsganze«. <sup>1660</sup>

Soweit die volksideologischen Kernaussagen der Autoren, die offenbar die Kollwitzsche Auffassung zu diesem Thema in besonderer Weise darstellen oder mitprägen. Daß die bereits in den Kapiteln I.2. bis I.5. ausführlich erläuterten Vorgänge und Hintergründe hier wiederholt und auf den Volksbegriff zugespitzt wurden, liegt in meiner Absicht begründet, folgendes zu behaupten: Käthe Kollwitz hatte während der ersten Kriegszeit ihre zustimmende Kriegseinstellung nicht zuletzt am Volksbegriff ausgebildet. Noch im autobiographischen Rückblick des Jahres 1943 schreibt sie über die Anfangszeit des Ersten Weltkriegs:

»Zum ersten Mal in meinem Leben empfand ich die absolute Gemeinsamkeit des Volkes und mich in sie eingeschlossen.«<sup>1661</sup>

Der 1922 vollendete Holzschnitt »*Das Volk*« führt nun die beschriebenen ideologischen Inhalte des Volksbegriffs ad absurdum. Das Blatt widerlegt den kriegsaffirmativen Volksbegriff. Diese Hypothese ist – zusammen mit der bildlichen Analyse – die Grundlage meiner Interpretation. Es folgt der Nachweis.

---

<sup>1657</sup>*Bonus 1915a*, S. 100-101, auch für die vorigen Anführungen; zitiert in Abschnitt I.4.2.3.

<sup>1658</sup>*Bonus 1915a*, S. 23-24; zitiert in Abschnitt I.4.2.2.

<sup>1659</sup>Vgl. *Bonus 1915a*, S. 118, 120; zitiert in Abschnitt I.4.2.3.

<sup>1660</sup>*Bonus 1915a*, S. 108. — An dieser Stelle liegt mir doch daran, den referierenden Worten meine abschließende Bewertung beizufügen. Arthur Bonus versucht ein Gedankengebäude zu errichten, das sich mit Moralität und Sinnggebung schmücken will. Er begründet, humanistisch verbrämt, die Dominanz des deutschen Volkes. Es kann nicht übersehen werden, daß er einem Totalitarismus das Wort redet, denn sich selbst dient und genügt hier nichts, alles ist Mittel zum Zweck einer vermeintlichen Optimierung des Menschen (vgl. *Bonus 1915a*, S. 110-111; zitiert in Abschnitt I.4.2.2.). Der Krieg wird zum Beförderer der menschheitlichen Höherentwicklung erklärt – ein heute erschütternd absurder Gedanke. Derart vulgär-idealistische Sichtweisen disqualifizieren sich selbst.

<sup>1661</sup>»Die Jahre 1914-1933 zum Umbruch (1943)«, in *Tgb*, S. 745-746; auch zitiert in Abschnitt I.5.2. Diese Aussage wird ebenfalls beachtet in *Jürgens-Kirchhoff 1993*, S. 292.

#### 8.7.4. Irrtum und Einsicht

Der Holzschnitt (*Kl. 183, Kn. 190*) unterscheidet sich erheblich von anderen Kollwitz-Blättern mit gleichem Titel oder ähnlichem Motiv. Abgesehen von der technischen Ausführung bestehen Differenzen sowohl in der Art der Figurenkomposition als auch bezüglich der inhaltlichen Aussage. Damit wir uns eine Übersicht über die Besonderheiten verschaffen können, sind die nachstehenden, teils schon einmal anderweitig erwähnten Graphiken [A bis E] zu vergleichen: [A] Die Zeichnungen »Das Volk« bzw. »Blinde« (1922/23, *NT 970-974, 977-978*); [B] »Die Überlebenden« (1922/23, *NT 980-982, 984-985; Kl. 184, Kn. 197*); [C] »Witwen und Waisenklagen den Krieg an« (um 1922/23, *NT 979*); [D] Arbeiten des Themas »Mütter« (1918 bzw. 1919, *NT 756-757, 759; Kl. 134-135, Kn. 137, 140*). – Wir wollen vor allem die kompositionellen Merkmale dieser Werke erkunden. Anhand des Vergleichs sollte Aufschluß darüber zu gewinnen sein, wie wir die Figurenordnung des Holzschnittes *Kl. 183, Kn. 190* zu verstehen haben. Denn zunächst scheint es gerade die figurative Anordnung zu sein, die den Weg zur Erklärung des Blattes weist. Außerdem muß, aus Gründen der abweichenden Stimmung, [E] die *Vorläuferfassung* in unsere Überlegung einbezogen werden, das ist der verworfene Holzschnitt »Das Volk« (*Kl. 174, Kn. 189*).<sup>1662</sup>

[Zu A:] Die Zeichnungen *NT 970-974, 977-978* zeigen verzweifelte Menschen.<sup>1663</sup> Kollwitz konzentriert den Betrachterblick ganz auf die Gesichter; nur in einem Blatt sind Dreiviertelfiguren dargestellt (*NT 978*). Insgesamt variieren die Physiognomien im Ausdruck von Apathie über stumpfe Verdüsterung bis zum heftig unterdrückten Schrei (*NT 972, 977, 978*; Abb. 46, 48). Die »Blinden« (*NT 973*; Abb. 47)<sup>1664</sup> tasten und greifen mit geschlossenen Augenlidern ohne Orientierung nacheinander, gänzlich hilflos. Einige Dargestellte macht der Kummer ohnmächtig (*NT 970*), manche läßt er Halt suchen aneinander (*NT 971*) oder ungläubig fragen, ob das Verhängnis denn wahr sei (*NT 974*). Andere bringt der Schmerz zum Absterben (*NT 977*). Ungeachtet solcher Unterschiede sind alle Figuren auf gleicher Höhe angeordnet, dicht

<sup>1662</sup>In den Werkverzeichnissen unterschiedlich datiert, auf 1923 (*Kl. 174*) bzw. Herbst 1922 (*Kn. 189*).

<sup>1663</sup>Das Kölner Blatt *NT 972* ist von Kollwitz' eigener Hand als »Leidendes Volk« bezeichnet; siehe *Best.-Kat. Köln 1989*, Kat.-Nr. 79. — Knesebeck sieht *NT 972* kompositionell in der Nähe von Max Klingers Zeichnung »Der Feind zieht ein« (1879, Dresden, Kupferstichkabinett): *Knesebeck 1998*, S. 98 mit Abb. 58, 59; *Knesebeck 2007*, S. 68 mit Abb. 22, 23.

<sup>1664</sup>Siehe *Best.-Kat. Köln 1989*, Kat.-Nr. 78; *Thiem 1989*, S. 131.

aneinandergedrängt. Eng gefaßt ist der Bildausschnitt. Meist legt sich ein schwarzer Himmel schwer auf die Schar und preßt sie nachgerade zur isokephalen Einheit zusammen. Damit ist klar: hier sind alle gleich. Zwar hat jeder sichtbar sein eigenes Leid, aber es kommt bezüglich der Figurenkomposition auf die Wirkung der Menge als Masse an. Als wollte Kollwitz durch das Summieren verschieden individueller Affekte den einen Gesamtausdruck potenzieren. Es ist der Ausdruck unentrinnbarer Drangsal.

[Zu B:] Die zweite Werkreihe mit ikonographischen Ähnlichkeiten zum Holzschnitt umfaßt die Zeichnungen *NT 980-982, 984-985*, betitelt »Die Überlebenden«. Es handelt sich um Studien, die Kollwitz zum gleichnamigen Plakat (*Kl. 184, Kn. 197*; Abb. 42) für den Antikriegstag 1924 im Auftrag des Internationalen Gewerkschaftsbundes in Amsterdam anfertigt.<sup>1665</sup> Auch hier ist der Bildausschnitt relativ eng. Zumeist sind Halb- oder Dreiviertelfiguren zu sehen. Sie stehen nebeneinandergereiht und damit als Gruppe kenntlich, aber es sind alte und junge Menschen und Kinder, die dem Betrachter zugewandt sind, ihn z. T. auch anblicken. Es tritt eine Hauptperson auf allen Blättern auf, nämlich die Frau in der Bildmitte. Sie trägt einen dunklen Umhang, der vom Kopf über Schultern und Körper fällt und nur Gesicht und Hände frei läßt; in diesem Punkt gleicht sie der Mutterfigur des Holzschnittes. Sie umfaßt mit beiden Armen vor ihr stehende Kinder. Diese ängstigen sich und drängen an den Leib der Mutter. Meistens sind noch die Köpfe weiterer Kinder zu sehen (*NT 980, 982, 984-985*; Abb. 50), aber nicht alle finden Zuflucht in den Armen. Und so schauen sie jammervoll fragend, scheu, furchtsam. Sorgenvoll sieht die Mutter den Betrachter aus großen, dunkel verschatteten Augen an (*NT 981, 984*; Abb. 49). Ihre Lippen sind schmal, an den Winkeln herabgezogen. Eine waagerechte Furche durchgräbt tief ihre freudlose Stirn. – Die anderen Figuren stehen paarweise neben der Mutter. Auf der linken Seite ein Mann, manchmal im Soldatenrock, mit breiter Augenbinde, daneben einer mit geschlossenen Augen, ein Blinder, der von einem Kind an die Hand genommen ist (*NT 980, 985*; Abb. 50). Rechts neben der Mutter befinden sich zwei Alte. Während die Frau den Kopf senkt und die Hand an den Mund drückt, blickt der Mann mit müden Augen vor sich hin. Sein Gesicht ist von Sorgenfalten gezeichnet. Kein Zweifel: auf diesen Blättern sind Leidtragende des Krieges zu sehen. – Als Gruppe sind diese Gestalten anders konstituiert als diejeni-

<sup>1665</sup>Das Plakat wurde bereits im Zusammenhang mit dem sechsten Zyklusblatt, »Die Mütter« (*Kl. 182, Kn. 176*), angeführt: siehe Abschnitt II.8.6.2.; dort mit Notizen zur Intention.

gen auf den vorigen Blättern [A]. Isokephalie herrscht zwar auch hier und charakterisiert formal den Zusammenhang. Doch gibt es keine Gleichheit. Unterschiedliche Personengruppen sind aufgereiht, die nur dadurch zusammengehören, daß sie den Krieg überlebt haben und nun, wie zur Mahnung, dem Betrachter gegenüberstehen. Nicht eine gemeinsam zu ertragende Drangsal vereint sie. Es führt sie die Tatsache zusammen, daß sie ihr Weiterleben auszuhalten haben, und zwar je anders. Entweder körperlich versehrt oder als Familie ohne Vater oder als einsam trauernde Alte. Die inhaltliche Hauptaussage dieser eigentlich additiven Figurenkomposition besteht darin, die zukunftsbelastenden Kriegsfolgen an verschiedenen Bevölkerungsteilen sichtbar zu machen. Und weil die Gruppe den Rezipienten geradeheraus konfrontiert, spricht das Blatt zugleich einen Mahnruf aus. Auf dem Plakat mit der Bildunterschrift »Die Überlebenden – Krieg dem Kriege!« (Kl. 184, Kn. 197; Abb. 42) kommt dies unmittelbar zum Ausdruck.

[Zu C:] »Anschuldigung« heißt das Thema einer Darstellung, die, aus dem Figurenverband herausgelöst, nur die verhüllte Mutter mit einem Kind zeigt und im oberen Bilddrittel mit der Beischrift versehen ist: »Wittwen / u. / Waisen // Klagen den / Krieg an« (NT 979; Abb. 51).<sup>1666</sup> Kollwitz zeigt hier zwei einzelne Figuren als Repräsentanten einer Vielzahl ihresgleichen. [Zu D:] Früher hatte sie die Wirkungen des Krieges an dieser Personengruppe in einem mehrfigurigen Verband dargestellt: 1918 und '19 entstanden die Zeichnungen der »Mütter« (NT 756-757) und zwei gleichnamige Druckgraphiken (Kl. 134-135, Kn. 137, 140; Abb. 40-41).<sup>1667</sup> Jenen Blättern eignet ein Grundgefühl, das dem der »Überlebenden« (Kl. 184, Kn. 197; Abb. 42) verwandt ist, und auch wie die Figuren dem Betrachter gegenübergestellt sind, kommt diesen nahe. Allerdings ist das Gruppenmotiv nicht in derselben Weise geordnet, sondern gestaffelter, weniger übersichtlich. Der Eindruck der additiven Reihung ist deshalb schwächer. Es kommt hier wieder mehr auf die Gesamterscheinung der Masse an: mehrfigurig-geschlossen wird die Einheit verschiedener Individuen in der Masse betont, nicht die Vielheit der Personengruppen. Das zeigt sich besonders in der lithographischen Fassung der »Mütter« (Kl. 135, Kn. 140; Abb.

<sup>1666</sup>In *Kat. Berlin 1995*, S. 179 wird das Blatt im Zusammenhang mit dem »Volk«-Blatt der Bilderfolge »Krieg« erwähnt und auf Übereinstimmungen mit der Lithographie »Das Warten« (1914, Kl. 126, Kn. 132) hingewiesen.

<sup>1667</sup>Diese Arbeiten wurden oben im Zusammenhang mit dem sechsten Zyklusblatt angesprochen: siehe Abschnitt II.8.6.2. Die von Kollwitz' Hand »Leidendes Volk« betitelte Skizze NT 755 gehört ebenfalls in diese Reihe der Darstellung von Müttern mit Kindern: siehe ebd.

41), wo die Zeichentechnik die homogene Wirkung noch begünstigt. – Gehen wir aber nochmals zur oben genannten Zeichnung *NT 979* (Abb. 51) zurück. [Zu C:] Kollwitz verzichtet auf das Massenmotiv. Jetzt kommt es ihr nur auf die deutliche, ja plakative Diktion an. Und deswegen arbeitet sie mit zwei Einzelfiguren, die Stellvertreter für die Menge der Witwen und Waisen sind. Die Witwe ähnelt der zentralen Hauptfigur im Holzschnitt. Sie hält jedoch die Augen unzweideutig geschlossen. Sie isoliert sich, spricht nicht selbst, agiert nicht, sondern setzt sich nur dem Betrachterblick aus. Vor dem hellen Hintergrund hebt sie sich als dunkle Dreiviertelfigur ab, streng, bedeutungsschwer und tragisch. Eine sentimentale Geste schwächt die akzentuierte Stimmung des Blattes ab, rührt aber das Gewissen des Betrachters um so mehr: Das Kind, das von der Mutter umfassen wird und zum Betrachter schaut, legt seine kleine Hand auf die Hand der Mutter.

Von solcherart Sentiment und Eindeutigkeit ist der *Holzschnitt (Kl. 183, Kn. 190; Abb. 45)* ganz frei. Frei ebenso von jeder reihenartig-strengen Gruppenordnung. Wir haben es statt dessen mit einem merkwürdig disparaten Figurenzusammenhang zu tun und mit Momenten der Unklarheit. Köpfe überschneiden sich, sie werden durch den oberen Bildrand beeinträchtigt. Der Raum ist gedrängt und zugleich zwischen zwei Polen gedehnt. Zusammengepferchte Nähe oben. Ferne, Isolation unten. Hier herrscht Angst, der immerhin Schutz oder Trost zuteil wird. Dort Ruhe inmitten von Unruhe, Exaltation versus Introversion. Es gibt eine Spannung zwischen plastischer und nicht-plastischer Wirkung: die Figuren haben im Schwarzweißkontrast hart gebildete Gesichter und Hände, aber ihre Körper bleiben ungeformt im Dunkel. – Handelt es sich wirklich um eine Figuren-Gruppe?<sup>1668</sup> Gibt es ein Kriterium, das Zusammenhalt und Einheit zwischen allen Dargestellten stiftet und also etwas allen Gemeinschaftliches zutage treten läßt?

Tatsächlich meine ich, daß es hier kein zwingendes Gemeinschaftskriterium gibt. Eine »innere Beziehung« der Figuren, die durch übereinstimmende Formbildung, vereinte Kooperation oder Interaktion oder durch gemeinsame Aussage herbeigeführt wäre, existiert nicht. Da Kollwitz den Körperumriß der Mittelfigur lediglich

---

<sup>1668</sup>Zur Begriffsdefinition: *LdK*, Bd. 3, a) s. v. Gruppe, S. 42; b) s. v. Gruppendarstellung, S. 42-44; *Brugger 1988*, a) s. v. Gruppe, S. 161-162; b) s. v. Masse, S. 235-236; *MGKL*, Bd. 8 (1907), s. v. Gruppe, S. 468; *DWB*, Bd. 9 (EA 1935), a) s. v. Gruppe, Sp. 969-976, bes. Sp. 972; b) s. v. Gruppierung, Sp. 978-979; *DWDS*<sup>o</sup>, s. v. Gruppe; *Duden online*<sup>o</sup>, s. v. Gruppe.

andeutet, kann nicht einmal die Schutzhand, die ja ein körperliches und psychisches Verhältnis der Mutter zum Kind ausdrücken soll, eine unzweideutige Verbindung mit dem Kind bewirken. Wenn die Figuren etwas zusammenhält, dann ist es allein die Gesamtform des Blattes, die Bildkomposition als ganze mit den vertikalen, horizontalen, diagonalen Hauptachsen, den Parallelen und der »sectio aurea«.<sup>1669</sup> Die Absicht dieser Kunst scheint gerade darin zu bestehen, einander ausschließende oder zumindest konkurrierende innere Verhältnisse formaliter zusammenzubringen. Und zwar so, daß die Kombination die essentielle Unvereinbarkeit sichtbar werden läßt: eine Zuordnung des Widerspruchs.

Forschen wir nach der Bedeutung, so scheint es folgende zu sein: Käthe Kollwitz verwirft die Ideologie des Volkes. Diese hatte, wie gesehen, zu Beginn des Ersten Weltkrieges als übergeordnetes Einheitsprinzip und eine der sog. »Ideen von 1914« die Bereitschaft zur Mitwirkung am Krieg in der Bevölkerung mobilisiert. Es ging darum, das Volk zu retten. Volk und Vaterland, Nation, Staat, die Gemeinschaft, das »große Ganze« glaubte man bedroht. So waren Pflichterfüllung durch das Einzelindividuum sowie das Kollektiv gefordert und Opfer verlangt. Ein ersehntes Resultat jener Hingabe in Opfer und Pflicht sollte die Teilhabe (participatio) des Einzelnen am Ganzen sein. Genau so, nämlich als Teilhabe, hatte Käthe Kollwitz ihre eigene Bestimmung während der ersten Kriegszeit aufgefaßt:<sup>1670</sup> Der Opfertod des Sohnes für die Gemeinschaft war zu würdigen; dies sollte im sog. Besser-Werden, einem persönlichen Reifungsprozeß geschehen; und die künstlerischen Aufgaben mußten eingelöst werden, vor allem das öffentliche *Ehrenmal* für die gefallenen Kriegsfreiwilligen. Als moralischer und kultureller Wert an sich mochte die Idee »Volk« respektabel sein; als kriegsaffirmative Idee geriet sie jedoch angesichts der realen Kriegereignisse immer mehr unter Rechtfertigungszwang: Läuterung des Volkes durch den Krieg; Sieg nur des würdigeren Volkes, das den »höheren Entwicklungswert« besitze (Arthur Bonus); Kampf der Völker, um künftige Kriege zu vermeiden und eine höhere Menschheitskultur zu verwirklichen; Freiheit (Ernst Troeltsch); unverbrüchliche, organisierte und organische Einigkeit im Innern ... Das Idealbild der Volks-Gemeinschaft glitt während des Krieges gänzlich zum Trugbild ab, auch im Bewußtsein von Käthe Kollwitz. Sie

---

<sup>1669</sup>Man könnte allenfalls noch die halbkreisartige Formation der fünf Ausdrucksgesichter als Indiz einer Gruppenbeziehung unter diesen Fünf anführen.

<sup>1670</sup>Siehe hauptsächlich Abschnitt I.4.5.

widerlegt dieses Ideal endgültig. In ihrem Bild ist keine Einheit existent – treffender gesagt: eine paradoxe Einheit zum Ausdruck gebracht.

Der Schlüssel zu dieser Sicht ist die zentrale Gestalt, die Mutterfigur. Ihr Gesichtsausdruck bleibt rätselhaft. Sie gehört genauso viel oder wenig der Sphäre des Kindes an wie derjenigen der übrigen fünf Gestalten. Sie selbst ist körperlich-unkörperlich, schutzgebend und doch wieder unbeteiligt, mithin in sich gegensätzlich, doppelsinnig. Eine Gestalt der »amphibolia«.<sup>1671</sup> Kollwitz repräsentiert in ihr zweifellos eine Mutter, die ihr gefährdetes Kind schirmt. Aus konventioneller Sicht ist die Figur dem Typus der Schutzmantelmadonna<sup>1672</sup> verwandt. Aber Kollwitz erweitert die Deutungsmöglichkeit um das Verstricktsein der Schützenden in noch andere Zusammenhänge. Denn die Figur gehört wegen der mehr oder minder losen Einbindung in den Kreis der anderen Fünf eben doch auch ihnen an.<sup>1673</sup> Wofür stehen diese anderen fünf Figuren, die Hoffnungslosen, der Grimmigen und der rasend Verzweifelte?

Wir haben entdeckt, daß Kollwitz für die Leiden einer Menschenmenge Bildformulierungen findet, die in potenzierender Figurenkomposition Gleichheit im Leid ausdrücken oder additiv eine Zusammengehörigkeit. In den Darstellungen der »Blinden« (*NT 973*) und den ihnen verwandten »Volk«-Blättern (*NT 970-972, 974, 977-978*), den »Überlebenden« (*Kl. 184, Kn. 197*), »Müttern« (*Kl. 134-135, Kn. 137*,

<sup>1671</sup>Zu »amphibolia« oder »ambiguitas« in der literarischen Rhetorik: *Lausberg 1990*, § 132,2. Detailliert: *Lausberg 1990a*, § 1070; *HWRh*, Bd. 1, s. v. Amphibolie, Ambiguität (R. Bernecker, T. Steinfeld), Sp. 436-444. — In der frühneuzeitlichen Kunsttheorie wird das amphibolische Verfahren thematisiert. Zur Anwendung kommt es z. B. bei gegenläufigen Bewegungsrichtungen innerhalb ein und derselben Figur, so etwa bei der Christusfigur in Rubens' Triptychon der »Kreuzaufrichtung« (1610; ursprünglich zum Hochaltar von St. Walburga in Antwerpen gehörig, 1737 Auflösung des Ensembles; das Triptychon befindet sich in der Antwerpener Kathedrale Onze-Lieve-Vrouw): *Heinen 1996*, S. 58 mit Erläuterungen in Anm. 135 auf S. 251; dort der Verweis zu Anm. 61 auf S. 187. Daten zur »Kreuzaufrichtung«: *Heinen 1996*, S. 45. — Ulrich Heinens Dissertation gewährt tiefe Einsicht in die rubenianische Bildrhetorik und Kompositionskunst.

<sup>1672</sup>Anders *Kat. Berlin 1995*, S. 179, wo man in der Figur unter anderem eine Ableitung vom Typus der »Schmerzensmutter« erkennt. Das scheint mir unplausibel, weil der thematische Zusammenhang ganz anders ist. Vgl. *LCI*, Bd. 4, s. v. Schmerzen Mariens (E. Sausser), Sp. 85-87. — Zur Schutzmantelschaft: Abschnitte I.8.1.4., I.8.6.2. — Der Berliner Katalog erwähnt noch ein weiteres Verwandtschaftsverhältnis zu einer plastischen Darstellung der Medea von Paul Peterich (vor 1904): *Kat. Berlin 1995*, S. 179 mit Abb. X/3. Dieser Vorschlag berücksichtigt aber die Schutzgeste der Kollwitz-Figur nicht.

<sup>1673</sup>Wohl deshalb meint Rauhut, daß »die Mutter des Volkes [sic!] das bedrohte Kind schützend unter ihren Mantel nimmt.« (*Rauhut 1965*, S. 190).

140), und auch wie vormals etwa bei der Darstellung der »Gefangenen« (Kl. 98, Kn. 102), ist die Erscheinung der Menge oder Masse die bestimmende. Die dichtgedrängte Reihung oder Staffellung und die Isokephalie sind die dominanten bildnerischen Mittel dieses Zwecks.<sup>1674</sup> Indessen folgt der *siebte Holzschnitt der Bilderreihe »Krieg«* anderen Gesetzen. Das, was ich als das Doppelpolige der Bildordnung beschrieben habe – die optische Dehnung zwischen der oberen und unteren Bildhälfte, der Kontrast von Enge und Leere –, dient nicht dem Eindruck einer kompakten Figurenkomposition, in der die Masse als solche wirkt. Die Bipolarität erzeugt im Gegenteil Lockerung und Auflösung.

Aus diesen Gründen scheint es weniger das leidende Volk zu sein, das Kollwitz hier zeigt, denn das irrende Volk. – Bevor ich diese Annahme gleich genauer begründe, mag uns noch ein Vergleich, der diesmal nicht auf die Figurenkomposition, sondern auf die Stimmung der Darstellung abzielt, den Unterschied verdeutlichen.

[Zu E:] Der *Holzschnitt Kl. 174, Kn. 189* (Abb. 52) entstand wohl wenig vor der letztgültigen Fassung *Kl. 183, Kn. 190*.<sup>1675</sup> Zu erkennen sind drei Gestalten. Finsternis umgibt sie, verschlingt sie beinah. Auf ihren Gesichtern liegt schwaches Licht. Die beiden Seitenfiguren beginnen im Ausdruck und in der Art, wie sie angelegt sind, schon ihren Pendants im siebten Blatt der Holzschnittreihe zu gleichen. Aber die Mittelfigur ist ganz anders gewendet. Man erkennt ihre Arme nicht, weiß jedoch, daß sie leicht vor dem Körper herabhängen müssen, damit die Hände so, wie dargestellt, gesehen werden können. Aus dem Dunkel kommen sie hervor. Halb sind sie geöffnet. Als hätten sie etwas Unsichtbares zu tragen. Das zu schützende Kind ist nicht da. Der Kopf der Figur zeigt schemenhafte Formen. Die Stirnfalten verlaufen gebogen und parallel, so daß man sagen könnte, Kollwitz habe die Idee für diese Kopfpartie der späteren Figur von hier übernommen, aber es fehlt die lichte Stelle in der Mitte. Und vor allem sind die Augen, die in tiefen, großen Höhlen liegen, eindeutig geschlossen. Der Gesichtsausdruck und die Hände machen den

<sup>1674</sup>Die Darstellung »Märzriedhof« (1913, Kl. 124-125, Kn. 128-129) oder die Gedenkblätter für Ludwig Frank (1914, Kl. 127, Kn. 131) und Karl Liebknecht (1919, Kl. 139, Kn. 159) wollen mit denselben Mitteln ähnliche Massenwirkungen erzielen, zeigen aber vielleicht doch mehr die Einheit im Vorgang der gemeinsamen Totenehrung statt im persönlichen Leid.

<sup>1675</sup>Knesebeck datiert auf Mitte September 1922, »Ende November muß die Arbeit abgeschlossen gewesen sein« (Knesebeck 2002, S. 558). Das Blatt wird bezeichnet als »verworfenne Fassung des siebten Blattes der Folge »Krieg««.

stimmungsmäßigen Unterschied zur Mutterfigur in *Kl. 183, Kn. 190* klar. In der Vorläuferfassung zum endgültigen Holzschnitt haben wir es allein mit verzweifelt leidendem Volk zu tun.<sup>1676</sup> Irrtum kommt hier nicht vor.

Irrt man sich, dann ist man auf einem Abweg. »Sich in der Irre befinden« heißt, im Zustand der Verirrung (»aberratio«) und Verwirrung (»perturbatio«), auch des Schwankens oder der Ratlosigkeit sein. Das Wort »Irrtum« (»error«) bezeichnet etwas Falsches oder Trügendes. Hinsichtlich des Denkens und Meinens bedeutet es das Fehlurteil, den Trugschluß, aber auch das »abweichen vom rechten und wahren«, ja das Gegenteil von Wahrheit.<sup>1677</sup> Wer sich irrt, »ist sich dessen nicht bewußt«. <sup>1678</sup> Er ist von der Richtigkeit seines Urteils überzeugt, obwohl dieses Urteil an den reellen Gegebenheiten vorbeigeht. Die Ursachen des Irrtums können vielfältig sein: persönliche Konstitution, Affekte, Voreingenommenheiten, Zeitumstände können das Einschätzungsvermögen trüben oder die Aufnahmefähigkeit behindern; wenn Hintergründe und Fakten nur bruchstückhaft wahrgenommen werden und Prämissen deswegen nicht stimmen, ist ein Irrweg im Denken beinahe vorbestimmt; ebenso wenn es an Kritik mangelt oder unbedacht verallgemeinert wird.<sup>1679</sup> Auch die Folgerung des Unmöglichen aus dem Unbegreiflichen<sup>1680</sup> führt auf irriges Gebiet.

Ich meine, daß uns Kollwitz in Blatt 7 der Bilderreihe die Folgen des Irrtums einer kriegsaffirmativen Volksidee vor Augen stellt, oder auch die Situation, in der dieser Irrtum als Irrtum erkannt wird. Die Schwere solcher Erkenntnis erschüttert. Die fünf Gestalten, die halbkreisförmig um den Kopf der Mutterfigur angeordnet sind, lassen sich verstehen als Gestalten, welche die Erkenntnis des Irrtums schlägt. – Wann wird die Erkenntnis eines Fehlurteils überhaupt erst möglich? Genau dann, wenn ein wahres Urteil entgegengesetzt wird. Ohne Entgegensetzung keine Ein-

<sup>1676</sup>Zu vergleichen ist diese Stimmung mit der Zeichnung *NT 977*.

<sup>1677</sup>*DWB*, Bd. 10 (EA 1877), s. v. Irrthum, Sp. 2176-2177, hier bes. Abschnitt 3. Außerdem paraphrasiere ich bis hierher: *DWB*, Bd. 10 (EA 1877), a) s. v. Irre, Sp. 2162-2163, hier Abschnitte 2, 3, 5; b) s. v. Irren, Sp. 2163-2167; c) s. v. Irrung, Sp. 2177-2179, bes. Abschnitte 1, 2; *DWB*, Bd. 25 (EA 1956), s. v. Verwirrung, Sp. 2308-2312. – Zur Wortbedeutung siehe ferner: *DWDS*<sup>o</sup>, s. v. Irrtum; *Duden online*<sup>o</sup>, s. v. Irrtum.

<sup>1678</sup>*Kwiatkowski 1985*, s. v. Irrtum, S. 212. Ähnlich *Brugger 1988*, s. v. Irrtum, S. 189-190, hier S. 189.

<sup>1679</sup>Zu den Irrtumsursachen paraphrasierend: *Schischkoff 1982*, s. v. Irrtum, S. 324; *Brugger 1988*, a.a.O., hier S. 190. Vgl. *Menne 1984*, S. 100.

<sup>1680</sup>*Brugger 1988*, a.a.O., hier S. 190.

sicht.<sup>1681</sup> Das wahre Urteil zeigt Kollwitz, indem sie die Mutterfigur ihre schützende Hand auf das Kind legen läßt. Ein und dieselbe Mutterfigur ist es, in der sich Irrtum und Einsicht, Falsches und Wahres vereinen. Amphibologisch.<sup>1682</sup>

An dieser Stelle kommt nun auch der Figur des Kindes eine ganz entscheidende Funktion zu. Das Kind schaut den Betrachter an. Es fordert Beachtung. Es steht separiert und allein. Für den Betrachter wird es zur Identifikationsfigur. Er nimmt Anteil, fühlt sich ein.<sup>1683</sup> Dieses Kind und die auf ihm ruhende schützende Hand stellen den zweiten Pol der Bildkomposition dar, oder das zweite »Argument« in der gesamten Bildargumentation, wenn wir nämlich die Offenlegung des Irrtums das erste »Argument« nennen wollen. Die Schutzhand ist ein Zeichen. An den Betrachter wird so, unaufdringlich zwar, weil nicht direkt fordernd, aber dennoch sein Gefühl ansprechend, die wegweisende Botschaft gerichtet. Sie läßt sich fassen mit dem Wort »bewahren« und meint die Nicht-Preisgabe, Sicherung von Leben.

Folgende Schlüsse sind aus den Beobachtungen zu ziehen. Erstens: Der Bildtitel »Das Volk« unterstellt zunächst rein sprachlich eine Einheit des Volkes. Diese Einheit wird relativiert, sogar negiert durch Bildkomposition und -aussage. Letztere erschließt sich dem heutigen Betrachter in ihren umfassenden Bezügen, sobald er die Vorgeschichte des kriegsaffirmativen Volksbegriffs und die Kollwitzsche Einstellung dazu kennt. Mit den hier vorgelegten Erläuterungen und Kommentaren meine ich, eine beweiskräftige und konsistente Deutung des siebten Holzschnittes der Folge »Krieg« zu erbringen.<sup>1684</sup>

Zweitens: Wir haben es mit einem komplexen Bild zu tun. Es setzt auf Kontrastwirkung und doppelsinnige Andeutung, ohne die ästhetische Einheit des Bildganzen

---

<sup>1681</sup>Instruktiv für meinen Gedanken: *Nuzubidse 1926*, S. 30-34, hier S. 31.

<sup>1682</sup>Eine ganz andere Sicht, die m. E. aber das Deutungsproblem des »Volk«-Blattes nicht löst, ist folgende: Der Gesichtsausdruck der Mutterfigur erinnere »an mittelalterliche Darstellungen der Geißelung Christi, in denen er reglos erträgt, geißelt, verspottet und geschlagen zu werden«, so *Dieckmann 1995*, S. 62. – Vgl. *LCI*, Bd. 4, s. v. Verspottung Jesu (K. Laske), Sp. 443-446; *Künste*, S. 435-437.

<sup>1683</sup>Daher finde ich nicht, daß das Bild eine irgendwie apotropäische Wirkung hat, wie *Kat. Berlin 1995*, S. 179 mit Abb. X/1, X/4, X/5 nahelegt; dort wird in einem größeren Kontext die Mutterfigur wegen ihres »versteinert« wirkenden Gesichtes mit Medusa verglichen. – Vgl. *Weber-Woelk 2001*, S. 12, wo von der Mutterfigur gesagt ist, sie wirke »in ihrer Frontalität beinahe abweisend.«

<sup>1684</sup>Vgl. meine Methodenreflexion in Abschnitt II.8.7.2.

aufzugeben. Daher vermag es künstlerisch in sehr hohem Maß zu überzeugen. Den Betrachter hält das Werk darüber hinaus lange in fragender Spannung. Es erweist sich schließlich als Dokument großer Gedankentiefe, das Gedankeneinlassung vom Rezipierenden verlangt.

Drittens: Käthe Kollwitz verwirft nicht etwa moralisierenderweise oder in pathetischer Form die Volksidee. Ganz im Gegenteil bringt sie aufgrund ihrer eigenen Einsicht in das Trugbildhafte der kriegsbejahenden Volksideologie ihre Kritik differenziert und dennoch appellativ vor. Differenziert, weil unterschiedliche Empfindungen und Verhaltensformen dargestellt werden. Appellativ, weil der Feststellung des Irrtums eine Handlungsaufforderung an den Betrachter folgt. In diesem Punkt hebt sich das Blatt von allen vorigen Holzschnitten ab. Dort konnte nirgends eine solche Aufforderung festgestellt werden, nirgends auch nur eine Andeutung von Irrtum. Vielmehr galt es, die jeweilige Aktion oder Passion vor Augen zu stellen und sie dadurch zu dokumentieren, was auch bedeutet, ihren »Wahrheitsgehalt« ein für allemal festzustellen. Das »Volk«-Blatt hat dagegen aufgrund seiner Aufklärungs- und Schutzbotschaft die Funktion, einen Ausblick zu entwerfen. Diesen könnte man als Aufforderung zur Überwindung falscher Ideengebilde oder irreführender Weltanschauungen bezeichnen.

Viertens: Im Kollwitzschen Bild gibt es keinen einheitlichen »Volkkörper«.<sup>1685</sup> Auch deshalb, weil die Leiber derjenigen, die »das Volk« repräsentieren, nur noch zum Teil körperhaft in Erscheinung treten, widersetzt sich dieses Bild einer »Mystik der Kollektive«.<sup>1686</sup> Statt eines »Wir« zeigt Käthe Kollwitz im Grunde ein »Nicht-Wir«. Das heißt, die im Krieg sinngebende Theorie »vom Vorrang der Gesamtheit,

---

<sup>1685</sup>Schon in früheren Werken hat der »Volkkörper« eine Rolle gespielt: siehe a) »Aus vielen Wunden blutest du, o Volk« (1896, *Kl. 29, Kn. 32, NT 122* vgl. *NT 121*); b) »Zertretene« (1900, *Kl. 48, Kn. 49*); c) »Das Leben« (1900, *NT 158*). — Vgl. dazu etwa: *Kaemmerer 1923*, S. 47, 55-56 mit Abb. 6-7, 19; *Hinz 1973*, unpag. [1.-3. Textseite]; *Kat. Hamburg 1980*, S. 34-37; *Kat. Hamburg 1983/1984*, Kat.-Nr. 442; *Thiem 1985*, S. 380-382; *Hofmann 1987*, S. 34-36 mit Abb. 16; *Best.-Kat. Köln 1989*, Kat.-Nr. 113; *Knesebeck 1989*, S. 416-421; *Guratzsch 1990*, Abb. S. 96-99; *Herzwurm 1991*, S. 33 mit Abb. 5; *Prelinger 1993*, Kat.-Nr. 25-31; *Prelinger 1993a*, S. 17-18; *Kat. Berlin 1995*, S. 114-119 mit mehreren Abb.; *Seeler 1995*, S. 26-31, 34-35; *Pfeiffer 1996*; *Knesebeck 1998*, S. 173-193, 206-227; *Best.-Kat. Berlin 1999*, Kat.-Nr. 23-27 (mit Literatur); *Fritsch 2005*, S. 48-53; *Seeler 2005*, S. 19-21, 23.

<sup>1686</sup>Der Ausdruck »Mystik der Kollektive« findet sich in *Flasch 2000*, S. 262; dort im Zusammenhang mit der Feststellung, daß sich im Ersten Weltkrieg das Einzelindividuum als »abhängig« erfährt und individuelle Freiheitsrechte als »sekundär« erachtet werden.

des Volks«<sup>1687</sup> wird auf symbolischer Ebene dadurch konterkariert, daß das vermeintlich organische Volksgebilde aufhört organisch-körperhaft gebildet zu sein. Es verliert damit seinen absolut gesetzten Anspruch und Status, wird in seiner Fragilität und Fragwürdigkeit dargestellt. So gesehen führt Kollwitz nicht nur ein Bild mit einer Aufklärungs- und Schutzbotschaft vor Augen, sondern stellt zugleich die kritische Frage in den Raum: Soll der kriegsaffirmativen Volksidee denn höheres Recht zugebilligt werden als dem Erhalt von Leben? – Das »Volk«-Blatt ist in letzter Konsequenz ein Sinnbild dafür, daß an Ideologien geknüpfte Werte hinterfragbar sind.

---

<sup>1687</sup>Vgl. *Flasch 2000*, S. 262: »[...] vor allem aber der Entselbstungsrausch vom August 1914 begünstigte Theorien vom Vorrang der Ganzheiten, des Volkes [...]«

## 8.8. Die Bildreihe

### 8.8.1. Geordnete Paradoxie

»Wir alle – in allen kriegführenden Ländern – haben ja dasselbe getragen.

Ich habe immer wieder versucht, den Krieg zu gestalten. Ich konnte es nie fassen. Jetzt endlich habe ich eine Folge von Holzschnitten fertig gebracht, die *einigermaßen* das sagen, was ich sagen wollte. Es sind sieben Blätter, betitelt: das Opfer – die Freiwilligen – die Eltern – die Mütter – die Witwen – das Volk. Diese Blätter sollen in alle Welt wandern und sollen allen Menschen zusammenfassend sagen: so war es – das haben wir alle getragen durch diese unaussprechlich schweren Jahre.«<sup>1688</sup>

Am 23. Oktober 1922, dem achten Todestag des jüngeren Sohnes, richtet Käthe Kollwitz diese Worte an Romain Rolland. Der französische Literat hatte nach Kriegsausbruch unermüdlich mit seinen Schriften gegen den Nationalismus angekämpft.<sup>1689</sup> Kollwitz macht ihn zum Zeugen ihrer Auffassung. Konstatierend hebt sie den Wahrheitsgehalt ihres Werkes hervor. Sie resümiert und verallgemeinert die Kriegserfahrung,<sup>1690</sup> und wie es scheint, unterlegt sie ihren Bildern darüber hinaus eine transnationale oder völkerverbindende Bedeutung.<sup>1691</sup> Das ist ein Wink für uns, genau danach zu fragen, welche übergreifenden Aussagen über das Phänomen »Krieg« im Bilderzyklus getroffen werden und mit welcher Methode das geschieht.

<sup>1688</sup>*BdF*, S. 56 (\*23.10.22). Wiederabdruck in *Tgb*, Anm. S. 878-879, hier S. 879. Siehe auch *Tgb*, S. 540 mit Anm. S. 878 ([17.10.22]), S. 541 [21.10.22]).

<sup>1689</sup>Wohl deshalb schreibt Kollwitz im selben Brief: »Während des ganzen Krieges, in den vier dunklen Jahren war Ihr Name – und noch wenige andere – eine Art Trost. Weil Sie das vertraten, was zu hören man sich sehnte.« (*BdF*, S. 56). — Zu Rollands Verurteilung des Krieges: *Rürup 1984*, S. 23-24 (mit Rolland-Zitat; letzteres auch in *Schulin 1997*, S. 22).

<sup>1690</sup>Daß in den Holzschnitten »die Auseinandersetzung mit dem Stück Leben, das die Jahre 1914-1918 umfassen« enthalten sei, schreibt sie auch an ihre Künstlerkollegin Erna Krüger: *BdF*, S. 95 (\*29.12.22).

<sup>1691</sup>Darauf wurde bereits im Zusammenhang mit dem ersten Zyklusblatt hingewiesen: siehe Abschnitt II.8.1.4. — Ähnliches beabsichtigt Willibald Krain mit seinen Arbeiten: siehe *a)* den farblithographischen Zyklus »Krieg« mit dem Untertitel »Sieben Blätter. Allen Völkern gewidmet« (1916), mehrsprachig erschienen; *b)* die Folge »Nie wieder Krieg. 7 Visionen, dem Gedächtnis der Weltkriegs-Opfer gewidmet« (1924). Dazu Genaueres in Abschnitt II.8.2.3. mit Anm. 1385.

Zweifellos stellt Kollwitz das Leiden am Krieg dar. Die Blätter »*Eltern*«, »*Witwe I*« und »*Witwe II*«, beschreiben tragische Gefühlserlebnisse, die, je unterschiedlich, durch den Verlust eines nächsten Angehörigen ausgelöst sind. Diese Darstellungen bilden den Nukleus der Bilderreihe. – Ihnen gehen die Blätter »*Das Opfer*« und »*Die Freiwilligen*« voraus. Sie zeigen etwas vollständig anderes; Blatt 1: eine zur Tat gewordene Idee, nämlich die Hingabe des Lebens an ein Höheres und um eines höheren Zieles willen; Blatt 2: den ehrenvollen Tod und innere Haltungen, die ich mit den Begriffen Treue, Tugend, Heiligkeit, Martyrium charakterisiert habe. Diese beiden Blätter sind Ausdruck moralischer Handlung und Überzeugung, einmal das Individuum betreffend, einmal das Kollektiv. – »*Die Mütter*« und »*Das Volk*« lassen sich als Bilder des Widerstands bzw. der Aufklärung fassen. Sie stellen dem Rezipienten nicht nur Verhaltensweisen vor Augen, sondern geben auch so etwas wie einen Maßstab an, oder weisen in ihrer Eigenschaft als Schlußblätter der Reihe zumindest darauf hin, wachsam gegenüber kriegsbejahenden ideologischen Forderungen zu sein.

Insgesamt wird also das Phänomen des Krieges, genauer das Kriegserleben, von ganz verschiedenen Seiten beleuchtet. Aktionen wie Passionen finden sich versammelt. Es sind Erklärungen, Auswirkungen und Konklusionen zusammengeführt. Anders als andere Bilderzyklen zum Ersten Weltkrieg, die vor allem grauenhafte Kampfhandlungen zeigen, Not und Tod der Soldaten oder die Heimsuchungen der Zivilbevölkerung – die Werke von Dix, Jaeckel, Meidner sollen stellvertretend genannt sein<sup>1692</sup> –, zeigt die Kollwitzsche Reihe Denkbilder. Sie schockieren nicht. Auch wird nichts und niemand angeklagt. Es gibt keine Schuldigen. Vielmehr intendieren diese Bilder, den Rezipienten, verhalten zwar, doch nicht weniger bestimmt, in einen Prozeß der achtsamen Aufnahme zu verwickeln, um ihn so für die Einsicht in vielfältige Zusammenhänge des Krieges empfänglich zu machen. Und vielleicht kann man sie deshalb mit Recht auch als Warnungen bezeichnen, oder als »Warnungsdenkmal vom Gestern fürs Morgen«, wie 1927 Louise Diel vorschlägt.<sup>1693</sup> Das Zitat weist nämlich auch darauf hin, daß der Zyklus ein rückblickendes und vorausschauendes Werk zugleich ist. Er verarbeitet Erlebnisgegenstände der Vergangenheit dadurch, daß er in den ersten zwei Blättern ehemals handlungsbestimmende Sichtweisen artikuliert und in den beiden letzten zukunftsrelevante.

<sup>1692</sup>Vgl. die Werkbeschreibungen zu Beginn von Abschnitt II.8.2.3.

<sup>1693</sup>Diel 1927, S. 13.

Über die Ordnung der Zyklusblätter läßt sich aus dem Gesagten schon einiges entnehmen. Die Blätter 1 und 2 bilden eine thematische Einheit, weil der Opfergedanke sie verbindet. Beide Male wird eine Tugendtat vollbracht. Die Blätter 6 und 7 gehören wegen des Schutzthemas ähnlich zusammen, sind einander jedoch, genau besehen, antithetisch zugeordnet, sofern sich sagen läßt, daß die entschiedene Wehr gegen Irrtümer eine Antithese des Irrtums ist. Die Blätter 3 bis 5 stehen im Zentrum als dreifach alternierende Aussage über das Leid. Wegen ihrer Position in der Mitte des Zyklus ist klar, daß Kollwitz die Leiden, durch den Krieg verursacht, besonders hervorhebt. Übergroßer Gram und äußerste Todesfinsternis – beide wären nicht noch einmal steigerungsfähig – flankieren den inneren Kern, das ist Blatt 4. Die schwangere Witwe vereinigt Extreme in sich: Größe und Elend, Leidensfähigkeit und Standhaftigkeit. Sie ist letztendlich das orthostatische Zeichen der Trauer wie der Hoffnung.<sup>1694</sup>

Wie man sieht, werden die Einzeltatsachen der einzelnen Bilder durch die innerzyklische Ordnung zur »Einheit eines Sinnganzen« zusammengefügt.<sup>1695</sup> Die Anzahl der Blätter ist unter diesem Gesichtspunkt bemerkenswert, denn die Sieben zeigt zahlensymbolisch eine »Ganzheit« an.<sup>1696</sup> Kollwitz legt Erfahrungen und Erkenntnisse zum Krieg gesammelt dar. Aber diese Ganzheit ist doch keineswegs eine, die alles harmonisch aufeinander abstimmt. Die Bildformate wechseln, Ballung, Reihung, drangvolle Enge, Vakuum, geschlossene und offene Formen, Zersplitterung, dann wieder Kompression, Aggression neben Ruhe, Weiches und Spreizung und Härte, Materie als Masse, Auflösung der Form, Spindel, Kreis, Dreieck, Rechteck, Quadrat, Schwarz gegen Weiß ... Wenn das Betrachterauge die ein-

---

<sup>1694</sup>Zur Frage, wie die Bilderordnung von anderen Autoren beurteilt wird: siehe bes. *Forster-Hahn 1978*, S. 8; *Krause 1989b*, S. 70-71; *Krahmer 1990*, S. 83; *Herzwurm 1991*, S. 39, 43; *Gabler 1993*, S. 103; *Jürgens-Kirchhoff 1993*, S. 290-291; *Schirmer 1998*, S. 142; *Schirmer 1999*, S. 119; *Jürgens-Kirchhoff 2002*, S. 296. Siehe zudem den Überblick in der Einführung von Kapitel II.8., dort »Zu Punkt b«.

<sup>1695</sup>Vgl. eine ähnliche Formulierung im Zusammenhang mit dem Wort »Einzeltatsachen« in *GGr*, Bd. 2 (1975), s. v. Entwicklung, Evolution (W. Wieland), S. 199-228, hier S. 202.

<sup>1696</sup>Ich beziehe mich auf die positiven Symbolwerte der Sieben (Ganzheit, Universalität, Vollkommenheit, Vollständigkeit). Sie kann aber auch negative enthalten (sieben Todsünden, Köpfe des apokalyptischen Tieres etc.). Die kulturgeschichtliche Bedeutung der Zahl spiegelt sich in ihrer hohen religionsgeschichtlichen Bedeutung. Siehe *LCI*, Bd. 4, s. v. Sieben (E. Dinkler-von Schubert), Sp. 154-156, hier Sp. 154; *Lurker 1991*, s. v. Sieben, S. 679; *Oesterreicher-Mollwo 1991*, s. v. Sieben, S. 153. Eine Übersicht in *LThK*, Bd. 10, s. v. Zahl, Zahlensymbolik (C. Thiel, [u. a.]), Sp. 1368-1374.

zelenen Blätter entlangschaut, nimmt es ihre Abfolge als etwas irritierend Uneinheitliches wahr. So setzt sich in der Gesamtkomposition fort, was wir schon für einzelne Blätter als signifikant feststellten: Gegensatz. Es ist das Erstaunliche dieser Kunst, daß sie im Kontrastierenden ein Ganzes darzustellen vermag, um es doch wieder optisch und mehr noch gefühlsmäßig nicht vollständig ganz erscheinen zu lassen. Symbolisch verstanden, ist dieses wohlbedachte Gestaltungskonzept eines, das mit dem Thema korrespondiert. Krieg ist paradox.

So unvereinbar es vorderhand auch klingen mag, die Bilderreihe bezieht aus jener Paradoxie einen Teil ihrer eigentümlichen Anziehungskraft und Stimmigkeit. Auch die Tatsache, daß die Einzelbilder zusammengenommen keinen zeitlich, räumlich und inhaltlich sukzessiven Erzählzusammenhang bilden, trägt dem Rechnung.<sup>1697</sup> Denn man kann nicht behaupten, daß hier ein Zustand aus dem andern folgen würde, selbst wenn das Opfer am Anfang als Auftakt, das Durchstehen des Leids in der Mitte als Schwerpunkt, und am Ende die Irrtumsenthüllung und der Lebensschutz als Ausblick eine logische Sequenz darstellen. Es wird gerade nicht eine inhaltliche Progression vorgeführt.<sup>1698</sup> Vielmehr hat jede Einzeltatsache ihre unabänderliche Gültigkeit – ihre ureigene, gleichsam »monadische« Stelle im Wirklichkeitsraum – und bedarf nicht der Erläuterung durch vorige oder nachfolgende Tatsachen. Sie bedarf dessen nicht. Trotzdem wird sie im Verein mit den anderen Einzeltatsachen bereichert, gemeinsam geben sie ein vollständigeres Erfahrungsbild, und das Ein-

---

<sup>1697</sup>Damit unterscheidet sich das Werk von den Zyklusformen, die in »Ein Weberaufstand« (1895-1898, *Kl.* 32-37, *Kn.* 33-38) und »Bauernkrieg« (1902/03-1908, *Kl.* 66, 90, 94-98; *Kn.* 70, 88, 96, 99-102) zur Anwendung kommen. Dort kann man von einem narrativen Zusammenhang sprechen; vgl. *Diel o. J.*, S. 36. Die acht Lithographien des Zyklus »Tod« (1934/35, *Kl.* 256-263, *Kn.* 264-271) werden dagegen wieder lose zusammengefaßt. Eine Sonderstellung haben die drei Holzschnitte zur Folge »Proletariat« (1925, *Kl.* 206-208; *Kn.* 215-216, 222); man kann sie als Triptychon bezeichnen. — Ein klassisches Exempel für den raum-zeitlichen und inhaltlichen Erzählzusammenhang ist die sog. »kontinuierende Darstellungsweise«; Franz Wickhoff hat sie 1895 definiert, am Beispiel der »Wiener Genesis« (illuminierte spätantike Purpurhandschrift; Wien, Österreichische Nationalbibliothek): *LdK*, Bd. 3, s. v. Kontinuierende Darstellung, S. 847-848; *LdK*, Bd. 7, s. v. Wiener Genesis, S. 793.

<sup>1698</sup>Auch kein »Läuterungsprozeß«, wie Dobard meint: *Dobard 1982*, S. 51 (»purging process«). Vgl. *Tegtmeyer 1999*, S. 97. — Diel gebraucht denselben Terminus, aber im Hinblick auf den Betrachter der Bilderreihe: »[...] nichts bleibe uns [den Betrachtern, BS] erspart, der Läuterungsprozeß muß alle Stufen durchlaufen, um uns zu klären. / So empfanden viele von uns schon damals, als die »Kriegsfolge« zum ersten Male in der Schwarzweiß-Ausstellung der Akademie der Künste zu Berlin der Öffentlichkeit gezeigt wurde. Im Rahmen einer reichhaltigen Schau, zu der die ersten Künstler beigetragen, ward Käthe Kollwitz und ihrem Kriegswerk ein Sondersaal vorbehalten. In diesem Raume sammelten sich alle stumm und andächtig. »Für mich ist das Erlebnis so stark, daß ich heute von nichts anderem sprechen könnte«, so legte Fritz Stahl, einer für viele, sein Bekenntnis nieder.« (*Diel o. J.*, S. 35-36).

zelne gewinnt durch das Ganze an Gehalt und Bedeutung.<sup>1699</sup> Der Begriff »mannigfaltige Reihe« scheint unter dieser Rücksicht am besten, wenn auch nicht in letzter Konsequenz zureichend, das Verhältnis der Blätter untereinander zu beschreiben.<sup>1700</sup>

### 8.8.2. Ausdruck – Wahrheit – Wirklichkeit

Daß Käthe Kollwitz sich entschließt, die »Krieg«-Folge nicht lithographisch, sondern in einer anderen, noch ganz unerprobten Technik zu arbeiten, verdankt sich einem Ausstellungsbesuch Mitte 1920:

»Da sah ich etwas, was mich ganz umschmiß, das waren Barlach-sche Holzschnitte. [...] Soll ich wirklich wie Barlach einen ganz neuen Versuch machen und mit Holzschnitt beginnen? Wenn ich mir das überlegte sagte ich mir bis jetzt immer, Steindruck wäre für mich das Gegebene aus klar einleuchtenden Gründen. Ich will doch nicht im Holzschnitt das mitmachen, was jetzt Mode ist, die Fleckenwirkung. *Mir kommt es nur darauf an auszudrücken* und da sagte ich mir, daß die einfache Linie des Steindrucks am besten dafür geeignet ist. Aber das Resultat meiner Arbeit hat mich, ausgenommen bei dem Blatt »Mütter« [d. i. wohl *Kl. 135, Kn. 140, BS*], nie befriedigt. Seit Jahren quäl ich mich. Ganz abgesehn von der Plastik. Erst begann ich die Kriegsfolge als Radierungen. War nichts. Ließ alles liegen. Dann versuchte ich es mit Umdrucken. Auch da fast nie befriedigende Resultate. Ob der Holzschnitt es bringt?«<sup>1701</sup>

<sup>1699</sup>Ich denke bei dieser Beschreibung durchaus in einer strukturellen Analogie: So wie in der Metaphysik von Gottfried Wilhelm Leibniz das geistig-seelische Individuum (d. i. »La Monade«) seine eigene Stelle im durchgängig erfüllten Universum innehat, von seiten der übrigen Individuen keine Einflüsse empfängt, wohl aber durch seine perzeptive Tätigkeit Welt und mit ihr alle anderen Individuen spiegelt, so verhalten sich – im übertragenen Sinn – die Kollwitzschen Einzelbilder: Unabhängig voneinander reflektieren sie Kriegserfahrung. Und obwohl sie Einzeltatsachen darstellen, erschließen sie gemeinsam, im kompositionellen Verband, ein Mehr an Erfahrung. Auch darin sind sie jenen Individuen vergleichbar, die ein und dieselbe Welt nur in verschiedenen perspektivischen, also mannigfaltigen Ansichten perzipieren und insofern Einheit in Vielfalt darstellen. – Zur Monadologie kann hier nur die am meisten bekannte Primärquelle genannt sein: *Leibniz 1982*, bes. S. 26-69, dort §§ 7, 56-58.

<sup>1700</sup>Den Begriff »mannigfaltige reihe« übernehme ich aus: *DWB*, Bd. 14 (EA 1893), s. v. Reihe, Sp. 639-641, hier Sp. 639. — Vgl. in Abgrenzung zu dieser Definition: *LdK*, Bd. 7, s. v. Zyklus, S. 955; *LdK*, Bd. 6, s. v. Reihung, S. 85-86. – Zum Begriff »Graphischer Zyklus«, seinen Eigenschaften bzgl. Form, Inhalt und Technik: *Neuerburg 1976*, S. 8-17.

<sup>1701</sup>*Tgb*, S. 476-477 (\*25.06.20); Anm. S. 866 nennt folgende Barlach-Werke, die Kollwitz in der »Kunstausstellung Berlin« im Glaspalast am Lehrter Bahnhof gesehen hat: »Die Ver-

Ich meine: ja. Dieses Medium hat die Kollwitzsche Kunst in entscheidender Weise bereichert. Manche der früheren Lithographien zum Thema »Krieg« machen vor allem wegen des tonigen, weichen Kreidestrichs einen eher milden, wenn nicht gar wehleidig-weinerlichen Eindruck;<sup>1702</sup> andere sind im Duktus mehr aufgelöst und nervös, betonen aber immer noch das Weiche.<sup>1703</sup> Die Holzschnitte wirken dagegen überwiegend hart, herb, ungelent, unbeweglich und deswegen auf archaische Weise streng. Zwar gibt es auch feine helle Konturlinien, die in ihrem Verlauf an Zeichnungen mit einem weichen Stift erinnern, vor allem im ersten und sechsten Blatt (*Kl. 177, 182; Kn. 179, 176*); aber vorherrschend ist doch der Eindruck des Harten. Teils sind die Formen splittrig, teils scharfgratig, so daß an ihnen das sog. Widerständige des Mediums fühlbar wird. Schwarzweiß ohne graue Abstufungen ist freilich kontraststärker als das Tonige. Ernst erscheint die Holzschnittreihe insgesamt. Material und Form ergänzen sich, und im ganzen scheint diese Technik, die einen strengen Stil zuwege bringt, dem Bildgegenstand förderlich. Oder man würde besser sagen: der Holzschnitt ist dem Bildgegenstand angemessen.<sup>1704</sup>

---

triebenen«, »Kindertod«, »Kreuz- und Sargräuber«, »Barmherziger Samariter« (alle aus dem Jahr 1919). — Der erste Holzschnitt von Kollwitz' Hand ist »Zwei Tote« (1920, *Kl. 140, Kn. 158*; Abb. 106): siehe *Tgb.*, S. 480 (\*25.07.20), mit Anm. S. 867 zur Identifizierung und irrümlichen Datierung auf 1919 in *Klipstein 1955*.

<sup>1702</sup>Vgl. »Die Witwe« (*Kl. 128, Kn. 151*; Abb. 27); »Mütter« (*Kl. 135, Kn. 140*; Abb. 41); »Die Eltern« (*Kl. 144, Kn. 149*; Abb. 23). — Dies ähnlich auffassend: *Krahmer 1990*, S. 86.

<sup>1703</sup>Vgl. »Die Witwe« (3. Fass., *Kl. 160, Kn. 152*; Abb. 31); »Witwe mit totem Kind« (*Kl. 166, Kn. 154*; Abb. 35).

<sup>1704</sup>Meiner Einschätzung steht eine Diagnose Schneedes entgegen. Der Autor bewertet den Stil offensichtlich als defizitär, wenn er ein »Moment der Erstarrung in den Kriegsholzschnitten, die die Tiefe und die Dialektik der Vorzeichnungen eingebüßt haben« feststellt (*Kat. Hamburg 1980*, S. 8; ebenso *Schneede 1981*, S. 7. Eingordnet wird die Beobachtung in den Kontext eines Kollwitzschen »Rollenkonflikt[es] im Dreieck Ehefrau/Mutter/Künstlerin«, zu dem Zweifel an der künstlerisch-technischen Aussagekraft hinzukommen, das Leiden an Zeitumständen sowie persönliche Depression und Melancholie: siehe *Schneede 1981*, S. 6-8). — Technischen Fragen zum Kollwitz-Werk widmen sich vor allem *Seeler 1999b*; *Seeler 1999c*; *Knesebeck 2002*, kompakt auf S. 17-22 (Drucktechniken), S. 25-27 (Farbe, Papiere). Dann auch: *Achenbach 1995*, S. 12-16, bes. S. 14 zum Holzschnitt, Anm. 34 nennt weitere Literatur; *Prelinger 1993* (siehe die einzelnen Kat.-Nrn.); *Prelinger 1993a*, bes. S. 24-30; *Robels 1967*. — Hans Dieter Hubers Aufsatz »Materialität der Körper – Zu den Handzeichnungen von Käthe Kollwitz« (= *Huber 1995*) bringt insgesamt wissenswerte Ansätze, die auch für die druckgraphischen Techniken zu bedenken wären. Zum Holzschnitt des »Liebknecht«-Gedenkblattes (*Kl. 139, Kn. 159*) führt er anhand der Genese aus Kohle- und Kreidezeichnungen einiges aus: *Huber 1995*, S. 43-44 (dabei kommt es aber zu Verwechslungen: *NT 774* ist nicht in Kreide, sondern Bleistift gearbeitet, *NT 778* in Kohle und schwarzer Kreide laut *Best.-Kat. Berlin 1999*, Kat.-Nr. 87; grundsätzliche Beobachtungen bleiben anregend). Außerdem findet der Autor bei manchen anderen Kollwitz-Werken stilistische Übereinstimmungen mit Holzschnitten von Félix Vallotton: *Huber 1995*, S. 47 (z. B. in puncto der 1924 entstandenen Selbstbildnisse *Kl. 201* oder *Kl. 202*).

Die optische Wirkkraft der Bilder beruht auf einem dialogischen Verhältnis der schwarzen und weißen Flächen. Das Schwarze ist gesättigt. Weiß ist zumeist strukturiert.<sup>1705</sup> Im Falle der »Eltern« (Kl. 179, Kn. 174) und »Mütter« (Kl. 182, Kn. 176) hebt sich die dunkle Figurengruppe vom hellen, unbedruckten Bildgrund ab.<sup>1706</sup> »Witwe I« (Kl. 180, Kn. 175) zeigt ebenfalls die dunkle Figur vor einem hellen Grund, der aber noch Bearbeitungsspuren sehen läßt, da etliche größere und kleinere Grate und Inseln des ausgehobenen Holzes stehengeblieben sind und mitgedruckt wurden.<sup>1707</sup> Der Bildgrund ist bei diesen drei Blättern symbolisch gleichbedeutend mit Nicht-Raum in der Nicht-Farbe Weiß. Die Figuren sind isoliert und für sich, sie entbehren jene Sicherheit, die ein räumliches Umfeld bieten könnte, in das sie koordiniert wären. Im Gegenteil ist für sie nur nach innen irgendwie Halt. Nach innen, im Körper, verdichtet und materialisiert sich Schwarz zur »höchste[n] Materialität«, und daraus folgt im übertragenen Sinn »höchste Gegenwart oder höchste Anwesenheit«,<sup>1708</sup> besonders auffällig in »Witwe I«, wo der schwangere Leib durch die Nachbarschaft der hellen Hand suggestiv noch dunkler, mithin das Ungeborene in gesteigertem Maß präsent erscheint.<sup>1709</sup>

---

<sup>1705</sup>Vereinfachend spreche ich von »Schwarz« und »Weiß«, wohlwissend, daß die tatsächliche Papierfarbe der vom originalen Holzstock handabgezogenen Blätter (Ausgabe A) z. B. bei *Klipstein 1955*, S. 235 mit der Bezeichnung »chamoisfarbig« angegeben ist; vgl. etwa *Best.-Kat. Berlin 1999*, Kat.-Nr. 108-109; dann auch *Knesebeck 2002*, S. 26 (Zustandsdrucke der Holzschnitte auf weißem bis leicht gräulichem Japanpapier). Schwarz sind die im Hochdruckverfahren mit Druckerfarbe bedeckten Flächen.

<sup>1706</sup>Zu den »Eltern«: Der Bildgrund verändert sich leicht in verschiedenen Zustandsdrucken. Siehe genauere Beschreibungen in *Klipstein 1955*, S. 241-242; *Knesebeck 2002*, S. 516-519.

<sup>1707</sup>Vgl. genauere Beschreibungen verschiedener Zustandsdrucke in *Klipstein 1955*, S. 244; *Knesebeck 2002*, S. 520-523.

<sup>1708</sup>Diese Formulierungen finden sich in *Huber 1995*, S. 44-45; dort bezüglich der schwarzen Partien des »Liebknecht«-Holzschnittes (Kl. 139, Kn. 159).

<sup>1709</sup>Ich gewinne hier Anregung aus *Huber 1995*, S. 45-46. — Im übrigen stimme ich mit Huber überein, wo er die Imaginationsleistung des Betrachters hervorhebt (*Huber 1995*, S. 46): Bei dem Betrachter liegt es, die »fundamentale Dialektik« (*Huber 1995*, S. 45) sehend und verstehend nachzuvollziehen, welche die Form aufbaut aus der Flächigkeit und der plastischen Verdichtung im jeweiligen Medium. — Außerdem ist erhellend, was über solche gezeichneten Formen gesagt wird, die sich auf dem Bildträger plastisch herausheben und doch partiell in ihn diffundieren: »Die gezeichnete Form ist stets von ihrer Auflösung in die Unbestimmtheit des Papiers, [...] bedroht. [...] Das Œuvre von Käthe Kollwitz arbeitet mit dieser Differenz von Bestimmtheit und Leerstelle, von Vorgabe und aktivem Nachvollzug durch den Betrachter. Und genau darin liegt der ästhetische Reiz dieser Blätter als Kunst.« (*Huber 1995*, S. 45-46; dort am Beispiel von zwei Werken: »Abschied«, 1909/10, *NT 595*; »Nachdenkende Frau«, 1920, *Kl. 146* – vom Autor irrtümlich als Zeichnung betrachtet).

Überhaupt verlangen die hellen Flächen innerhalb der dunklen besondere Beachtung. Manche von ihnen haben in einem solchen Bezugssystem des Innen/Körper/Schwarz/Materie und Außen/Nicht-Raum/Weiß/Anti-Materie neben ihrer rein visuellen Aufgabe, die Betrachteraufmerksamkeit auf sich zu ziehen, einen wechselnden Symbolcharakter. So ist der weiß gefurchte Rücken der Mutter im »*Eltern*«-Blatt das schwerkräftige Mal ihrer Verwundung. Dagegen spielt das lange weiße Kleid des Kindes im Vordergrund des »*Mütter*«-Blattes auf die Verwundbarkeit an, versinnbildlicht etwas Unbeschwertes oder vielleicht Transzendentes, das Wesen der Unschuld.

Und noch einmal zurück zu Schwarz. Wenn es für die Blätter 3, 4 und 6 den Sinn von Materie bzw. Körper hat, so ergeben sich doch wieder umgekehrte Bedeutungen in den Blättern 1, 2, 5 und 7. Schwarz ist in »*Das Opfer*« (Kl. 177, Kn. 179) und »*Witwe II*« (Kl. 181, Kn. 178) mehr als Raumhülle denn als Materie zu verstehen; im einen Fall bezeichnet es die Sphäre des Profanen, im andern die des Unheils. Für »*Die Freiwilligen*« (Kl. 178, Kn. 173) und »*Das Volk*« (Kl. 183, Kn. 190) gilt in puncto Materie ein Sowohl-als-Auch. Die Körper werden, obgleich schwarz, merkwürdig immateriell, sie gehen über in den schwarzen Umraum. Während der »Volks-Körper« eine kaum körperliche Existenz besitzt und nur die Physiognomien als Metaphern der Verirrungen ausbildet, sind die Freiwilligen und ihr Anführer Tod schwerelos körperliche Existenzen. – Mit dem Weißen verhält es sich wiederum so: Es leuchtet und bedeutet im ersten und zweiten Blatt einen lichtmetaphysischen Bereich des Sakralen, im fünften Blatt aber die Grenze zum Verderben. Im siebten Blatt setzt es endlich Falsches und Wahres ans Licht.

Erst wenn sich der Betrachter auf ein solches Zusammenwirken von Flächen gegensätzlicher Art und »Färbung« einläßt, eröffnen sich Seh- und Deutungsmöglichkeiten wie die beschriebenen.<sup>1710</sup> Am Dialog von Schwarz und Weiß bezeugt sich die Symbolkraft und mit ihr die kunstvolle Ausdruckskraft der Kollwitz-Holzschnitte

---

<sup>1710</sup>Meine Beobachtung scheint übereinzustimmen mit einer Ansicht, die Annette Seeler vorbringt: siehe das im Internet abrufbare Thesenpapier mit dem Titel »The significance of black and white in the work of Käthe Kollwitz« (= Seeler 2005a<sup>o</sup>). Die Kollwitz-Kennerin deutet diesbezüglich einen verborgenen Sinn oder Subtext in Holzschnitten der Künstlerin an. — Vgl. ferner Seeler 2007, bes. S. 13-16, wo die Autorin dem Wie der Formgebung weiter ausholend auf den Grund zu kommen sucht; dem Schwarzen und Weißen im Bild wird auch hier spezielle Bedeutung zugesprochen. Auf Seelers Beitrag habe ich bereits in den Anm.

exemplarisch. Man kann ähnliche Beobachtungen an den einzelnen Formbildungen, der Linienführung und Plastizität machen, wo es immer wieder um den Unterschied und das Kommunizieren des einen mit dem andern geht, und zwar nicht nur im einzelnen Bild, sondern auch innerhalb der ganzen Reihe: Was in den Gegensätzen weich/hart, gekrümmt/gerade, konvergent/divergent, abgegrenzt/offen, gleichmäßig/fleckhaft, gewölbt/flach etc. beschrieben werden kann, stellt auf inhaltlich-symbolischer Ebene etwa natürliche Anmut und widernatürliche Deformation dar, oder Transzendenz und Immanenz, Auflösung und konzentrierte Kraft, leidgeprüfte Introspektion und Kontemplation in mühsamster Gebärde, ... – die Aufzählung ließe sich fortsetzen.

Mitte 1919 erklärt Käthe Kollwitz ihrer Kollegin Hanna Löhnberg-Mendel in einem Brief:

»Sie schreiben, daß Sie allmählich Auffassung für den Expressionismus bekommen. Ich kann mich im Gegenteil sehr schwer da hineinfinden u. es ist mir schwer möglich, die vielen Mitläufer von den wenigen echten zu unterscheiden. Gewissermaßen ist ja von jeher jede gute Kunst Expressionismus, also Ausdruckskunst gewesen. Das was sich jetzt so nennt ist mir zum allergrößten Teil fremd und unverständlich.«<sup>1711</sup>

Kollwitz vertritt hier mit der Gleichsetzung der Begriffe »Expressionismus« und »Ausdruckskunst« eine Ansicht, die bereits 1917 in der deutschen Kunstliteratur nicht neu ist.<sup>1712</sup> Wie der knappe Kontext vermuten läßt, bezieht sich Kollwitz durchaus auf die revolutionäre Strömung, die wir kunsthistorisch als »Deutschen

---

991, 1346 hingewiesen. – Zum »Gegensatz von Schwarz und Weiß« vgl. außerdem *Weisner 1967a*, S. 31, auch S. 29-30.

<sup>1711</sup>*BdF*, S. 31 (\*29.07.19). Ebenfalls in *Ich will wirken 1952*, S. 84. — Trotz Ablehnung interessiert sich Kollwitz. Die Schriftquellen berichten bis 1917 knapp (a) von ihrer frühen Einschätzung Pechsteins, (b) vom Besuch der »Internationalen Sonderbundausststellung« 1912 in Köln, (c) über ihre künstlerische Beunruhigung durch »die Jugend mit ihrer anderen Richtung«, (d) ihre Position zur »modernen Malerei«, (e) den Besuch eines Vortrags über Expressionismus: *Tgb*, S. 67, 118, 121, 135 ([April '10], Okt. '12, Silvester '12, Nov. '13); *BrfS*, S. 156 (23.11.17). – Ehedem hatte sie negativ über den Fauvisten Henri Matisse geurteilt und über »die malerischen Qualitäten der Dresdner Schule, die ich verabscheue«: *BrfS*, S. 30 (20.05.11; sicher ist damals die Dresdner Künstlergemeinschaft »Brücke« gemeint – das befindet ebenso *Hinz 1977*, S. 258).

<sup>1712</sup>Siehe *Manheim 1986*, S. 73 (dort in bezug auf Fritz Burger, der in seinem Buch »Einführung in die Moderne Kunst«, erschienen 1917, meint, Adolph Menzel sei »Deutschlands erster großer Expressionist, der auf dem Boden der Wirklichkeit stand«, und ihn zugleich als Vertreter einer »naturalistische[n] Ausdruckskunst« charakterisiert).

Expressionismus« bezeichnen.<sup>1713</sup> Aber sie löst sich gleichzeitig von ihm und will den Sachverhalt allgemeiner auffassen. Versuchen wir, dem nachzugehen.

Der Terminus »Ausdruck« ist im Deutschen seit dem 18. Jahrhundert gängig und wird zunächst im Sinne des französischen oder englischen Substantivs »expression« gebraucht, als Bezeichnung für »Wort«.<sup>1714</sup> Außerdem fallen unter den Begriff sowohl alle gestischen oder gestalterischen Äußerungen, alle Bekundungen von Zuständen oder Geschehnissen im Denken und Fühlen, wie auch deren »Aussagekraft«.<sup>1715</sup> Durch den Ausdruck will Eindruck erzielt und Empfindung erregt werden.<sup>1716</sup> Seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts tritt das Wort in der Schriftsprache vermehrt auf; so in den Werken zur Kunsttheorie und Ästhetik von Winckelmann, Lessing, Sulzer, dann bei Herder, Klopstock, Kant u. a. Es bezeichnet hernach die subjektive Fähigkeit oder Begabung, insbesondere des Künstlerge-

---

<sup>1713</sup>Am naheliegendsten ist natürlich der Gedanke an die ehemaligen »Brücke«-Künstler und die Spätexpressionisten, die nach dem Ersten Weltkrieg in Berlin agieren. — Aus dem reichen Schrifttum zum Thema »Deutscher Expressionismus« sind besonders diese Gesamtdarstellungen hervorzuheben: *Fechter 1914; Dessoir 1919; Hartlaub 1947; Kliemann 1969; Hamann / Hermand 1975; Neuerburg 1976; Kat. Berlin 1977; Roters 1983; Kat. Köln 1984* und darin bes. *Barron 1984; PKG*, Bd. 12 und darin bes. S. 14-28, 74-78, 91, 148-175; *Kat. Berlin 1986* und darin bes. *März 1986; Mannheim 1986; Kat. Düsseldorf 1989* und darin bes. *Roters 1989; Tümpel 1992; Elger 2002; Weidemann 2004; Jähner 2005; Kat. Berlin 2005; Saehrendt 2005; Beloubek-Hammer 2007; Kat. Wien 2007*.

<sup>1714</sup>*DWB*, Bd. 1 (EA 1854), s. v. Ausdruck, Sp. 846-847, hier Sp. 846.

<sup>1715</sup>Zum historischen und semantischen Gebrauch des Begriffs: *HWPPh*, Bd. 1 (1971), s. v. Ausdruck (G. Tonelli, [u. a.]), Sp. 653-662, bes. Sp. 653-655; *ÄGB*, Bd. 1 (2000), s. v. Ausdruck (H. U. Gumbrecht), S. 416-431, bes. S. 416-417; *Schischkoff 1982*, s. v. Ausdruck, S. 48; *Regenbogen / Meyer 2005*, s. v. Ausdruck, S. 81-82, hier S. 81; *Duden online*<sup>o</sup>, s. v. Ausdruck; *DWDS*<sup>o</sup>, s. v. Ausdruck; *Brockhaus online*<sup>o</sup>, s. v. Ausdruck. — Die Lehre vom Ausdruck des Kunstwerkes spielt im 15. und 16. Jh. in Italien eine herausragende Rolle. Darüber informieren etwa: *Panofsky 1960; Barasch 1967; Blunt 1984; Michels 1988*. — Beachtenswertes »Zum Begriff des Ausdrucks« findet sich in Gadamers »Wahrheit und Methodex«, Exkurs VI, zitiert nach *Gadamer 1993*, S. 384-386; dort bes. die Aspekte: a) Ausdruck als »Mitteilung und Mitteilbarkeit«; b) Anwesenheit des Ausgedrückten selbst im Ausdruck (kennzeichnend den metaphysischen, d. h. hier neuplatonischen Zusammenhang des Begriffs); c) Beispiel des Siegelabdrucks: die »Ausdrückung« ist »bleibende Form« und vollständig »in allen Abdrücken gegenwärtig«. — Vgl. ferner: *TRE*, Bd. 1 (1977), s. v. Affekt (G. Hillerdal, [u. a.]), S. 596-625; *ÄGB*, Bd. 1 (2000), s. v. Affekt (H. Grimm), S. 16-49. — Aus der Literaturfülle zum Themenfeld »Ausdruck« in verschiedenen Kunstepochen will ich die Bücher folgender Autoren herausheben. Ulrich Rehm gibt in seiner Habilitationsschrift einen Überblick über das Mittel der Gestik in der neuzeitlichen Bilderzählung: *Rehm 2002*. — Bezüglich der Kunst und Kunsttheorie des 17. und 18. Jhs. in Frankreich informiert Thomas Kirchner über »L'expression des passions«: *Kirchner 1991*. — Ulrich Heinen gibt in puncto Rubens Auskunft: *Heinen 1996*; siehe ferner die Beiträge dieses Autors und anderer in *Heinen / Thielemann 2001; Kat. Braunschweig 2004*.

<sup>1716</sup>*Gadamer 1993*, S. 384, 385. — Auf der Gegenseite verlangt die ästhetische Darstellung »Echtheit des Empfindens« (*Gadamer 1993*, S. 385).

nies, und wird zum ästhetischen Schlüsselbegriff.<sup>1717</sup> Bei Kant vermag der Künstler, »das Unnennbare«, das eine sog. ästhetische Idee der Einbildungskraft im Gemüt begleitet, »auszudrücken und allgemein mittheilbar zu machen«.<sup>1718</sup> Für die Ästhetik und Kunstphilosophie der Romantik und des deutschen Idealismus' ist »Ausdruck« Mittel und Möglichkeit der Kunst, »Wahrheit zu enthüllen«.<sup>1719</sup>

Wie es scheint, hat der Ausdrucksbegriff von Käthe Kollwitz einiges mit dieser zuletzt genannten Vorstellung zu tun. Denn in ihren schriftlichen Äußerungen zur Kunst sind »Ausdruck«, »Wahrheit«, »Wesentlichkeit« konstituierende Begriffe.<sup>1720</sup> Bevor ich diesen Punkt noch in diesem Abschnitt ausführe, möchte ich jedoch auf den Ausdrucksbegriff des Expressionismus eingehen. Sofern sich derselbe in seiner Komplexität überhaupt resümierend fassen läßt,<sup>1721</sup> kann man sagen, daß ihn »Leidenschaft« und »Übersteigerung« kennzeichnen. Was der expressionistische Künstler in Farben, Formen und Flächenstrukturen, in Gestik, Rhythmus, Proportion etc. ausdrücken will, soll von einem »intensiven Erleben« seiner selbst oder seiner Umwelt zeugen. Es geht ihm darum, »Geistig-Seelisches« darzustellen, auch das »religiöse Empfinden«. Nicht die sichtbare Welt wird zum Gegenstand, sondern was den Künstler an ihr umtreibt; das in der Tiefe der Psyche Gelegene, »Trieb«, »Instinkt«, »Gefühl«, »Temperament«, das »Irrationale« und dementsprechend

---

<sup>1717</sup>*HWPh*, Bd. 1 (1971), a.a.O., hier Sp. 655-657. Vgl. *ÄGB*, Bd. 1 (2000), a.a.O., bes. S. 416-417, 421-423.

<sup>1718</sup>So in der »Kritik der Urteilskraft« (1790): *AA*, Bd. 5 (1913), S. 317 (Diese Textstelle führen die in Anm. 1717 genannten Quellen ebenfalls an, dort Sp. 657 bzw. S. 423). – »[...] unter einer ästhetischen Idee aber verstehe ich diejenige Vorstellung der Einbildungskraft, die viel zu denken veranlaßt, ohne daß ihr doch irgend ein bestimmter Gedanke, d. i. Begriff, adäquat sein kann, die folglich keine Sprache völlig erreicht und verständlich machen kann.« (ebd., S. 314).

<sup>1719</sup>*HWPh*, Bd. 1 (1971), a.a.O., hier Sp. 657.

<sup>1720</sup>Vgl. die entsprechenden Einträge in *Verzeichnis B*, s. v. Kollwitz über ihre eigene Kunst, Technik und Methode.

<sup>1721</sup>Anita Beloubek-Hammer zeigt in ihrer Studie zur expressionistischen Bildhauerkunst auf, welche Vorstellungen im Hinblick auf den Ausdrucksbegriff maßgeblich sind: *Beloubek-Hammer 2007*, bes. Abschnitte 3.3.4., 4.2.2.4. — Schon in der »Einleitung« zu ihrem Buch führt die Autorin Leitideen der Expressionisten an, die auch diesen Aspekt beleuchten: *Beloubek-Hammer 2007*, S. 9-22, hier S. 17-18. — Ergiebig sind die Phänomenbeschreibungen in *Fechter 1914*, bes. S. 21-29; *Hartlaub 1947*, bes. S. 5-22 (S. 19 erwähnt Kollwitz). — Bei den meisten der nachfolgenden Anführungen handelt es sich um Topoi; sie kommen in der Literatur zum Expressionismus durchgängig vor. Konsultiere auch: a) *PKG*, Bd. 12, S. 75, 148-168; b) *LdK*, Bd. 2, s. v. Expression, S. 405; s. v. Expressionismus, S. 405-408, bes. S. 405-406; c) *HWPh*, Bd. 1, a.a.O., hier Sp. 659. — Zum Themenfeld außerdem lohnend: *Hofmann 1987a*, S. 81-165 (»Abbild und Gebilde«), S. 246-270 (»Der sensualistische Expressionismus«), S. 442-473 (»Die symbolischen Formen der Kunst«).

auch »Rätselhafte«. Der Kunstkritiker Paul Fechter bezeichnet das »Realisieren einer gefühlten Vorstellung« als den bildnerischen Drang des Künstlers; auf den »Ausdruck eines Gefühls« komme es an.<sup>1722</sup> Die Expressionisten Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff, Max Pechstein – die Protagonisten der Künstlergemeinschaft »Brücke« – folgen »impulsiv« ihrem Schaffensdrang, und was entsteht, entsteht aus »innerer Notwendigkeit«.<sup>1723</sup> – An diesem Punkt gibt es eine Berührung mit Käthe Kollwitz. 1917 meint sie anlässlich ihrer Jubiläumsausstellung zum 50. Geburtstag:

»[...] alle diese Blätter sind Extrakt meines Lebens. Nie hab ich eine Arbeit kalt gemacht ([...]) sondern immer gewissermaßen mit meinem Blut. Das müssen die, die sie sehn, spüren.«<sup>1724</sup>

Und auch 1918 schreibt sie über bereits existierende Zeichnungen zum Thema »Krieg«:

»Unter Tränen gezeichnet. [...] die Scheu mit diesem innersten Erlebten, mit dem Fühlen dieser Jahre herauszukommen und dann das Gefühl des Stümperhaften der Atelierarbeit dem Leben, *diesem* Leben und Sterben gegenüber.«<sup>1725</sup>

Kollwitz impliziert mit solchen Aussagen, daß das Werk authentische Urkunde des eigenen Lebens sei.<sup>1726</sup> Wie sehr es dabei auf die Empfindung und das Gefühl ankommt, zeigt die bekannte Tagebuchstelle vom Oktober 1920, wo sie im Zusammenhang mit der Kritik am *Gedenkblatt für Liebknecht* (Kl. 139, Kn. 159; Abb. 107) nachdrücklich feststellt:

<sup>1722</sup>So in seinem 1914 erschienenen und im selben Jahr noch in zweiter Auflage herausgegebenen Buch »Der Expressionismus«: *Fechter 1914*, S. 22, vgl. S. 21. — Vom Betrachter wird entsprechend verlangt, sich »hineinzufühlen« in das Kunstwerk: *Fechter 1914*, S. 23-24.

<sup>1723</sup>Der Begriff der »inneren Notwendigkeit« hat insbesondere für Wassily Kandinsky tragende Bedeutung, wie er 1912 in seiner Schrift »Über das Geistige in der Kunst« darstellt. Erläuternd dazu etwa *Riedl 1989*, S. 38-54; *Ruppert 2000*, S. 423-431. Ferner z. B. *Behne 1919d*, S. 265.

<sup>1724</sup>*BrfS*, S. 147 (\*16.04.17).

<sup>1725</sup>*BrfS*, S. 163 (\*31.01.18). Der »Krieg«-Zyklus ist zum damaligen Zeitpunkt noch als eine Folge von Radierungen geplant. Weiter heißt es ebd. zum neuen Arbeitsplan: »Jedenfalls ich fühle mich gedrängt jetzt nicht nur zu arbeiten sondern auch gerade *dieses* zu arbeiten und so hab ich eben begonnen. Die Arbeit *hat* mich wieder.«

<sup>1726</sup>Zur inneren Notwendigkeit als Schaffensantrieb vgl. auch *Tgb*, S. 458, 604 (\*13.03.20, \*22.10., \*01.11.25).

»Ich hab als Künstler das Recht, aus allem den Gefühlsgehalt herauszuziehn, auf mich wirken zu lassen und nach außen zu stellen.«<sup>1727</sup>

Was also den subjektiven Entstehungsgrund eines Werkes aus dem Gefühl und Empfinden anbelangt, so scheint es, daß Kollwitz gar nicht weit von den Expressionisten ihrer Tage entfernt ist.<sup>1728</sup>

<sup>1727</sup>*Tgb*, S. 483 (\*Okt. '20). — An gleicher Stelle hält sie schonungslos ihre Unsicherheit auf dem Gebiet der Politik fest: »Ich schäme mich, daß ich noch immer nicht Partei nehme und vermute fast, wenn ich erkläre keiner Partei anzugehören daß der eigentliche Grund dazu Feigheit ist. Eigentlich bin ich nämlich gar nicht revolutionär, sondern evolutionär, weil man mich aber als Künstlerin des Proletariats und der Revolution preist und mich immer fester in die Rolle schiebt, so scheue ich mich diese Rolle nicht weiterzuspielen. Ich *war* revolutionär, mein Kindheits- und Jugendtraum war Revolution und Barrikade, wäre ich jetzt jung so wäre ich sicher Kommunistin, es reißt mich auch jetzt etwas nach der Seite, aber ich bin in den 50er Jahren, ich hab den Krieg durchlebt und Peter und die tausend andern Jungen hinsterven sehn, ich bin entsetzt und erschüttert von all dem Haß, der in der Welt ist, ich sehne mich nach dem Sozialismus, der die Menschen *leben* läßt [...]. / Aber wie feig ist meine Stellungnahme, wie innerlich unklar bin ich andauernd. Nicht einmal zum Pazifismus kann ich mich bekennen, [...]« (*Tgb*, S. 483, \*Okt. '20). Erklärend zur politischen Unsicherheit: »Die Jahre 1914-1933 zum Umbruch (1943)« in *Tgb*, S. 746-747.

<sup>1728</sup>Das wird auch deutlich, wenn wir die Bedeutungsvarianten des Wortes »Ausdruck« ins Auge fassen, die zwischen 1910 und 1914 im Zusammenhang mit dem Begriff »Expressionismus« relevant sind; Ron Manheim hat sie wie folgt zusammengestellt (*Manheim 1986*, S. 90-91; der Autor belegt seine Aufzählung anhand einzelner Textbeispiele aus der Kunstliteratur der Jahre 1907 bis 1912): (a) »»Ausdruck«« als »Gefühle vermittelnde Qualität des Bildes«; (b) als »eine Sichtbarmachung des ›Wesentlichen‹ [...] hinter dem oberflächlich Wahrnehmbaren«; (c) als Indiz der seelischen oder seelisch-religiösen Konstitution des Künstlers, oder (d) im Werk zur Geltung kommende momentane Gefühlsregung. Der Wortverbindung »»Ausdruckskultur««, die seit 1907 in der Zeitschrift »Der Kunstwart« von Ferdinand Avenarius programmatisch verbreitet wird, sind (e) ethische Wertvorstellungen unterlegt, z. B. »»Wahrhaftigkeit««; man erstrebt spezielle »»Ausdrucks«-Formen für das ›Nationale«« und sog. Allgemeinmenschliche. — Die Gotik wird in ein analogisches Verhältnis zum Expressionismus gesetzt. Paul Fechter benennt 1914 die Meister der Gotik und des späten 15. Jhs., v. a. Grünwald, als Vorläufer der zeitgenössischen Expressionisten; gotisches Formgefühl entspricht dem »uralten metaphysischen Bedürfnis der Deutschen« (siehe *Fechter 1914*, S. 28-29, hier S. 29; vgl. Worringers Buch »Formprobleme der Gotik«, erschienen 1911, oder z. B. *Behne 1919d*; siehe auch *Beloubek-Hammer 2005*, S. 259; und zu Worringer *Beloubek-Hammer 2007*, Abschnitt 3.4.4.). — Zum Interesse für gotische Kunst bei Kollwitz: *Tgb*, S. 260-261 (Plastiken im Kaiser-Friedrich-Museum), S. 362 (Lektüre in Rodins »Die Kathedralen Frankreichs«), S. 477-478 (Besuch des Naumberger Domes), S. 525 (Konrad Witz). — Zur Implikation von »Gefühl« und »Schaffen aus innerer Notwendigkeit«: Fechter unterscheidet einen »intensiven« und einen »extensiven Expressionismus«; Vertreter des erstgenannten ist Wassily Kandinsky (*Fechter 1914*, S. 24-25), Kronzeuge des zweitgenannten Max Pechstein (*Fechter 1914*, S. 24, 26-28). Während Kandinskys Darstellungsziel nichts anderes als »die menschliche Gefühlsexistenz, isoliert von der Umwelt« sei, wolle Pechstein ein gesteigertes Welterlebnis ausdrücken: »Er nimmt die Umwelt in sich hinein und schafft ihr in seinem Gefühl ein neues, höheres Leben, [...]« (*Fechter 1914*, S. 25 bzw. S. 26). — Der Architekt Bruno Taut, Mitglied der »Novembergruppe« und Mitbegründer des »Arbeitsrates für Kunst« in Berlin, veröffentlicht 1919 in den »Sozialistischen Monatsheften« einen enthusiastischen Artikel, in dem über das Schöpfertum des Künstlers zu lesen steht: »Sein Ich ist explosiv-quellendes und gestalt-werdendes Gefühl. Das Gefühl des Men-

Aber gibt es auch stilistische Gemeinsamkeiten mit dem Expressionismus? Diese Frage muß gestellt werden, selbst wenn ihre Beantwortung in der vorliegenden Studie gar nicht erschöpfend geleistet werden kann. Eine genaue Untersuchung würde erfordern, Kollwitz eine Mehrzahl verschiedener expressionistischer Werke gegenüberzustellen. Formen, Strukturen und technische Mittel müßten verglichen werden, aber auch Motive und Inhalte, Arbeitsprozesse, Wirkabsichten und -weisen etc. Dadurch würde der Umfang meiner Arbeit überdehnt. Die Kollwitz-Forschung hat sich dem Thema bisher noch wenig eingehend gewidmet.<sup>1729</sup> Um so drängender das Problem. Es soll hier ein Schritt getan werden. Wir suchen den direkten Vergleich in beschränktem Umfang. Da man bekanntlich von einheitlichen expressionistischen Stilkriterien nicht ausgehen kann – die formalen Differenzen in den Werken der Protagonisten sind in der Zeit vor und nach dem Weltkrieg viel zu gravierend<sup>1730</sup> –, wollen wir unseren Blick schärfen, indem wir einige ungefähr zeitgleiche Holzschnitte betrachten. Es bieten sich Arbeiten von Karl Schmidt-Rottluff an. Er ist ein Meister der Holzschnittechnik, sein graphisches Œuvre wird von ihr bestimmt.<sup>1731</sup> Daß Kollwitz gewisse Aufmerksamkeit seiner Kunst gegenüber hegt, läßt sich anhand zweier Tagebucheinträge vermuten. Sie schreibt Ende März 1920:

»Erster Jurytag [der ›Freien Secession‹, BS]. Kolbe, Mosson, Scheibe, Schmidt-Rottluff, Pechstein, Heckel.  
Sehr gute Beschickung. Viel interessante und gute Sachen. In der Mehrzahl ultramodern. Aber meine Augen haben sich sehr gewöhnt, ich kann mit vielem mit, was ich früher gar nicht verstanden

---

schen, der Menschheit. [...] Sein Schaffen ist [...] immer nur Dienst dem Ganzen, seinem Volk, der Menschheit.« (*Taut 1919*, S. 259, 260).

<sup>1729</sup>Einige Ansätze oder bemerkenswerte Erwähnungen finden sich in: *Bonus 1925*, S. 10-11; *Strauss 1950*, S. 32, 34, 37; *Feist 1964*, S. 94; *Lüdecke 1967*, S. 13-14; *Weisner 1967a*, S. 24-27; *Bauer 1967*, S. 50-51; *Robels 1973*, S. 8-9, 11, 12; *Hinz 1977*, S. 258-259; *Hohl 1981/1982*, S. 43; *Kat. Hamburg 1981/1982*, S. 108, Kat.-Nr. 25; *Frank 1982*, S. 92-93; *Gallwitz 1988*, S. 64; *Krahmer 1990*, S. 11, 87-89, 103; *Kreidler 1991*, S. 69-70; *Prelinger 1993a*, S. 25, 28, 33, 34; *Bachert 1993*, S. 73; *Achenbach 1995*, S. 16-17; *Weber-Woelk 2001*, S. 10.

<sup>1730</sup>Vgl. *Elger 2002*, S. 7, 8.

<sup>1731</sup>Siehe *Wietek 1971* insgesamt, hier bes. S. 41-42. Weiterhin *Schapiro 1924*, bes. S. 13 ff.; *Rathenau 1964*; *Kat. Bremen 1989*; *Jähner 2005*, S. 352-402, 438-439; *Kat. Wien 2007*, S. 29-113. — Die »Brücke«-Künstler haben den Holzschnitt bevorzugt, neben Schmidt-Rottluff insbesondere Kirchner, Heckel und Pechstein. Eine Rolle spielt er auch bei Nolde, Rohlf, Kandinsky, Marc, Feininger, Pankok, Felixmüller, Beckmann und Barlach. Überblick bieten neben den Graphik-Werkverzeichnissen der einzelnen Künstler z. B.: *LdK*, Bd. 3, s. v. Holzschnitt, S. 324-326, hier S. 325 (auch Kollwitz nennend); *Westheim 1921*, bes. S. 152-188; *Hartlaub 1947*; *Thiem 1984*; *Grinten / Manheim 1996* und darin bes. *Manheim 1996*; *Laermann 2004*, bes. Abschnitt C.II.

hätte. [...]

Bei aller Anregung doch wieder ziemlich verkaternd für mich. Mein eigenes Arbeiten kommt mir so langweilig und so eingetrocknet vor.«<sup>1732</sup>

Im Dezember '22 notiert sie:

»Am Totenfest waren Karl [Kollwitz, BS] und ich zusammen in der Reichstagsfeier für die Weltkriegsgefallenen. In solchen Augenblicken, wenn ich mich mitarbeiten weiß in einer internationalen Gemeinschaft gegen den Krieg, hab ich ein warmes durchströmendes und befriedigtes Gefühl. Freilich *reine* Kunst in dem Sinne wie z. B. die Schmidt-Rottluffsche ist meine nicht. Aber Kunst doch. Jeder arbeitet wie er kann. Ich bin einverstanden, daß meine Kunst *Zwecke* hat. *Ich will wirken* in dieser Zeit, in der die Menschen so ratlos und hilfsbedürftig sind.

Viele fühlen jetzt die Verpflichtung wirken und helfen zu wollen, aber mein Weg ist klar und einleuchtend, [...].«<sup>1733</sup>

Schmidt-Rottluffs Holzschnitte der Nachkriegszeit bis ca. 1925 kennzeichnet eine sehr starke Reduzierung auf geometrische Grundformen, teilweise eine weit getriebene, zeichenhafte Abstraktion. Deshalb wirkt die Darstellungsweise »elementar«. In den berühmten, 1918 entstandenen Blättern »*ist euch nicht Kristus erschienen*« (Abb. 135)<sup>1734</sup> und »*Kristus flucht dem Feigenbaum*« (Abb. 136)<sup>1735</sup> bezeugen die

<sup>1732</sup>*Tgb*, S. 464 (\*31.03.20) mit Anm. S. 864. — Kollwitz arbeitet um diese Zeit: a) Kreidelithographie »Wien stirbt! Rettet seine Kinder!« (Jan. '20, *Kn.* 148); b) Kreidelithographie »Die Eltern« (3. Fass., vor Mitte April '20, *Kn.* 149); c) Kreidelithographie »Gefallen« (2. Fass., vor Mitte April '20, *Kn.* 150).

<sup>1733</sup>*Tgb*, S. 542 (\*[04.12.22]). — Kollwitz arbeitet um diese Zeit: a) Holzschnitt »*Das Volk*« (Bl. 7 der »Krieg«-Folge, Herbst '22, *Kn.* 190); b) Kreidelithographie »Alkoholgegnerwoche« (Nov. '22, *Kn.* 191); c) Holzschnitt »Die Eltern« (verworfenen Fass., 1922/23, *Kn.* 194). — Ferner zum Zweckcharakter der Kollwitz-Kunst: *BdF*, S. 95 (\*29.12.22); *Tgb*, S. 545 (\*30.12.22). — Die entgegengesetzte Auffassung, daß nämlich »die Kunst nicht den schwankenden Zielen der Parteien dienen« dürfe, hatte bereits 1903 Max Lehrs in seiner Würdigung des Kollwitz-Werkes vertreten: *Lehrs 1903*, S. 60. — An dieser Stelle werden einige der Schlagworte und Positionen einer kunsttheoretisch immer wieder geführten Debatte deutlich: »reine Kunst«, Formalismus, »l'art pour l'art« auf der einen Seite, »Zweckkunst«, Utilitarismus, »l'art engagé« auf der anderen. Während die Vertreter der ersten Richtung mehr die »Autonomie« der Kunst betonen und sich bzgl. der Form vom Gegenständlichen freizumachen suchen, treten die der zweiten Richtung für eine »soziale Funktion« der Kunst ein, auch für ihre sog. »Parteilichkeit«, Lebens- und Volksverbundenheit: *LdK*, Bd. 2, s. v. Formalismus, S. 552-553; *LdK*, Bd. 4, s. v. l'art pour l'art, S. 230; *LdK*, Bd. 1, s. v. Ästhetik, S. 300-312, hier S. 307. — Einige Gedanken zum Thema finden sich z. B. bei dem Kultursoziologen Arnold Hauser: *Hauser 1988*, S. 344-345.

<sup>1734</sup>Dieser und der nachfolgende Holzschnitt stammen aus der sog. Kristus-Mappe mit dem Titel »9 Holzschnitte« (1918, Darstellungen Jesu Christi). Dieses Blatt mißt 50,1 x 39,1 cm. Siehe *Schapiro 1924*, S. 7, Nr. 208; *Wietek 1971*, S. 164, Nr. 121; *Kat. Bremen 1989*, Kat.-Nr. 189; *Moeller 2001*, Kat.-Nr. 47. — Zu meinen Beschreibungen vgl. auch *PKG*, Bd. 12, S. 149, 158-159.

Gesichtsbildungen der Figuren eine Schulung an der Ästhetik afrikanischer Masken.<sup>1736</sup> Blicke sind z. T. visionär geweitet und sprechen von dramatischen Seelerlebnissen. Einzelheiten ordnen sich in den Gesamteindruck der Komposition ein. So verbinden besonders anschaulich im zweiten Blatt strahlenartige, gleichförmig schraffierte »Kräftebahnen«<sup>1737</sup> Bildelemente miteinander. Das schwarzweiße Gefüge gerät in eine dynamische Verspannung. Es kommt bei der technischen Ausführung überhaupt nicht auf Raffinement an, sondern im Gegenteil, je deutlicher sichtbar die Spuren des Herausarbeitens aus dem Material, desto unmittelbarer die Wirkung; und je mehr die Dinge sich Dreiecken, Rechtecken, Zylindern und Quadern angleichen, desto markanter der Ausdruck.

Markant, aber von anderer Art, ist das 1923 entstandene Blatt »*Schnitter*« (Abb. 137).<sup>1738</sup> Es findet ein beinahe dekoratives Wechselspiel positiv-schwarzer und negativ-weißer Flächen und Linien statt. Die Figur wirkt intarsienhaft in die Bildebene eingebunden, sie hebt sich plastisch kaum ab. Im Hinblick auf ihre Bewegung und Tätigkeit steht sie im Begriff, in ihrer Umgebung aufzugehen; und auch dadurch, daß sich die gefurchte Beschaffenheit ihrer Gliedmaßen dem Kornfeld, in dessen Mitte sie steht, angleicht, wird signalisiert, der Mensch ist eins mit seiner Umwelt – ein thematisch wichtiger Aspekt für den Künstler.

Wieder ein anderes, aber in bestimmter Weise typisch expressionistisches Formcharakteristikum wird sichtbar an dem Blatt »*Christus und Nikodemus*« aus dem Jahr 1919 (Abb. 138).<sup>1739</sup> Es lebt aus dem Kontrast großer Flächen in Schwarz und Weiß. Sie künden hier von Finsternis und lichter Wahrheit. Schmidt-Rottluff verbildlicht den Inhalt des nächtlichen Gesprächs, über das im Johannes-Evangelium berichtet wird.<sup>1740</sup> Sowohl die Positionen der beiden Figuren, wie die völlig »autonomen«

---

<sup>1735</sup>50 x 39,5 cm. Siehe *Schapire 1924*, S. 6, Nr. 213; *Wietek 1971*, S. 164, Nr. 123; *Moeller 2001*, Kat.-Nr. 49.

<sup>1736</sup>Die »Brücke«-Künstler hatten sich schon in ihrer Frühzeit intensiv mit dieser Kunst auseinandergesetzt: vgl. das reiche Abbildungsmaterial in *Kat. Berlin 2005*; *Kat. Meersburg 2007*.

<sup>1737</sup>Ich übernehme dieses Wort aus *Hofmann 1987a*, S. 258; zu meinen Beschreibungen vgl. ferner S. 257-270.

<sup>1738</sup>17,9 x 14,1 cm. Siehe *Schapire 1924*, Abb. S. [33]; *Rathenau 1964*, Nr. 2; *Wietek 1971*, S. 199, Nr. 149, vgl. ferner S. 119 zur nachfolgenden Deutung; *Moeller 2001*, Kat.-Nr. 71.

<sup>1739</sup>49,8 x 39,6 cm. Siehe *Schapire 1924*, S. 6, Nr. 261; *Wietek 1971*, S. 165, Nr. 128.

<sup>1740</sup>Joh 3,1-21. – Zur Deutung siehe die entsprechenden Kommentare in *Neue Jerusalemer Bibel*, S. 1515-1516.

Gesichtsformen der Christus-Gestalt und ihr breiter, s-förmig gebogener Körperumriß nehmen das Thema auf. Christus ist, der »ehernen Schlange« gleich, erhöht, zum Zeichen seiner rettenden Macht.<sup>1741</sup> Er öffnet dem Nikodemus das Geheimnis seiner göttlichen Herkunft und des ewigen Lebens. Die Formen reflektieren diesen mystischen Inhalt auf ergreifende Art und Weise. Christus ist menschlich, doch anders menschlich, und das Gesicht des Nikodemus halb noch blind-unverständlich, halb schauend und staunend.

Kollwitz' Gestalten sind ungleich realistischer – auch wenn sie nicht »realistisch« sind und, wie festgestellt, abstrakte Züge aufweisen. Kollwitz schöpft aus dem reichen Reservoir ihrer frühen Zeichenkunst, in der Akt-, Kopf- und Handstudien sowie Selbstbildnisse einen bedeutenden Anteil hatten. Ehedem noch ganz dem Naturalismus anhängend,<sup>1742</sup> bediente sie sich der malerischen und modellierenden Wirkungen des Lichtes, um den Ausdruck zu steigern. Atmosphärische Dramatik beherrschte das detailreiche Bildgeschehen, etwa im Zyklus »Ein Weberaufstand« (1897, *Kl.* 32-37, *Kn.* 33-38). Hinzu kam eine immer monumentaler erscheinende, michelangeleske Körperbildung und außerordentlich suggestive Körpersprache, wie z. B. in den Blättern zum »Bauernkrieg« (1902/03-1908, *Kl.* 66, 90, 94-98; *Kn.* 70, 88, 96, 99-102), in den drucktechnisch teils aufwendigen Versionen zu »Frau mit totem Kind« (1903, *Kl.* 72, *Kn.* 81) oder »Tod, Frau und Kind« (1910, *Kl.* 113, *Kn.* 108). Alle diese Arbeiten wurden durch etliche Modellstudien sorgfältig vorbereitet.<sup>1743</sup> – In den Bildern der Reihe »Krieg« geht Kollwitz von der natürlichen Kör-

<sup>1741</sup>Joh 3,14-18. – Siehe Num 21,4-9: Wenn das Volk Israel zu jenem ehernen Bild der Schlange aufblickt, wird es gerettet.

<sup>1742</sup>Manches dazu etwa in: *Kuhn 1921*, S. 8; *Kaemmerer 1923*, S. 30-33, 39, 69; *Schmalenbach 1965*, S. 5-6; *Weisner 1967a*, S. 24-27; *Robels 1973*, S. 10 (auch für die nachfolgende Charakteristik in puncto Bildwirkung und Stil); *Hamann / Hermand 1977*, bes. die s. v. Kollwitz im Namenregister S. 324 verzeichneten Einträge, v. a. S. 274, 277-279; *Hinz 1977*, S. 259; *Prelinger 1993a*, bes. S. 16; *Achenbach 1995*, S. 16; *Knesebeck 1998*. Vgl. *Hütt 1957*; *LdK*, Bd. 5, s. v. Naturalismus, S. 106-108 (Kollwitz mehrfach nennend). — Aufschlußreiche Aspekte zur Unterscheidung von Naturalismus und Realismus bei *Gross 1983/1984*.

<sup>1743</sup>Siehe die entsprechenden Kat.-Nrn. bei *Nagel / Timm 1980*. — Generell zum Naturstudium bzw. Arbeiten nach Modell: *Tgb*, S. 412 (\*15.03.19); *BdF*, S. 30-31 (\*29.07.19). Siehe auch Abschnitt II.6.3.2. — Genauere Ausführungen zu den von Kollwitz angewandten Methoden und Techniken der Zeichnung finden sich z. B. bei: *Thiem 1967*; *Robels 1967*; *Robels 1973*, bes. S. 10-12; *Timm 1980*; *Prelinger 1993* (siehe einzelne Kat.-Nrn.); *Achenbach 1995* (siehe einzelne Kat.-Nrn.); *Huber 1995*; *Schade 1995*; *Seeler 1999a*. – Vgl. zudem das Abbildungsmaterial in z. B.: *Kat. Stuttgart 1967*; *Kat. Hamburg 1980*; *Schneede 1981*; *Kat. Köln 1988*; *Best.-Kat. Köln 1989*; *Guratzsch 1990*; *Kat. Berlin 1995*; *Kat. Köln 1995*; *Best.-Kat. Berlin 1999*; *Fritsch 2005*.

perbildung aus, um sich dann von ihr zu entfernen, wenn die motivische Idee es verlangt. Das heißt, die Arme der Frauenfigur im »Opfer«-Blatt (*Kl. 177, Kn. 179*) werden überlang, ihre Haltung schier unmöglich gemacht, damit die übermenschliche Anstrengung sinnfällig werde. Oder es wird der Körper der hingestreckten Witwe (*Kl. 181, Kn. 178*) im Rückgrad gebrochen, verschmolzen mit dem Kinderleib und dem Ganzen ein amimetisches Gepräge verliehen, damit das Widernatürliche der Situation zutage trete. Oder die Leiber der Volksangehörigen (*Kl. 183, Kn. 190*) bleiben im düsteren Umraum versunken, um anzugeben, wie haltlos ihr Status ist. Oder aber die Körper der Mütter (*Kl. 182, Kn. 176*) werden zur Schutzburg zusammengedrängt, und im Zusammenschluß, trotz allen Zagens der einzelnen Figur, werden sie eine Macht, ein Sinnbild der Undurchdringlichkeit.

Mit anderen Worten, zugespitzt gesagt: Kollwitz schafft von der natürlichen Wirklichkeit des menschlichen Körpers bzw. vom Seheindruck dieses Vor-Bildes abgeleitete Bilder. Schmidt-Rottluff dagegen formt neue. Er erfindet gänzlich ungewohnte, künstlerische Gestalten, es entsteht sozusagen ein nie vorher dagewesenes Urbild. Kollwitz kennt diese Freiheit nicht und will sie nicht kennen. Insofern hat das Kollwitzsche Bild mehr Anteil an der natürlichen Wirklichkeit als ihn die stark abstrahierenden Vorstellungsbilder Schmidt-Rottluffs haben können.<sup>1744</sup> Immer fordert die Kollwitzsche Bildkunst eine Wiedererinnerung des Betrachters an das natürliche Vorbild. In der Wahrnehmung der Differenz des Bildes gegenüber dem Vor-Bild erschließt sich der Sinn der jeweiligen Form, die keinesfalls Abbild ist, sondern Symbol der Realität.

Die Holzschnitte zum Krieg bestehen letztlich aus expressiven, d. h. ausdrucks-mächtigen Formen. Diese sind aber nicht mit dem Stilbegriff »expressionistisch« zu beschreiben wie die urbildhaften, imaginativen Formen Schmidt-Rottluffs. Deshalb nicht, weil sie von einem anderen Ursprung herkommen und weil ihnen ein anderer Zweck eignet. Sie wollen weniger leidenschaftliche Weltanschauungen oder mit nichts anderem vergleichbare Bildwelten vermitteln als ethische Inhalte. Nicht zu-

---

<sup>1744</sup>Gleichwohl erheben Schmidt-Rottluffs Arbeiten einen Wahrheitsanspruch. Siehe dazu die vielzitierte Passage aus einem Brief des Künstlers vom 20.09.1910 an Ernst Beyersdorff, wo er den Standpunkt vertritt, »daß es eine wahre und eine richtige Zeichnung gibt. Eine wahre, die gewisse Verhältnisse verschiebt und so von der richtigen abweicht, dafür aber Gesehenes im Kern des Wesens gibt und somit überzeugender und wahrer den Eindruck gibt.« (z. B. in *Beloubek-Hammer 2005*, S. 258).

erst der unmittelbar künstlerische Drang des Ausdrückens bringt sie zuwege, sondern die gereifte moralische Erkenntnis, die sich allgemeinverständlich mitteilen will. Kollwitz sucht die Aussagewahrheit, die konstant mit der erfahrenen und erlebten Wirklichkeit übereinstimmt: »so war es«. <sup>1745</sup> Schmidt-Rottluff sucht ganz neue artifizielle Seinswahrheit. <sup>1746</sup>

Aus diesem Grund scheint es gerechtfertigt, wenn Käthe Kollwitz selbst einer »Wirklichkeitskunst« zustrebt und dem Expressionismus ihrer Zeit diese Qualität eher abzusprechen geneigt ist. Ein Tagebucheintrag aus dem Jahr 1916 – sie arbeitet zu jener Zeit am plastischen *Dreifigurenmal* – läßt aufleuchten, was gemeint ist:

»Einen Artikel von Eduard von Keyserling gelesen ›Die kommende Kunst‹. Er wendet sich gegen den Expressionismus und sagt, daß das deutsche Volk weniger als je nach dem Kriege verstiegene Atelierkunst brauchen kann. Was es braucht sei Wirklichkeitskunst. Ganz meine Meinung. Wenn was Keyserling [mit] Wirklichkeitskunst meint, dasselbe ist was ich so nennen könnte. Kommt auf ein Gespräch heraus, das ich neulich mit Karl [Kollwitz, BS] über meine kleine Plastik hatte. Es ist richtig, daß sie durchfällt. Warum? Sie ist nicht populär. Der Durchschnittsbeschauer versteht sie nicht. Sicher aber wird ihm wahre Kunst gefallen, die einfach ist. Es ist ganz meine Meinung, daß zwischen Künstler und Volk Verständnis sein muß, zu den besten Zeiten ist es auch immer so gewesen. Das Genie kann wohl vorauslaufen und neue Wege suchen, die guten Künstler aber, die nach dem Genie kommen – und zu diesen rechne ich mich – haben den verlorengegangenen Konnex wieder zu schaffen. Eine reine Atelierkunst ist unfruchtbar und hinfällig, denn was nicht lebendige Wurzeln faßt – warum soll das sein? [...] Es ist eine Gefahr für mich, daß ich mich zu sehr vom Durchschnittsbeschauer entferne. Ich verliere die Verbindung mit ihm. Ich suche in der Kunst und wer weiß, ob ich nicht zum Gesuchten dabei

<sup>1745</sup>Siehe *BdF*, S. 56 (\*23.10.22); zitiert in Abschnitt II.8.8.1.

<sup>1746</sup>Angeregt sind meine diesbezüglichen Überlegungen durch *Schapiro 1924*, S. [1]-9: auch dort wird die Frage nach dem Ursprung und dem Wie der Bilder und ihrer »Wirklichkeit« gestellt. — Die Begriffe »Seins-« und »Aussagewahrheit« sind geläufige Differenzierungen des philosophischen Begriffs »Wahrheit«. Ich entlehne sie aus *Ferber 1994*, S. 75. Vgl. im größeren Kontext z. B. *Brugger 1988*, s. v. Wahrheit, S. 447-450, hier S. 447-449; *Höffe 2002*, s. v. Wahrheit, S. 283-285, hier S. 283.

komme? [...] man verfällt leicht bei dem Suchen in künstlerische Grübeleien und Spitzfindigkeiten – Gesuchtheiten.«<sup>1747</sup>

Die sog. Wirklichkeitskunst zeichnet sich nach dieser Mitteilung dadurch aus, daß sie »einfach« und zugleich einer breiten Rezipientenschicht offen verstehbar oder eingängig ist.<sup>1748</sup> In meinen Ausführungen zum Stil des *Dreifigurendenkmals* (Abschnitt II.6.3.2.) habe ich bereits auf das im Kollwitzschen Sprachgebrauch vorkommende Wort »einfach« hingewiesen. Es wird zur Bezeichnung künstlerischer Form verwendet, auch zusammen mit dem Wort »wesentlich«,<sup>1749</sup> das unter anderem »wahrhaft« und »authentisch« bedeutet bzw. »real«, »wirklich«, »gegenständlich«, »tatsächlich«.<sup>1750</sup> Das plastische Denkmal erforderte seinem Authentizitätsanspruch und künstlerischen Funktionsgedanken nach eine idealisierende Darstellungsweise. Es wollte ein Heldendenkmal sein.

Anders die Graphikreihe »Krieg«. Zwar bleibt der Anspruch derselbe. »Wahrhaftige« Kunst zu schaffen, ob im Medium der Plastik oder Graphik, ist beständiger Vorsatz. Aber die Formensprache wandelt sich vor allem deshalb, weil die Aussage- und Wirkungsabsicht sich wandelt. Es gilt, die Tragik des Krieges auf eindringliche emotionale und doch intellektuell wie ästhetisch anspruchsvolle Weise sichtbar zu machen, damit folgendes gleichmäßig erkennbar werde: erstens die klare Position gegen den Krieg; zweitens die anfänglichen und die konsekutiven Verstrickungen in den Krieg; drittens die Tatsache der ideologischen Kriegsbegründungen, die den Menschen glauben lassen, das Rechte zu tun; viertens die Aufforderung, Leben zu bewahren. Idealisierung könnte diese Zwecke nicht erfüllen. Expressionistische Emphase aber, so dürfen wir schließen, auch nicht. Wegen seiner umfassenden dokumentarischen wie aufklärerischen Absicht, wegen seines »Zweckes« also,

---

<sup>1747</sup>*Tgb*, S. 226-227 (\*21.02.16), laut Anm. S. 803 konnte zum Keyserling-Artikel bisher nicht Genaueres ermittelt werden. — Zu »kleine Plastik«: Gemeint ist wohl die sog. »Kleine Liebesgruppe« (1912-1913; *Timm 1990b*, Nr. 10). Siehe Anm. 944.

<sup>1748</sup>Zweifellos läßt sich diese Einschätzung hinterfragen. Arnold Hauser z. B. gibt in seiner »Soziologie der Kunst« Denkanstöße. Er meint, daß die »adäquate Aufnahme« großer Kunst stets »eine sowohl intellektuell wie moralisch harte Probe« darstelle. »Große Kunst ist selten selbstverständlich und einfach, [...]« (*Hauser 1988*, S. 594 für diese Zitate; Näheres auf S. 591-597; der Autor grenzt dort »hohe, hehre, große Kunst« [S. 594] gegen »volkstümliche Kunst« [S. 591] und »Volkskunst« [S. 595] ab; die Kollwitz-Kunst wäre in diesem Schema, trotz der oben zitierten Selbstaussage, der ersten Kategorie zuzuordnen, da auch sie »den Sinn des Lebens, die Bedingungen der *conditio humana*«, die »Geltung von Werten« [beide Zitate S. 593] etc. behandelt).

<sup>1749</sup>Siehe *Tgb*, S. 340 (\*06.11.17); zitiert in Abschnitt II.6.3.2.

<sup>1750</sup>*DWB*, Bd. 29 (EA 1960), s. v. wesentlich, Sp. 592-600, hier Sp. 594.

besitzt dieses Werk eine ungeheure Spannungsintensität. Sie entlädt sich aber nicht spontan. Es werden keine Rufzeichen ausgesandt. Es fehlt, was nicht so sehr den Arbeiten Schmidt-Rottluffs, wohl aber vielen anderen expressionistischen Werken der zwanziger Jahre so tief einwurzelt: »die Sättigung mit Agitationsinhalt«.<sup>1751</sup> Und es fehlt auch die »veristische« Sachlichkeit, mit der vor allem George Grosz und Otto Dix ihre Kunst klassenkämpferisch zur »Waffe« machen.<sup>1752</sup> Vorsichtig, Distanz während im einzelnen, bald rätselhaft, bald augenscheinlich, im ganzen aber energisch, übergibt das Kollwitzsche Werk dem Betrachter Erfahrungswahrheit über den Krieg und erwartet gleichsam seine Antwort.

»Wirklichkeitskunst«, wie Käthe Kollwitz sie versteht, beschreibt also konkrete, wahrhaft-wesentliche Welt- und Lebensverhältnisse und beabsichtigt, eine dem Gegenstand angemessene soziale Wirksamkeit zu entfalten.<sup>1753</sup> In welche Richtung und mit welchen Mitteln, hängt vom Gegenstand ab. Mit einem politischen Plakat oder Flugblatt ist der Zweck der speziellen Parteinarbeit verbunden. Zum Beispiel die drei Flugblätter gegen den Wucher (1920, *Kl.* 148-150, *Kn.* 155-157) oder »Heraus mit unsern Gefangenen« (1920, *Kl.* 142, *Kn.* 139), »Helft Rußland« (1921, *Kl.* 154, *Kn.* 170), »Die Überlebenden« (1923, *Kl.* 184, *Kn.* 197), »Hunger« (1923, *Kl.* 169, *Kn.* 182), »Deutschlands Kinder hungern!« (1924, *Kl.* 190, *Kn.* 202), »Bettelnde« (1924, *Kl.* 193, *Kn.* 206), »Brot!« (1924, *Kl.* 196, *Kn.* 208) oder »Nie wieder Krieg!« (1924, *Kl.* 200, *Kn.* 205), diese Blätter rütteln auf, um eine politische Botschaft zu befördern bzw. gesellschaftliche Veränderung herbeizuführen; sie appellieren an das Gewissen. Ähnlich verhält es sich mit den drei Holzschnitten »Proletariat« (1925, *Kl.* 206-208, *Kn.* 215-216, 221-222). Uwe M. Schneede und Klaus Gallwitz haben davon gesprochen, daß das Kunstwerk für Kollwitz einen »sozialen

---

<sup>1751</sup>So eine Formulierung von Fedorov-Davydov aus dem Jahr 1925; zitiert nach *Kat. Berlin 1977*, S. 253.

<sup>1752</sup>Vgl. das entsprechende Grosz-Zitat von 1920/21 in *Kat. Berlin 1977*, S. 308.

<sup>1753</sup>»Das *Leben* ist es, was alles in sich birgt und mit dem ich mich auseinandersetze – *durch die Arbeit.*« (*Briefe*, S. 153, \*[08(?)05.17]). — Richtigerweise bemerkt Strauss, »die Übereinstimmung von Kunstwerk, Realität und Wirkung des Kunstwerkes in der Realität werden zum Prüfstein der Arbeit« (*Strauss 1950*, S. 34). — Kneher betont im Blick auf die »Krieg«-Folge: »Käthe Kollwitz will viel mehr als bloßes Darstellen. Indem sie aufzeigt, zielt sie auf Veränderung« (*Kneher 1985*, S. 205). — Informative Hinweise zu Kollwitz' politisch-praktischer und ästhetischer Wirkung in *Kat. Frankfurt 1973*, unpag. [bes. »Zu dieser Ausstellung«, »III. Konkretisierung der sozialen Inhalte«].

Eingriff« darstelle.<sup>1754</sup> Die Aussage »*Ich will wirken in dieser Zeit*«<sup>1755</sup> ist unter genau diesem Gesichtspunkt zu deuten. Wirkung als Einflußnahme und Mitverantwortung. Kollwitz faßt diesen Zusammenhang auch in das Diktum, »Anwalt« sein zu wollen, um menschliches Leid auszusprechen.<sup>1756</sup> Folglich schafft sie »engagierte Kunst«,<sup>1757</sup> Werke mit einem moralisch begründeten Mandat.<sup>1758</sup> Aber man muß se-

<sup>1754</sup>*Kat. Hamburg 1980*, S. 7; *Schneede 1981*, S. 5-6; *Gallwitz 1988*, S. 51. – Der letztgenannte Autor sieht diesbezüglich eine Parallele zwischen Kollwitz und Joseph Beuys (*Gallwitz 1988*, S. 51), der sein facetten- und beziehungsreiches Konzept der sog. »sozialen Plastik« zu verwirklichen sucht. — Daß die Frage nach dem Wahrheitsgehalt der Kunst an die »Gesinnung« und gesellschaftliche »Perspektive« des Künstlers gebunden sei, meint Hanna Hohl in ihrem Artikel über »Atelierkunst« und »Wirklichkeitskunst« bei Lenbach, Liebermann und Kollwitz: *Hohl 1981/1982*, S. 42.

<sup>1755</sup>*Tgb*, S. 542 (\*[04.12.22]); vgl. das größere Zitat dieser Textstelle im vorliegenden Abschnitt, weiter oben. — Zum stark politisierten kulturellen Klima »in dieser Zeit«, also während der Weimarer Republik: siehe die Literaturhinweise in Anm. 1223, 1225; auch *Kat. Berlin 1977*, bes. S. 299-344; *Mülhaupt 1977*; *Krause 1989a*, S. 10-11.

<sup>1756</sup>*Tgb*, S. 449 (\*05.01.20), dort im Zusammenhang mit dem Plakat »Wien stirbt! Rettet seine Kinder!« (1920, *Kl. 143, Kn. 148*). — Es ist bezeichnend und interpretationsgeschichtlich bedeutsam, daß eine der ersten deutschen Kollwitz-Ausstellungen nach dem Zweiten Weltkrieg die humane Seite des Œuvres besonders herausstellt. Im Ausstellungskatalog der Freiburger Schau vom Dezember 1946 heißt es: »Die Sprache der Not aber wird überall verstanden, wenn sie so ergreifend, so schlicht und wahrhaftig gesprochen wird, [...]. Das Werk von Käthe Kollwitz ist ein deutscher Beitrag zur europäischen Humanität geworden, weil Not kaum je menschlicher, intensiver und ehrfürchtiger gestaltet wurde, weil schließlich eine monumentale Form der Zeichnung erreicht wird als Ausdruck einer Gesinnung und Fähigkeit, das einzelne Geschehen und Schicksal ins Allgemeingültige zu erheben.« (*Kat. Freiburg 1946*, S. 5; siehe ferner S. 7. Die »Krieg«-Holzschnitte umfassen die Kat.-Nrn. 37-43; die gesamte Ausstellung war mit Exponaten aus Schweizer Museen und Privatsammlungen bestückt: siehe die genauen Angaben im Katalogteil, sowie auf S. 6. – Zur älteren und jüngeren Rezeptions- bzw. Ausstellungsgeschichte siehe die aufgelisteten Hinweise in Anm. 2200). – Ähnliche Qualitäten aufzuzeigen, nimmt sich die im Jahr 1967 herausgebrachte Kollwitz-Broschüre von »Inter Nationes« vor (= *Inter Nationes 1967*. Der seit 1952 bestehende Verein informierte im Ausland über das Kulturleben in Deutschland; seit 2001 mit dem »Goethe-Institut« verbunden; nähere Auskunft erteilt *Brockhaus online*<sup>o</sup>, s. v. Inter Nationes). – Auf die »international verständlich[e]« Bildsprache bezieht sich auch *Fritsch 1995/1996*, S. 57. Vgl. *Heilborn 1949*, S. 64, 66. – Die »Verbindung von Humanismus und Realismus« wird hervorgehoben in *Abusch 1967*, S. 1047 (siehe insgesamt S. 1045-1047; die Schlußfolgerungen sind besonders dort, wo sie ins Parteiideologische gehen, mit Vorbehalt zu betrachten).

<sup>1757</sup>Auf diesen Aspekt wird in der Kollwitz-Literatur fast durchgängig hingewiesen. Einige Schriften seien genannt: *Elias 1917*, S. 540; *Kat. Berlin 1917*, unpag. [2., 4., 6.-7. Textseite; teilweise wiedergegeben in *Tgb*, Anm. S. 819-820]; *Kurth 1917*, Sp. 310; *Stern 1917*, S. 499, 500 (teilweise wiedergegeben in *Tgb*, Anm. S. 820); *Boettger o. J.*, unpag. (Text von Walther Georg Hartmann); *Kuhn 1921*, S. 3, 8; *Kaemmerer 1923*, S. 17-18, 48, 49, 70; *Osborn 1927*, unpag. [1. Textseite]; *Knauf 1928*, S. 207; *Biedrzyński 1949*, bes. S. 136, 140, 141-143, 144, 147, 168, 169; *Heilborn 1949*, S. 9, 60; *Ahlers-Hestermann 1960*, S. 4; *Schmalenbach 1965*, S. 3; *Bauer 1967*, S. 31-32, 45, 48; *Lüdecke 1967*, S. 14; *Thiem 1967*, S. 10, 14; *Weisner 1967a*, S. 11-14; *Martschenko 1972*, S. 152, 156-158 (Einfluß auf sowjetische Künstler); *Robels 1973*, S. 8; *Kat. Frankfurt 1973* (mit zahlreichen Zitaten aus Quellentexten), darin bes. *Mattausch / Schirmbeck 1973* und *Bussmann / Schlegelmilch 1973*; *Forster-Hahn 1978*, S. 5; *Kat. Hamburg 1980*, S. 7, 9; *Hinz 1980*, S. 6; *Kleberger 1980*, S. 125-127; *Schneede 1981*, S. 5-6, 8, 10; *Kat. Hamburg 1981/1982*, S. 83; *Frank*

hen, daß sich dieses Mandat in den zumeist lithographierten Plakaten und Flugblättern, die hauptsächlich Auftragsarbeiten für verschiedene Organisationen und Parteien sind,<sup>1759</sup> anders ausdrückt, als in den Holzschnitten zum Krieg, die aus reiner Eigeninitiative entstehen. Auch scheint vom weichen Strich der Lithokreide eine direktere, aufwühlendere, vielleicht mehr ins Auge springende, »plakative« Wirkung auszugehen als vom hart schwarzweiß kontrastierenden, vergleichsweise abstrakteren Schnitt. Das Thema wird bei ersteren relativ eng gefaßt und meist mit einem auffordernden oder erklärenden Schrifttext und einer appellativen Geste verbunden; bei letzteren überwiegt das Zeigen, Verweisen auf die Leidenssituation oder das Ethos. Mithin vermittelt der Holzschnitt für Kollwitz die komplexe Erfahrungswahrheit über den Krieg besser als jedes andere Medium.<sup>1760</sup>

---

1982, S. 86-87, 92; *Schneede 1985*, S. 9, 11-12; *Thiem 1985*, S. 385, 390; *Schmidt-Linsenhoff 1986*, S. 37, 45 (»entpolitisierter«, »spezifisch weibliche[r] Pazifismus«); *Krause 1989a*, S. 11 (der gesamte Artikel bringt wichtige Unterscheidungen in puncto sog. »pazifistischer Kunst«); *Krahmer 1990*, S. 7-14, 19, 37, 61-62; *Kat. Obernburg 1992*, S. [2], 4; *Dietrich 1992*, bes. S. 6-7, 10-11; *Prelinger 1993a*, S. 30; *Achenbach 1995*, S. 17, 18; *Kat. Köln 1995*, S. 47; *Schmidt 1995*, S. 225, 226; *Knesebeck 1998*, bes. S. 11-14, 72 (Kritik); *Traeger 1998*; *Seeler 2005*, S. 15; *Doppelstein 2006*, S. 10.

<sup>1758</sup>Louise Diel geht so weit, das Kollwitz-Euvre als »Weckruf«, »die Bergpredigt von heute« (dies ist ein bekräftigendes Fremdzitat) und »Glaubensbekenntnis« zu bezeichnen: *Diel 1927*, S. 15 (z. T. als unbelegtes Fremdzitat). – Herwig Guratzsch spricht von einem »missionarischen Impetus«: *Guratzsch 1990*, S. 10. – Es gibt eine lange, unterschiedlich akzentuierte Tradition, Moral und Kunst im Zusammenhang zu betrachten. Siehe einführend z. B. *LdK*, Bd. 4, s. v. Moral und Kunst, S. 834. — Annette Seeler weist im Zusammenhang mit der Interpretation von Graphiken (*Kl. 29, 96, 139* etc.), aber auch in bezug auf das *plastische Denkmal der »Trauernden Eltern«* darauf hin, daß Kollwitz' Kunst dem Betrachter Empathie, »die mit- und nachempfindende Wahrnehmung« abverlange: *Seeler 2005*, S. 24. – Ähnlich argumentiert Volker Frank, der zugleich betont, Kollwitz habe »ihr ganzes Schaffen in den Dienst der von ihr erklärten Wirkungsabsicht« gestellt: *Frank 1982*, S. 86-87. — Im Jahr 1980 stellt Renate Hinz einen bemerkenswerten Bezug zur damals aktuellen sog. Friedensbewegung in Deutschland her: »Das ›Wirken wollen in dieser Zeit‹ hat [...] keinen Schlußpunkt gefunden: Noch immer und gerade heute erinnert man sich wieder ihrer [Kollwitz', BS] markantesten Blätter und Plakate, um gegen Krieg, für Humanität, Frieden und Abrüstung hier und jetzt zu wirken.« (*Hinz 1980*, S. 14; siehe dazu Abb. S. 13, 15). Siehe auch das Plakat »Antikriegstag 80«, Abb. in *Kat. Hamburg 1980*, S. 149. – Zur Aktualität in puncto »Friedensbewegung« siehe ferner *Kat. Brixen 2007*, S. 120.

<sup>1759</sup>Vgl. die Aufzählung bei *Hinz 1977*, S. 260: a) Arbeiterparteien SPD und KPD; b) proletarische Organisation »Internationale Arbeiterhilfe« (IAH, mit dem »Komitee Künstlerhilfe«; Näheres dazu: *Kat. Berlin 1977*, S. 310-314, Dokument IX, mit Abb. der 1924 veröffentlichten Mappen »Hunger« und »Krieg«; Kollwitz stellt für diese Mappen zur Verfügung: *Kl. 196, 193*); c) Zeitschriften (»Arbeiter-Illustrierte-Zeitung«, »Eulenspiegel«, d. i. das polit-satirische Organ der KPD); d) humanitär-bürgerliche Einrichtungen (Heilsarmee, Guttemplerorden, Landesfrauenklinik Erfurt, Gesellschaft für soziale Reform).

<sup>1760</sup>Vgl. *Tgb*, S. 477 (\*25.06.20); zitiert im vorliegenden Abschnitt, weiter oben. — Ob der Holzschnitt die »größere Durchschlagskraft« gegenüber Radierung und Lithographie hat, muß dahingestellt bleiben; Gunther Thiem bemerkt dies am Beispiel der technischen Versionen des »Liebknecht«-Gedenkblattes (*Kl. 137-139, Kn. 145-146, 159*): *Thiem 1967*, S. 14, 17.

Es wäre verfehlt, aus der praktischen, moralischen Absicht bestimmter Arbeiten einen weniger hohen künstlerischen Selbstanspruch herzuleiten.<sup>1761</sup> Auch die Tatsache, daß Kollwitz sich »populär« und dem »Durchschnittsbeschauer« verständlich mitteilen will,<sup>1762</sup> sich zudem an ein zahlreiches, »großes Publikum« zu richten wünscht,<sup>1763</sup> schließt nicht ein, daß sie einem womöglich »flachen« Realismus verpflichtet sein müßte, um sicherzustellen, daß das sog. »einfache Volk« ihre Bildsprache begreift.<sup>1764</sup> Es geht vielmehr darum, die Auffassung des jeweiligen Themas

<sup>1761</sup>In diese Richtung tendieren: *Schneede 1981*, S. 10; *Hohl 1981/1982*, S. 40; *Prelinger 1993a*, S. 33, anders S. 36; *Seeler 2005*, S. 15. Daß für Kollwitz die formalen Probleme »nicht an erster Stelle« gestanden hätten, wird auch behauptet in *Ahlers-Hestermann 1952*, S. 17. — Max Lehrs sieht bereits 1903 eine Gefahr darin, humanes Engagement gegen den Kunstwert auszuspielen: »Es wäre sehr zu bedauern, wenn sie [d. s. die graphischen Arbeiten von Käthe Kollwitz, BS] lediglich ihres sozialen Inhaltes wegen bei Leuten Anklang fänden, denen der künstlerische Gehalt gleichgiltig [sic!], Vorwurf und Tendenz die Hauptsache sind.« (*Lehrs 1903*, S. 60).

<sup>1762</sup>Siehe *Tgb*, S. 226 (\*21.02.16); zitiert im vorliegenden Abschnitt, weiter oben. — Die Datierung der Schriftquelle belegt, daß Kollwitz diese Auffassung schon vor den kommunistisch organisierten Künstlern hegt, die nach dem Krieg für eine »jedem Menschen verständlich[e]« Sprache eintreten, wie z. B. George Grosz und Wieland Herzfelde (siehe *Mülhaupt 1977*, S. 162-163). — Allgemein zum Begriff: *ÄGB*, Bd. 4, s. v. Populär / volkstümlich / Popularkultur (H. Herlinghaus), S. 832-884.

<sup>1763</sup>Vor allem sollten die »*Sieben Holzschnitte zum Krieg*« in einer erschwinglichen »Volksausgabe« erscheinen: siehe *Knesebeck 2002*, S. 425; vgl. Anm. 1194. — 1943 formuliert Kollwitz ihre Intention so: »Alles, was meine ›Handschrift‹ trägt und was in lebendiger Beziehung zu meinem inneren Leben steht möchte ich erhalten wissen und nur das ausschalten, was ich selbst als nicht gelungen ansehe. [... Man hatte Kollwitz gefragt:] Warum machen Sie so große Auflagen Ihrer Graphik? Warum nicht kleine für ein ausgesuchtes Publikum? Ich sagte darauf: Weil ich für ein großes Publikum arbeiten möchte.« (*BrfS*, S. 228, \*10.12.43). — Zu den Auflagen der Kollwitz-Graphik: *Knesebeck 2002*, S. 27-31.

<sup>1764</sup>Vgl. *Prelinger 1993a*, S. 25-26 (dort am Beispiel des »Liebknecht«-Blattes, *Kl. 139, Kn. 159*). Mehr Fragen als Antworten scheint die Bemerkung aufzuwerfen, Kollwitz' Stil sei »tief im Volk verwurzelt«: *Prelinger 1993a*, S. 33 (weitere Äußerungen über die Beziehung zum Volk auf S. 24, 25, 32, 34, 35). Ferner *Prelinger 1997*, S. 800. — Kraher bestimmt die sog. »Volkstümlichkeit« treffend, wenn sie meint, daß »die Weltanschauung von Käthe Kollwitz mit dem Zustand der Gesellschaft, das heißt mit den sozialen Kämpfen der Zeit übereinstimmt und mit adäquaten Mitteln ausgedrückt wird« (*Kraher 1990*, S. 37; dort am Beispiel von »Ein Weberaufstand«). Vgl. Adolf Heilborns pathetische Einleitung in seinem 1924 erstmals erschienenen Kollwitz-Buch: *Heilborn 1949*, S. 5-12. — Schneede stellt einen tatsächlich wirksamen Einfluß des Kollwitz-Œuvres aufgrund seiner »Volkstümlichkeit« fest: »Ihre [Kollwitz', BS] Eingriffe wurden und werden wahrgenommen, ihre Einsprüche gehört.« (*Schneede 1981*, S. 10). — Zum Zusammenhang von Einfachheit, Allgemeinverständlichkeit, Volkstümlichkeit versus Elitkunst: *Kraher 1990*, S. 132, 133, 135. Vgl. dazu den Gedanken, der »nacherlebbare[n] Wirklichkeitserfahrung« in *Weisner 1987a*, S. 12. Umfassender für die Kunst der zwanziger Jahre: z. B. *Hinz 1977a*. — Zur Volkstümlichkeit von Kollwitz in puncto Arbeiterklasse: *Strauss 1950*, S. 8; *Kraher 1990*, S. 61-63. — Otto Nagel, KPD-Mitglied, der »Arbeitermaler vom Wedding«, wie ihn 1921 Adolf Behne titulierte (*LdK*, Bd. 5, s. v. Nagel, S. 85), veranstaltet eigens für die Arbeiterschaft sog. »Volkstümliche Kunstschau«. Auf ihnen ist mit Zille, Baluschek, Dix, Grosz, Schlichter, Birkle u. a. auch Käthe Kollwitz vertreten, z. B. mit Blättern zum Thema Arbeitslosigkeit: *Mülhaupt*

stilistisch so zu formulieren, daß sie ein Höchstmaß an potentieller Wirksamkeit im jeweiligen Referenzrahmen erhält. Kollwitz wählt ihre Stilmittel abhängig von ihrem Aussageverlangen. Das heißt, ihre Botschaft muß durch die künstlerische Form getragen werden und erkennbar sein. Verständlichkeit geht für Käthe Kollwitz mit Einfachheit einher. Einfach ist aber, stilistisch wie inhaltlich, nur das »Wesentliche«.<sup>1765</sup> – Das politische Plakat muß seinen politischen Primärzweck schnell und unmittelbar entfalten, darin liegt sein Wesentliches. Die Bilderreihe zum Krieg kann und will sich nicht auf einer einzigen Sinnebene erschließen lassen, denn so würde sie ihrem komplexen Stoff nicht gerecht. Das ihr Wesentliche teilt sich in wahrheitsgesättigten Einzeltatsachen mit und im Zusammenhang einer Mehrzahl von Bildern. Sie sind visuell eingängig. Ihre Aussagen wollen jedoch entschlüsselt werden. So kommt es, daß man an diesen Bildern immer »etwas« versteht, aber vielleicht nicht immer »alles« ausschöpft.<sup>1766</sup> Das Werk ist in diesem Sinn »offen«.

---

1977, S. 168, 169-171. – In einem Aufsatz für die »Sozialistischen Monatshefte« hebt Nagel allerdings generalisierend hervor, daß die Kollwitz-Kunst »von jedermann verstanden wird«, sei er »Arbeiter vom Wedding« oder »Bürger vom Kurfürstendamm«; vor allem werde die junge Generation von ihr angesprochen (*Nagel 1927*, S. 727; wie sehr Kollwitz diesen Aufsatz schätzt, wird mitgeteilt in *Nagel 1963*, S. 9). – Die »Novembergruppe« hatte in einem Rundschreiben 1918 »engste Vermischung von Volk und Kunst« postuliert, um die proletarischen Massen zum Aufstand zu bewegen: *Mülhaupt 1977*, S. 162; vgl. *Kliemann 1969*; *Beloubek-Hammer 2007*, Abschnitt 6.4.2.; ferner *LdK*, Bd. 5, s. v. Novembergruppe, S. 224. — Zusammenfassend kann man sagen, der Begriff der sog. »Volkstümlichkeit« kommt, je nach politischer Orientierung des Künstlers oder Interpreten, in verschiedenen Kontexten vor. Daran knüpft sich die Frage an, ob Kollwitz als »Künstlerin des Proletariats« zu bewerten ist. Vgl. dazu folgende Selbstaussagen: *Tgb*, S. 483, 503-504 (\*Okt. '20, \*28.06.21); *BdF*, S. 77 (\*24.07.27); »Rückblick auf frühere Zeit (1941)« in *Tgb*, S. 741 (»Abstempelung zur ›sozialen‹ Künstlerin«); *Bonus-Jeep 1948*, S. 308-310 (»tendenziöse Kunst«, »Darstellerin des Proletariats«). – Ferner *BdF*, Anhang, S. 135-136 (Tagebuchnotiz von Hans Kollwitz, \*20.03.20), S. 144 (Lisbeth Stern, nach 1945). – Vgl. außerdem befürwortende respektive ablehnende Meinungen bei z. B.: *Feist 1964*; *Abusch 1967*, bes. S. 1044, 1045-1050; *Lüdecke 1967*, S. 14; *Thiem 1967*, S. 10; *Martschenko 1972*; *Kat. Frankfurt 1973*, unpag., passim; *Bussmann / Schlegelmilch 1973*, unpag. [2. Textseite]; *Hinz 1977*, S. 259-263; *Kat. Berlin 1977*, S. 255, Nr. 61; *Beck 1978*; *Röttger 1979*, S. 5-6; *Frank 1982*, S. 85; *Fritsch / Seeler 1993*, bes. S. 138-144. – Genaue Untersuchungen zu diesem verzweigten Sachverhalt, der die Rezeptionsweise und -geschichte betrifft, wären sicher aufschlußreich. — Eine Tagebuchstelle, die ich im Zusammenhang mit den *Entwürfen zum plastischen Denkmal der »Trauernden Eltern«* im Jahr 1926 erläutern werde (siehe Abschnitt II.9.2.), gibt zusätzliche Auskunft über das Kollwitzsche Verhältnis zum Volk: »Es würde mich ja beglücken, wenn es dazu käme und ich in meiner Arbeit zum ganzen Volk und gewissermaßen im Auftrag des ganzen Volks für das ganze Volk sprechen könnte.« (*Tgb*, S. 609, \*27.03.26).

<sup>1765</sup>Vgl. zur Frage der Einfachheit in diesem Punkt auch Abschnitt II.8.3.3.

<sup>1766</sup>Gedanke und Formulierung sind inspiriert durch *Böhler 2004*, S. 214.

Ich gelange zu dem Schluß, daß die von Kollwitz vertretene Kunstauffassung ein unbedingt anspruchsvolles Konzept ist. Das Aufsuchen des Einfachen und Wesentlichen im Sein wie in der Kunst erfordert hohe Anstrengung. Nicht umsonst verlangt Kollwitz, daß einem Werk die »Verstandesarbeit« vorausgehen muß, und dann erst das Gefühl, das »aus dem Herzen« kommt, in die Gestaltfindung einfließen soll.<sup>1767</sup> Bedeutungstiefe muß einem Werk aufgrund seiner Einfachheit keineswegs mangeln. An die Stelle eines ästhetischen Prinzips, das eine mehr oder minder detailgenaue, »realistisch« ausgestaltete Weltsicht bietet, um Wahrheit in der Vielfalt aufzuzeigen, tritt bei den Bildern der Reihe »Krieg« das Prinzip einer Abstraktion, das aus der Vielfalt der Erfahrungswelt das Einzelne herauslöst, damit dessen Wahrheit wie in einem Brennpunkt aufleuchte. Hinzu kommt bei Kollwitz die prägnante Symbolik des menschlichen Körpers. Sie vor allem bewirkt, daß der Gehalt des Werkes in gesteigertem Maß evident wird. Besonders augenfällig tritt dies in den Blättern 3, 4 und 6 zutage, wo die Körpergestik der Eltern auf das Ethos ertragenen Grams verweist, die Haltung der schwangeren Witwe auf Verletzlichkeit und Kraft und die Formation der Mütter auf gewaltfreie Gegenwehr. Blatt 5 verweist auf nichts anderes als auf sich selbst. Es ist ein Bild, das am unnatürlichen Körper das Unheil zum Vorschein bringt. Anders die Blätter 1 und 2 und 7. Hier ist der menschliche Körper in zunächst rätselhaftere Bezüge gestellt, die sich dem Betrachter erst im Vollzug seiner Rezeptionsleistung aufhellen. Unter allen diesen Rücksichten kann man zu Recht sagen, daß Käthe Kollwitz eine Meisterin der prägnanten Form ist und dennoch »Geheimnis« und »Symbolik« in ihre Kunst zu legen versteht.<sup>1768</sup>

<sup>1767</sup>Kollwitz kritisiert im Sommer 1914 die künstlerischen Versuche ihres jüngeren Sohnes und schreibt: »Ich wünsche so sehr für Dich, daß ein gründliches Studium einsetzt. Wie Du selbst sagtest hörst das Studium auf sobald Du an die Farbe gehst. Ich freue mich über Deine Art Form zu sehn, ich finde daß Du das Organische siehst. Aber Deine Farbe ist ein Gefühlserguß. Und Gefühlsergüsse darf man sich eigentlich erst gestatten nach angestrenzter Verstandesarbeit.« (*BrfS*, S. 90, 11.07.14). — Dennoch ist »Gefühl«, als Äußerung des Herzens, eine »Vorbedingung« künstlerischer Arbeit: *Tgb*, S. 476 (\*25.06.20). Vgl. *BrfS*, S. 147 (\*16.04.17); zitiert in Abschnitt I.5.3. und im vorliegenden weiter oben.

<sup>1768</sup>Zu »Geheimnis« und »Symbolik« siehe *Tgb*, S. 341-342 ([Nov. '17], \*[21.11.17]); teils schon in Abschnitt II.8.3.3. angesprochen. — Diese Thematik der Kollwitz-Kunst verspricht ein hochinteressantes Aufgabenfeld zu werden. Anzeichen dafür gibt es z. B. in neueren Forschungsbeiträgen von Annette Seeler: *Seeler 2006*, S. 25-26; *Seeler 2007*, bes. S. 11. — Auch Jürgen Doppelstein steuert der Diskussion einen wichtigen Aspekt bei. Er macht in einem vergleichenden Aufsatz über Kollwitz und Barlach auf das Moment des Religiösen bzw. der Spiritualität in den Werken beider Künstler aufmerksam. Konstatiert wird, daß sich die substantielle und qualitative Fülle ihrer Kunst »nur« erschließe, wenn der Betrachter sich aktiv auf »die Frage der Spiritualität« einlasse; Spiritualität sei »das geheime Kennzeichen aller wahrhaft großen Kunst« des 20. Jhs. Die Werke beider Künstler seien »im besten Sinne

Tatsächlich verhält es sich so: Die »*Sieben Holzschnitte zum Krieg*« fassen für den Betrachter Kriegswirklichkeit in Bildern zusammen, die zum Denken aufgeben. Über die Grenzen bestimmter, eng gefaßter Rezipientenschichten hinaus und frei von jeder parteipolitisch oder national instrumentalisierbaren Absicht, sollen sie »in alle Welt« reichen<sup>1769</sup> und ihre »ethische Mission«<sup>1770</sup> erfüllen – als Denk-Bilder gegen den Krieg. So liegt es denn nahe, dieses Werk auch als Denkmal zu begreifen. Was heißt dieses Wort? Es besteht aus zwei Teilen, »denken« und »Mal«.<sup>1771</sup> Wenn »denken« nicht nur »vorstellen«, »überlegen«, »erkennen«, »urteilen« bedeutet, sondern auch »sich erinnern« – so sagt es unsere Sprache –, dann haben wir es mit einem Werk zu tun, das über seine Entstehungszeit hinaus auch uns Heutigen Tiefgründiges mitteilt und Schwerwiegendes aufgibt. Denn es fordert Rückbesinnung von uns. Es fordert gleichzeitig – wie es einem »Mal« entspricht – zu »merken«, was dem Menschen durch Krieg und Ideologie drohen kann, und welcher Imperativ deswegen gilt. Kollwitz selbst versteht das zweite Blatt, »*Die Freiwilligen*« (Kl. 178, Kn. 173), als »Gedenkarbeit« für den toten Sohn und seine Kameraden.<sup>1772</sup> Insofern dient es dem privaten Andenken. Die gesamte Bilderreihe stellt hingegen ein öffentliches Werk dar. Es soll uns, weil es zu denken und merken gibt, als Erinnerungsmal gelten. Erinnerung, die Verhängnisse des Krieges weder aus dem Gedächtnis, noch aus dem Blick zu verlieren.

Allerdings hätten wir die Bilderreihe damit kaum als Kunstwerk betrachtet. Zwar würden wir die moralische Botschaft vernommen, nicht aber das Werk als ein Meisterwerk der Kunst gewürdigt haben. Da es sich gleichwohl um ein solches handelt, sei mit einem Wort von Hans-Georg Gadamer geendet. Es mag uns aufzeigen, wo wir immer wieder unser Fragen nach Bedeutung anfangen lassen sollten:

---

»operative Kunst«; sie machten es dem Betrachter »unmöglich, sich ästhetisch [...] zu erbauen, ansonsten aber unberührt zu bleiben«. Siehe insgesamt *Doppelstein 2006*, S. 11-12.

<sup>1769</sup>*BdF*, S. 56 (\*23.10.22); zitiert in Abschnitt II.8.8.1. Vgl. *Prelinger 1993a*, S. 26.

<sup>1770</sup>*Diel o. J.*, S. 35.

<sup>1771</sup>Zum Ausdruck »Mal« vgl. Abschnitte II.7.3., II.10.4.2. — Zu den folgenden Wortbedeutungen vgl. *DWB*, Bd. 2 (EA 1860), s. v. Denken, Sp. 927-939, hier bes. Sp. 929, 932, 933, 935; *Duden online*<sup>o</sup>, s. v. denken.

<sup>1772</sup>*Tgb*, S. 494 (\*06.02.21); zitiert in Abschnitt II.8.2.3.

»Das Werk der Kunst, in seiner Unersetzlichkeit, ist nicht ein bloßer Sinnträger – so daß der Sinn auch anderen Trägern aufgeladen werden könnte. Der Sinn eines Kunstwerks beruht vielmehr darauf, daß es da ist.«<sup>1773</sup>

---

<sup>1773</sup>*Gadamer 1993a*, S. 124. – Gemeint ist nicht, daß das Kunstwerk da ist, wie ein beliebiges Objekt hier oder da oder woanders sein kann. Da-Sein heißt in seinem Fall soviel wie: in Erscheinung treten. Ins Dasein treten und eine Wahrheit eröffnen, die nur so und nicht anders eröffnet werden kann, als durch das Werk selbst. Deswegen ist das Kunstwerk unersetzlich. Vgl. hierzu auch *Gadamer 1988*, S. 105-108, 110, sowie *Heidegger 2003*, S. 25, 58. – An der zuerst genannten Stelle führt Gadamer auch aus, »daß das [Kunst-] Werk als Werk und nicht als der Übermittler einer Botschaft zu uns spricht.« (*Gadamer 1993a*, S. 124). — Zu vermerken bleibt noch, daß sich zur Frage von Ausdruck, Wahrheit und Wirklichkeit der Kollwitz-Kunst in den nachfolgend aufgelisteten Schriften – teilweise wurden sie in diesem Abschnitt schon genannt – Äußerungen finden: *Lehrs 1903*, S. 58-60; *Kunstwart 1913*; *Stern 1913*; *Stern 1917*; *Kat. Berlin 1917*, unpag. (3., 4.-5. Textseite); *Kuhn 1921*, S. 3, 8, 10; *Hilberseimer 1923*, S. 732; *Kaemmerer 1923*; *Nagel 1927*; *Osborn 1927*; *Knauf 1928*, S. 212-215; *Kat. Freiburg 1946*, S. 5, 6, 7, 11; *Biedrzyński 1949*, S. 139, 169; *Heilborn 1949*, bes. S. 70; *Strauss 1950*, S. 27, 32, 34, 37; *Hütt 1957*; *Trinks 1957*; *Feist 1964*, S. 92-96; *Abusch 1967*, S. 1045-1047; *Bauer 1967*, S. 21, 47, 50, 56, 65, 68, 72; *Lüdecke 1967*, S. 13-14; *Schmidt 1967*; *Thiem 1967*, S. 13-14, 17; *Weisner 1967a*, bes. S. 14, 24-30; *Bussmann / Schlegelmilch 1973*, unpag. [2., 4.-7. Textseite]; *Robels 1973*, S. 7, 9, 13; *Timm 1975*, S. 227, 228; *Hinz 1977*, S. 258-259; *Beck 1978*, S. 240; *Forster-Hahn 1978*, S. 4; *Hinz 1980*, S. 12; *Schneede 1981*, S. 5-10; *Hohl 1981/1982*, S. 40, 42, 43, 46; *Frank 1982*, S. 92-94; *Gross 1983/1984*, S. 479; *Kat. Hamburg 1983/1984*, Kat.-Nr. 394, 442, 501; *Thiem 1984a*, S. 92-93 (zu NT 256); *Thiem 1985*, S. 383, 388; *Schneede 1985*, S. 10-12; *Hilscher 1987*, S. 283 (Zitat Gerhard Hauptmann); *Gallwitz 1988*, S. 51, 53, 56, 62-64 (in puncto Plastik); *Kat. Köln 1988*, S. 28, 200-204 (verschiedene Quellen, einige davon sind angeführt in Anm. 551); *Krahmer 1990*, S. 19, 37, 132, 135-136; *Herzwurm 1991*, S. 36, 38, 42-44; *Kolberg 1991*, S. 48-52, 57-59 (in puncto Plastik); *Kreidler 1991*, S. 69-70; *Dietrich 1992*, S. 6-7, 10, 13, 14-15; *Fritsch / Seeler 1993*, S. 148-149; *Bachert 1993*, S. 61, 66, 69, 73-74; *Prelinger 1993a*; *Tönnies 1993*, S. 760; *Kat. Berlin 1995*, S. 125, 193; *Seeler 1995*; *Knesebeck 1998*, S. 72-73; *Traeger 1998*; *Seeler 1999a*, bes. S. 2; *Kat. Düsseldorf 2003*, S. 40; *Seeler 2006*; *Doppelstein 2006*; *Seeler 2007* (bzgl. des Verhältnisses von Graphik und Plastik).

## 9. NEUE DENKMALPLÄNE (1924 - 1926)

Käthe Kollwitz wird im Januar 1924 durch die unverhoffte Wiederentdeckung eines Modellkopfes im Atelier angeregt, sich ganz neue Gedanken um ein plastisches Denkmal zu machen.<sup>1774</sup> Fast zehn Jahre liegt es zurück, daß der jüngere Sohn im Weltkrieg gefallen war und sie erste Anstrengungen unternommen hatte, ein Monument zu schaffen, durch das er und alle Kriegsfreiwilligen hätten geehrt werden sollen.<sup>1775</sup> Bis in den Frühsommer 1919 war sie dem Plan einer großen, *dreifigurigen Denkmalanlage* gefolgt, bestehend aus der auf einem hohen Sockel liegenden Figur eines Soldaten und zwei knienden Elternfiguren. Es waren vollplastische Gipsmodelle entstanden und bereits relativ weit gediehen, wie Tagebuchaufzeichnungen dokumentieren und einige Photographien (Abb. 3-6, vgl. Abb. 7).<sup>1776</sup> Doch wenige Tage bevor der Versailler Vertrag unterzeichnet wurde, hatte Kollwitz diese Arbeit abgebrochen.<sup>1777</sup> Damals hatte sie noch glauben wollen, sie werde das Projekt zu einer späteren Zeit verwirklichen können. Doch hatten es politische, soziale und persönliche Verhältnisse nach Kriegsende unmöglich gemacht. Das Denkmal war seit 1914/15 so konzipiert worden, daß es der Heldenverehrung dienen konnte. Alles war darauf angelegt gewesen, Gesamtform, Material, Standort, Inschriften, sogar das Weihezeremoniell. Aber Kollwitz ist sich im Lauf der Jahre der ganzen Problematik dieses Unternehmens bewußt geworden und traf im Juni '19 die bittere Entscheidung zum »Abbau« der Gipsmodelle im Atelier. Halbherzig zwar noch, aber doch wohl im Innersten gewiß, daß der eigentliche Grund für das Scheitern im Konzept selbst liegt.

Viereinhalb Jahre blieb die Arbeit brach liegen; Jahre, in denen das graphische Hauptwerk der Künstlerin zum Ersten Weltkrieg heranreifen sollte, die »*Sieben Holzschnitte zum Krieg*« (Abb. 2).<sup>1778</sup> Auch *andere Werke* entstanden unterdessen,

<sup>1774</sup>Siehe *Tgb*, S. 564 (\*11.01.24); zitiert in Abschnitt II.9.1.1.

<sup>1775</sup>Siehe *Tgb*, S. 177 (\*01.12.14); zitiert in Abschnitt I.3.2.2.

<sup>1776</sup>Vgl. die Abb. in *Fischer 1999*, S. 82, 84-85; *Timm 1990b*, Nr. 17-19; *Kollwitz / Reide-meister 1967*, Nr. 5-7. — Siehe die entsprechenden Einträge im Anhang dieser Studie: *Verzeichnis A* und *Verzeichnis B*.

<sup>1777</sup>Siehe *Tgb*, S. 423, 428-429 (\*25.05., \*25.06., \*28.06.19). — Zum Abbruch: siehe Abschnitt II.6.5.

<sup>1778</sup>Siehe Kapitel II.8.

Auftragsarbeiten zumeist, mit denen sich die Künstlerin sozialpolitisch hervortat und ihre kriegsgegnerische Haltung bekundete. Das Gedenkblatt anlässlich der Ermordung Karl Liebknechts (1919/20, *Kl.* 139, *Kn.* 159; Abb. 107), »Hunger« (1923, *Kl.* 169, *Kn.* 182), »Die Überlebenden – Krieg dem Kriege« (1923, *Kl.* 184, *Kn.* 197; Abb. 42) und »Nie wieder Krieg!« (1924 erschienen, *Kl.* 200, *Kn.* 205; Abb. 97) sind nur einige der eindrucksvollen Zeugnisse ihrer engagierten Graphik-kunst.<sup>1779</sup>

Was mag die Ursache dafür sein, daß Kollwitz Anfang 1924 neu über eine Großplastik zu Ehren des an der Westfront gefallenen Sohnes nachdenkt? – Wir haben am Ende des vorigen Kapitels (Abschnitt II.8.8.2.) festgehalten, daß sie mit dem Blatt »Die Freiwilligen« (*Kl.* 178, *Kn.* 173) aus der Bilderreihe »Krieg« das Andenken der Kriegsfreiwilligen ehrt.<sup>1780</sup> In derselben Reihe sind auch ihre Trauer und ihr persönliches Opfermotiv zum Ausdruck gebracht. Zudem – vielleicht der allerwichtigste Punkt – stellen die sieben Holzschnitte eine Summe eigener und allgemeiner Kriegserfahrungen dar. Denn das Sterben und das fast unnennbare Leid wird gezeigt und der Irrtum nicht verschwiegen. Es werden tragisch-idealistische Motivationen offengelegt genauso wie standhaltend-starke und lebensbewahrende Taten. Man könnte angesichts dieses so umfassenden Ideen- und Darstellungsprogrammes meinen, Käthe Kollwitz sei zu einem gewissen Ziel gelangt. Als ob im sechsten Jahr nach Kriegsende etwas dauerhaft und zeitlos Gültiges, Endgültiges zu jenem europäischen Katastrophenereignis gesagt wäre, besitzt das Werk doch sogar, über das Beschriebene hinaus, eine völkerverbindende Absicht.<sup>1781</sup>

Wir müssen uns darüber klar sein, daß mit den »Krieg«-Bildern zwar etwas geleistet ist, das zuallererst aus Kollwitz' eigener Perspektive notwendig ist; stets war ihr Schaffen von der inneren Anteilnahme am Darstellungsgegenstand und der Auffassung geprägt gewesen, daß sich im Werk auch die menschliche Grundüberzeugung manifestiere.<sup>1782</sup> Deshalb hatte man mit Recht die Kollwitz-Kunst »Bekannt-

<sup>1779</sup>Siehe Abschnitte II.8.2.3., II.8.6.2., II.8.8.2.

<sup>1780</sup>Vgl. *Tgb*, S. 494 (\*06.02.21); zitiert in Abschnitt II.8.2.3.

<sup>1781</sup>Zum völkerverbindenden Moment: Abschnitte II.8.1.4., II.8.8.1.

<sup>1782</sup>Siehe z. B. *BrfS*, S. 147, 163-164 (\*16.04.17, \*31.01.18); *Tgb*, S. 352 (\*30.01.18). — Die Kollwitz-Forschung hat diesen Zusammenhang schon immer wahrgenommen: vgl. z. B. *Kat. Köln 1988*, S. 202 (Werner Weisbach, 1905); *Kaemmerer 1923*, S. 17-18; *Robels 1973*, S. 7, 8; *Gallwitz 1988*, S. 56; *Krahmer 1990*, S. 18-19, 136; *Achenbach 1995*, S. 12, 17.

niskunst« genannt.<sup>1783</sup> Aber die Bilderreihe scheint für Kollwitz selbst etwas Bedeutendes nicht ersetzen zu können: die ganz auf die Person des Sohnes bezogene Totenehrung im eigentlichen Sinn. Diese steht immer noch aus. Das sog. *Elternrelief* (Abb. 8), das ursprünglich für den Grabstein des Gefallenen gedacht gewesen war, ist über das Stadium eines Gipsmodells nicht hinausgekommen.<sup>1784</sup> Es fehlt also ein von Kollwitz' Hand geschaffenes Mal an der Grabstätte des Toten.

Beispiele für Soldatenfriedhöfe, die mit einem eigens gestalteten Ehrenmal ausgestattet waren, kannte man seit längerem.<sup>1785</sup> So ist der Gedanke, nun direkt am Friedhof, auf dem der Infanterist Peter Kollwitz beigesetzt ist, ein Monument zu errichten, gar nicht abwegig und gewinnt 1924 für Käthe Kollwitz große Anziehungskraft. Das *Dreifigurenprojekt* für eine offizielle Gedenkstätte im Berliner Grunewald, bei den Höhen von Schildhorn, gehört unwiderruflich der Vergangenheit an, dessen ist sich die Künstlerin bewußt. Aber die Vorstellung, den Begräbnisort ihres Sohnes mit einem besonderen Denkmal zu versehen, soll Kollwitz' Energie fortan in Anspruch nehmen. Etliche Schwierigkeiten sind zu überwinden. Pläne werden geschmiedet und wieder verworfen. Erst nach jahrelang zähem Ringen können im Juli 1932 die beiden Steinskulpturen der *»Trauernden Eltern«* an ihren Bestimmungsort in Belgien verbracht und dort am 28., im Beisein von Käthe und Karl Kollwitz, aufgestellt werden<sup>1786</sup> – gerade noch rechtzeitig, wie sich im nachhinein

---

<sup>1783</sup>So Gerhart Hauptmann in einem Briefmanuskript, das er 1927 anlässlich des sechzigsten Geburtstages von Käthe Kollwitz verfaßt (Nachdr. in *Hilscher 1987*, S. 282-283). Nachdem Hauptmann in dieser Schrift die Mütterlichkeit und Ausdruckskraft gelobt und das Protestpotential der Kollwitzschen Zeichenkunst angesprochen hat, fährt er fort: »Trotzdem ist diese Kunst nicht Propagandakunst, sondern Bekenntniskunst, nach Form und Inhalt nicht gesucht, sondern geworden, rein aus dem Innern hervorgegangen. [...] Ob es viele Frauen gegeben hat, die einer so ausgesprochen klar umrissenen, durchgebildeten Bekenntniskunst fähig gewesen sind? Ich glaube es nicht! Hier hat ein Charakter, noch mehr als eine reiche Menschlichkeit, seinen Ausdruck gefunden.« (zitiert nach *Hilscher 1987*, S. 283).

<sup>1784</sup>Zur Erinnerung: Das Relief wäre seinem Charakter nach ein rein privates und individuelles Grabzeichen gewesen. Ein solches Vorhaben hatte sich zerschlagen müssen. Es gab amtliche Bestimmungen, welche die Gestaltung von Friedhofsanlagen mit Soldatengräbern regelten. Einzelgräber durften sich nur in sehr begrenztem Maß voneinander unterscheiden. Sie sollten Uniformität wahren, um die soldatische Gleichheit auch im Tod widerzuspiegeln. Daher war das Elternrelief von vornherein schwierig und am Ende unmöglich zu realisieren gewesen. Siehe Kapitel II.7.

<sup>1785</sup>Man konsultiere *Lurz 1985a* und *Lurz 1985b*. – Der Autor erklärt, daß Denkmäler bereits während des Krieges gestiftet und verwirklicht wurden; eine »erste Welle« habe nach Kriegsende eingesetzt; die Notzeit der Inflation ließ weitere Ausführungen stagnieren, doch konnten sie in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre wiederaufgenommen werden: *Lurz 1985b*, S. 27-28.

<sup>1786</sup>Siehe Abschnitt II.10.1.3.

erweist. Denn die NSDAP wird aus der Reichstagswahl am 31. Juli '32 als stärkste Partei hervorgehen und Hitler sechs Monate später zum Reichskanzler ernannt.<sup>1787</sup> – Doch gehen wir Schritt für Schritt vor. Folgen wir den Entwicklungsstationen des *neuen Denkmalplans* von Anfang an.

---

<sup>1787</sup>Siehe *Kolb 1993*, S. 296, 297. – Am 13. August '32 hatte Hindenburg die Ernennung Hitlers noch abgelehnt. Hier die Ereignisse in Stichworten: Mißtrauensvotum gegen Kabinett Papen und Auflösung des Reichstags am 12.09.32; Neuwahlen am 06.11., bei denen die NSDAP viele Stimmen verliert, aber stärkste Partei bleibt; Rücktritt des Kabinetts Papen am 17.11. und Einsetzung des Präsidialkabinetts Schleicher am 02.12.; Sondierungstreffen Hitlers und Papens am 04.01.33 zur Bildung eines Kabinetts; 28.01. Rücktritt Schleichers; 30.01.33 »Ernennung Hitlers zum Reichskanzler an der Spitze eines Präsidialkabinetts«: referiert und zitiert aus *Kolb 1993*, S. 296-297 (Zeittafel). Vgl. weiter *Kolb 1993*, S. 107-146; *Bracher / Funke / Jacobsen 1988*, S. 465-531; *Huber 1981*, S. 300-303.

## 9.1. Entwurfsskizzen für ein Friedhofsportal (1924)

### 9.1.1. Motive und architektonische Funktion

Im Kollwitzschen Tagebuch steht unter dem Datum des 11. Januar 1924 zu lesen:

»Als ich heut im Atelier durch einen Zufall auf dem Kamin den Kopf der Mutter abdeckte, sah ich ihn nach Jahren zum ersten Mal wieder und hatte das beglückende Gefühl, daß ich vielleicht *doch* die plastische Arbeit für Peter fertig machen könnte. Aber wie? Wann? Wo ich schon bald 57 Jahre alt bin und körperlich so zurückgehe. In der früher gedachten Form wohl nicht. Das schaff ich glaub ich nicht. Vielleicht in abgebogener Form. Mir kommt der Gedanke an ein großes Eingangstor zum Kirchhof in Roggevelde. Seitlich dem Portal rechts und links knien die Eltern. Überlebensgroß. So etwa [Es folgt die erste Skizze des Blattes *NT 1046*; BS]. Darüber als Text: »Hier liegt schönste deutsche Jugend«. Oder: »Hier liegt blühende Jugend«.

Die Figuren wären als Hochrelieffiguren zu denken. *Noch einfacher* und zusammengefaßter als sie jetzt sind. Sie lassen den Eintretenden zwischen sich durchgehn. Oder auch nicht Relief, aber sehr überlebensgroß. [Im Originaltext folgt hier das Wort »So:« und im Anschluß daran die zweite Skizze des Blattes *NT 1046*; BS]. In dem Fall müßten Figuren durch Kontur wirken. *Oder ohne* Türe. Nur die blockartigen Figuren, ägyptisch groß, zwischen denen die Eintretenden durchgehn. [Es folgt Skizze *NT 1047*; BS]. Das wäre vielleicht das Schönste. Die Worte: »Hier liegt schönste deutsche Jugend« könnten auf dem Boden zwischen den Figuren eingemeißelt sein. Das ungeheuer Ernste käme dadurch sehr heraus.

Pläne! Wer führt sie aus? Es ist eine Illusion, daß ich das können werde. Vor 10 Jahren vielleicht noch – jetzt bin ich körperlich zu erledigt. Schon meine ungleichmäßige zuckende Schrift zeigt, daß ich nicht mehr gesund bin. Und doch elektrisiert mich dieser Plan. *Dann* wenn ich Peter und den Jungen das noch gearbeitet hätte, *dann* könnte ich wirklich die Hände in den Schoß legen und ans Sterben denken.«<sup>1788</sup>

Verschaffen wir uns eine Übersicht darüber, wie die drei möglichen Varianten [A bis C], die in dieser Textpassage mit den beigegeführten *Skizzen* vorgestellt werden,

<sup>1788</sup>*Tgb*, S. 564-565 (\*11.01.24). — Zur körperlichen Verfassung stellte Kollwitz Ende Dezember '23 fest: »[...] rascher psychischer und vor allem körperlicher Abfall bei mir. Alle Beschwerden verdoppelt, geistloser müder Kopf. [...] Anfall von starkem Herzklopfen, der 7 Stunden anhält.« (*Tgb*, S. 564). Im Oktober und November desselben Jahres notierte sie im Tagebuch Beobachtungen über Inflationsnot und Streik, Arbeitslosigkeit und Hunger in der

aussehen und wodurch sie charakterisiert sind. Der Eingang zum »Kirchhof« im flandrischen Roggevelde könnte folgendermaßen gestaltet werden:

[A] Der mit flüchtigen Schreibfederstrichen hingeworfenen *ersten Skizze* auf Blatt *NT 1046* (Abb. 53)<sup>1789</sup> ist zu entnehmen, daß mindestens zwei Stufen zu einer großen, trapezförmigen Portalanlage hinaufführen, dem Tor zum Friedhof. Der hochrechteckige Durchgang wird seitlich von zwei knienden Elternfiguren flankiert. Die Figuren sind in strenger Seitenansicht zu sehen und zum Durchgang hin ausgerichtet. Sie knien aufrecht, mit nur leicht gesenktem Kopf. Beide haben ihre Arme angewinkelt, die Hände unter das Kinn genommen. Ihre Körperhaltung kommt einer Andachts- oder Gebetshaltung nahe. Während die linke Gestalt ihre Finger ineinander verschränkt zu haben scheint, könnte man denken, die rechte – wohl die »Mutter«, wie das angedeutete lange Gewand vermuten läßt – überkreuze die Hände vor der Brust. Beide Figuren füllen den Raum zwischen der trapezartigen Außenform und dem eigentlichen Durchgang aus. Obgleich kniend, ragen sie mit ihren Häuptern bis an den Sturz des Durchgangs. Kollwitz stellt sie sich überlebensgroß<sup>1790</sup> und als Hochrelief gebildet vor. Ein Maximum an Einfachheit und Geschlossenheit der plastischen Form wird ausdrücklich erstrebt. Und um ein Maximum geht es gewissermaßen auch bei der Inschrift, die oben, auf dem Türsturz, angebracht sein soll: »schönste deutsche« oder »blühende Jugend«. Wenn der Friedhofsbesucher einträte, dann ginge er unter der Dedikationsinschrift und zwischen den beiden Knienden hindurch; er würde so auf den Ort eingestimmt und nähme im Durchschreiten symbolisch die Botschaften der Toranlage auf.

[B] Die *zweite, in Bleistift ausgeführte Skizze* auf Blatt *NT 1046* (Abb. 53)<sup>1791</sup> stellt eine Abwandlung dar. Die Figuren sind vollplastisch, »sehr überlebensgroß« beabsichtigt. Die trapezartige Umfassung fehlt, aber man kann erkennen, daß sich der Umriß der gesamten Anlage an eine solche geometrische Form annähert. Das Portal

---

Bevölkerung (*Tgb*, S. 561, 563). »Das Leben ist auch für uns wieder ein Kampf um die Erhaltung der Existenz geworden.« (*Tgb*, S. 560).

<sup>1789</sup>Vgl. die Abb. in *Fischer 1999*, S. 43, oben; *Timm 1990a*, S. 42, oben; *Tgb*, S. 566, oben.

<sup>1790</sup>Die *erste* und die *zweite Skizze* scheinen eine Vergleichsfigur zu zeigen. Sie ist im Begriff, die Stufen emporzusteigen und den Durchgang zu passieren. Rückschlüsse auf realistische Größenverhältnisse und Maßstäbe ermöglicht diese rasch hingezzeichnete Figur indes nicht; sie dient eher dazu, die Portalfunktion zu veranschaulichen.

<sup>1791</sup>Vgl. die Abb. in *Fischer 1999*, S. 43, unten; *Timm 1990a*, S. 42, Mitte; *Tgb*, S. 566, unten.

wird von den Figuren selbst gebildet, im Verbund mit Torpfosten und -sturz. Kollwitz hat auf dem Sturz das Wort »Schrift« eingetragen; eine der erdachten Inschriften soll dort stehen. Die Zeichnung macht mittels langer, gerader Schraffuren innerhalb der Figuren und durch die Betonung ihres Konturs deutlich, daß das ganze »Bauwerk« sehr stark auf die Silhouettenwirkung hin angelegt wäre.

[C] Die *dritte Skizze*, Blatt *NT 1047* (Abb. 54),<sup>1792</sup> zeigt eine noch stärkere Abwandlung: Die Figuren stehen frei, ebenerdig und allein. Sie selbst übernehmen sozusagen die Rolle der Torpfeiler; der Abstand zwischen ihnen ist zugleich der Zugang zum Friedhof. Auf der Schwelle würde die Inschrift »eingemeißelt« sein. Die Dimension der Gestalten soll alles bisher Gedachte übersteigen: »ägyptisch groß«. Und an diesem Punkt käme es dann freilich schon optisch auf eine sehr stark blockhafte Wirkung an, ganz abgesehen davon, daß man so groß angelegte Figuren aus statischen und auch technischen Gründen wohl schwerlich würde anders bewältigen können. In der Gesamterscheinung wäre »das ungeheuer Ernste« das Tragende. Wenn etwas ernst ist, dann ist es wahr und wahrhaftig, fest und bestimmt. Es besitzt den Charakter des Eindringlichen gleichwie des Bedeutungsvollen und strahlt Würde und Erhabenheit aus. Offenbar favorisiert Kollwitz diese Variante wegen ihrer »gravitas«.<sup>1793</sup>

Wir haben uns im folgenden, d. h. in diesem Abschnitt und im anschließenden, mit den Beschaffenheiten auseinanderzusetzen, die alle Varianten des Projektes kennzeichnen: die Gestaltung als Portal; die Tatsache, daß auf diese Weise der Übergang in einen Friedhofsbezirk markiert wird; die Inschrift; die Monumentalität der Figuren und ihre Körperhaltung.

Beginnen wir bei der Körperhaltung. Die Figuren von Vater und Mutter sind diesbezüglich gegenüber ihren Vorgängern, also den entsprechenden Figuren des *Dreifigurendenkmals*, kaum verändert. Wir können aber nur von der Wahrscheinlichkeit dieser Annahme ausgehen, weil für unseren Vergleich außer den überlieferten Kollwitz-Notizen nur die Photographie einer Rückenansicht der Mutterfigur

<sup>1792</sup>Vgl. die Abb. in *Timm 1990a*, S. 42, ganz unten; *Tgb*, S. 567.

<sup>1793</sup>*DWB*, Bd. 3 (EA 1862), *a*) s. v. Ernst, Sp. 923-926, hier Sp. 924, 926; *b*) s. v. Ernsthaftigkeit, Sp. 927; *DWDS*<sup>o</sup>, *a*) s. v. ernst; *b*) s. v. wahrhaftig; *c*) s. v. gravitatisch.

verfügbar ist (Abb. 6);<sup>1794</sup> eine Ansicht der Vaterfigur hat sich nicht erhalten. Unverändert ist zumindest das Knien. Zum dreiteiligen Konzept gehörte ja die Liegefigur des Soldaten, und weil der Gestus der beiden Knienden ganz auf dieselbe bezogen war, hatten wir dort von einem Gestus der Adoration gesprochen.<sup>1795</sup> Auf den vorliegenden Fall kann diese Inhaltsdeutung nicht übertragen werden. Denn es gibt kein schaubares »Adorationsobjekt«.

Die *Liegefigur* hatte jene Funktion. Sie symbolisierte den Toten; aber wie ich erläutere habe, war der Tote nicht als Leichnam dargestellt, sondern als einer, der in einen postmortalen Zustand überführt ist und im Bild idealiter gezeigt wird, als Verkörperter, befreit von allen irdisch-mangelhaften Zuständen, vergleichbar einem »beatus«.<sup>1796</sup> Wir streifen an diesem Punkt die Frage, auf welche Weise im Bild bzw. Kunstwerk das ideale Sein repräsentiert wird. Im Augenblick kommt es mir dabei auf einen Spezialfall an. »Re-präsentation« verstehe ich im momentanen Zusammenhang als ein Zurückholen in die Präsenz: Vergegenwärtigung des Nicht-Gegenwärtigen, d. h. realiter körperlich Abwesenden, im Bild und durch sein Bild.<sup>1797</sup> Der Ort, wo dies hätte geschehen sollen, wäre nicht der Ort gewesen, an

---

<sup>1794</sup>Die genannte Abb. 6 zeigt den Zustand nach der Änderung, die 1917 durchgeführt wird: Die Figur hat nun nicht mehr das Gesicht erhoben, wie auf Abb. 4-5 zu sehen, sondern hält den Kopf gesenkt. Siehe dazu Abschnitt II.6.2.

<sup>1795</sup>Siehe Abschnitt II.6.2.

<sup>1796</sup>Siehe Abschnitt II.6.1.

<sup>1797</sup>Grundlegendes zum Thema »Repräsentation« in Verbindung mit den Themen »Bild« und »Körper« findet sich in Ernst H. Kantorowicz' Werk »The King's Two Bodies« (»Die zwei Körper des Königs« = Kantorowicz 1992). — Weiteres im Sammelband »Quel Corps?« (= Belting / Kamper / Schulz 2002). Darin zur Terminologie besonders Schulz 2002. Darin auch ein aufschlußreicher Artikel von Hans Belting, der das Repräsentationsproblem im Zusammenhang mit den Bildgattungen der Grab- und Stifterfigur und des Individualportraits auseinandersetzt: Belting 2002 (auch hier wird selbstverständlich auf Kantorowicz' oben genannte Studie hingewiesen, siehe S. 30 mit Anm. 2, 3). — Gleichfalls den Gegenstand »Portrait und Repräsentation« beleuchtend: Preimesberger 1999a, bes. S. 17-25, 60-61; Suthor 1999, bes. S. 433, 438-439. — Zu Fragen über Präsenz, Repräsentation und Erkenntnis im Bild siehe die Festschrift für Gottfried Boehm: Hoppe-Sailer / Volkenandt / Winter 2005. Darin vor allem Waldenfels 2005. — Anregend ferner: Bättschmann 2001, § 51. — Dagobert Freys Aufsatz »Der Realitätscharakter des Kunstwerkes« ist zum Thema stets ergiebig: Frey 1946. — Gleiches gilt für Hans Georg Gadamer's Bemerkungen über »symbolische Repräsentation« in seiner Studie »Die Aktualität des Schönen«: Gadamer 1993a, bes. S. 125-128. — Weiterführendes zum Begriff z. B. in: a) *HWP*, Bd. 8, s. v. Repräsentation (E. Scheerer, [u. a.]), Sp. 790-853; b) *HWP*, Bd. 2, s. v. Darstellung (J. Nieraad, U. Theissmann), Sp. 11-14; c) *LThK*, Bd. 8, s. v. Repräsentation (K.-H. Menke), Sp. 1113-1115; d) *LThK*, Bd. 9, s. v. Stellvertretung (K.-H. Menke, [u. a.]), Sp. 951-956; e) *HWRh*, Bd. 7, s. v. Repräsentation (D. Goeller), Sp. 1177-1199; f) *ÄGB*, Bd. 1, s. v. Darstellung (D. Schlenstedt), S. 831-875; g) Kemp 1998, bes. S. 17-19. Für das oben von mir Ausgeführte vgl. insbesondere: h) *DWB*, Bd. 25 (EA 1956), s. v. Vergegenwärtigen, Verge-

dem der Tote begraben liegt. Folglich war es nicht in erster Linie darauf angekommen, dem Schmerz und der privaten Trauer der Angehörigen einen besonderen Ausdrucks- oder Entfaltungsraum zu geben. Es sollte vielmehr eine Stätte geschaffen sein, wo man offiziell, und in gewissem Sinn auch institutionalisiert, das ehrende Angedenken an Helden und ihre Opfertaten hätte bewahren, pflegen und tradieren können. Dieses Gedenken würde tatsächlich weniger Einzelindividuen gegolten haben, als vielmehr ihrem »Kollektiv«, »allen Kriegsfreiwilligen«, wie Kollwitz mehrfach betont. Deshalb kam es auf eine Portraitähnlichkeit der Figuren nicht an, wohl aber auf ihre Stellvertreterfunktion. Die Einzelfiguren vertraten Helden und Heldenverehrer. – Wenn ebendiese Umstände und ihr Zusammenwirken berücksichtigt werden, scheint mir der Gestus, der den Elternfiguren des Dreifigurendenkmals eignete, mit dem Begriff »Adoration« angemessen beschrieben zu sein. Adoration ist aber nur möglich in bezug auf etwas oder jemanden. Die plastische Gestalt des liegenden Soldaten hatte die Stelle inne, auf die hin die Verehrung gerichtet war.

Anders im vorliegenden Fall. Die Körperhaltung der beiden *Portalfiguren* verweist zunächst darauf, daß es sich bei dem Ort, dessen Eingang sie bezeichnen, um einen Bezirk gebotener Ehrfurcht und innerer Einkehr handelt. Das Knien ist primär Ausdruck des Respekts vor dem Ort. Der Gestus will bei den Eintretenden eine entsprechende Stimmung bewirken. Dabei ist auch die Inschrift wichtig. Die Formulierung »Hier liegt schönste deutsche Jugend« bringt ein nationales und patriotisches Anliegen zum Ausdruck. Das mag auf einem Soldatenfriedhof nicht ungewöhnlich sein. Im ehemaligen Besatzungsland hätte diese Aussage allerdings einen provozierend chauvinistischen Klang. Die Formulierung »blühende Jugend« würde sich abgemildert und allgemeiner ausnehmen, zudem die unverbraucht starke Jugendfrische betonen und bekannte Assoziationen aus dem Bereich natürlichen Wachstums hervorrufen. Um so dramatischer wäre dann der Kontrast. Um so mehr

---

genwärtigung, Sp. 394-395 (»repraesentare«, »praesentare«, »erinnerung«, »das gegenwärtig machen«); i) *Kwiatkowski 1985*, s. v. Repräsentation, S. 357 (»Repräsentation [als Akt des Vorstellens; BS] ist das Sichvergegenwärtigen eines Nichtgegenwärtigen.«); j) *Schischkoff 1982*, s. v. Repräsentation, S. 586; k) *Regenbogen / Meyer 2005*, s. v. Repräsentation, S. 567-568, hier S. 567; *Duden online*<sup>o</sup>, s. v. vergegenwärtigen. – Zur terminologischen Differenzierung siehe auch Anm. 1837. — Das Problem der Repräsentation wird uns im Hinblick auf das Kollwitzsche *Denkmal* in seiner *endgültigen Fassung* von 1931/32 (Kapitel II.10.) noch einmal beschäftigen und dort sehr genau zu diskutieren sein.

würde mit der Ehrfurcht vor dem Ort auch das Ergriffensein angesichts tragisch-früh geendeten Lebens wachgerufen.

In ihrer Funktion als Portal-Figuren erfüllen die knienden Eltern den Zweck, eine Grenze oder Passage anzuzeigen. Hier beginnt ein anderes Areal. Man tritt aus dem Bereich der Lebenden in einen Bezirk der Toten ein. Damit sind allerhand Bedeutungen verknüpft. »Tor«, »Grenze«, »Übergang« sind für sich schon Wörter mit weitreichenden Berührungen zu Todes- und Jenseitsvorstellungen.<sup>1798</sup> Darauf will ich noch zurückkommen. Zuerst ist zu sagen, daß es ein Unterschied ist, ob das

---

<sup>1798</sup>Siehe z. B.: a) *LCI*, Bd. 4, s. v. Tor, Tür (H.-J. Kunst), Sp. 339-340; b) *Lurker 1991*, s. v. Tür, Tor, S. 773; c) *Lurker 1991*, s. v. Grenze, S. 264-265; d) *Oesterreicher-Mollwo 1991*, s. v. Türe, Pforte, Tor, S. 173; e) *LdK*, Bd. 7, s. v. Tor, S. 368-369; f) *DWB*, Bd. 21 (EA 1935), s. v. Thor, Tor, Sp. 393-396, hier Sp. 396; g) *DWB*, Bd. 21 (EA 1935), s. v. Thür, Thüre, Sp. 457-463, hier Sp. 462-463; h) *DWB*, Bd. 9 (EA 1935), s. v. Grenze, Sp. 124-148, hier Sp. 133; i) *DWB*, Bd. 23 (EA 1936), s. v. Übergang, Sp. 245-248, hier Sp. 246; j) *DWB*, Bd. 21 (EA 1935), s. v. Tod, Sp. 537-551, hier Sp. 549. — Zur religiösen bzw. theologischen Bedeutung z. B. *LThK*, Bd. 10, s. v. Tor, Tür, Pforte (P. Deselaers), Sp. 109-110. — Ferner: »The door of death« thematisiert Jan Białostocki (= *Białostocki 1973*). Der Autor erklärt das Vorkommen des Türmotivs in der Sepulkralkunst und zeigt Entwicklungslinien von ägyptischer Kunst bis ins späte 19. Jh. auf. Wissenswert sind insbesondere folgende Punkte: [A] Die Todespforte kann aufgefaßt werden als »ingressus at non egressus«, als Zugang »in morte« (*Białostocki 1973*, S. 8; rekurrend auf Filippo Picinellis »Mundus Symbolicus«, zuerst 1653). [B] Immer bezeichnet die Tür eine Grenze; sie kann das Lebensende oder den Beginn neuen Lebens versinnbildlichen, oder allgemeiner die Grenze zwischen zwei Seinsweisen (*Białostocki 1973*, S. 12, 17). [C] In der christlichen Ikonographie vorkommend als Paradieses- oder Höllentpforte (*Białostocki 1973*, S. 13-16, mit Einzelheiten). [D] Ein Fallbeispiel erinnert in seinem Aufbau ungefähr an Kollwitz' *erste Portalskizze*: Antonio Canovas Grabmonument für Familie Stuart (1814, Rom, St. Peter) zeigt einen hohen, schlanken trapezförmigen Bau mit Tür, die von zwei trauernden Genien flankiert wird; allerdings hat die geschlossene, zweiflügelige Tür fast ornamentalen Charakter, keinen praktischen Zweck (*Białostocki 1973*, S. 24, Abb. 15). [E] Die reale Tür, die Bernini in das Grabmal für Papst Alexander VII. (1671-1678, Rom, St. Peter) einbezogen hat, führt in einen Funktionsraum des Kirchengebäudes, suggeriert aber den Eingang in eine Grabkammer; sie symbolisiert den Grenzübergang vom Leben zum Tod (*Białostocki 1973*, S. 26, Abb. 17; mit verschiedenen Deutungsmöglichkeiten). [F] Wenn über einer Tür bzw. unter einem offenen Bogen der Sarkophag oder eine Bildnisstatue des Verstorbenen plaziert ist, wird mittels der Architekturformen auf einen übernatürlichen Raum hingewiesen, mithin der Triumph über den Tod indiziert (*Białostocki 1973*, S. 18, 28, Abb. 10, 17, 18). [G] Im 19. Jh. gewinnt das Motiv der offenen oder geschlossenen Tür zunehmend realistische Bedeutung; es kann den Eingang zum Mausoleum, zur Gruft darstellen (*Białostocki 1973*, S. 30-32, Abb. 23-25; rekurrend unter anderem auf Werke von Thorvaldsen, Canova, Bartholomé). — Białostockis Ausführungen lehren, die verschiedenen Möglichkeiten des Türmotivs zu unterscheiden. Es zeigt sich, daß die *Kollwitz-Entwürfe* von anderen Optionen ausgehen: Erstens würde sich hinter der Portalanlage ein echtes Gräberfeld befinden; d. h. es handelte sich nicht um eine »Scheinarchitektur«. Zweitens wäre beides möglich, Eingang und Ausgang; daraus folgt, daß die Symbolik des Durchgangs nur auf den Friedhofsbesucher Bezug nähme, nicht auf die Bestatteten. Drittens könnte man deshalb nicht von einem Monument »für« die Toten sprechen; dies würde sich auf den »Status« der Portalanlage auswirken; siehe dazu Abschnitte II.9.1.2., II.9.1.3.

Areal mit einer Umfassungsmauer abgeschlossen und mit einer Toranlage, zu der Treppenstufen hinaufführen, befestigt ist, wie die *Skizzen* auf Blatt *NT 1046* nahelegen, oder ob die Figuren auf nicht erhöhtem Terrain frei dastehen, wie Blatt *NT 1047* andeutet. Im ersten Fall hat der Zugang schon noch etwas Wehrhaftes; im zweiten ist aufgrund der größeren Offenheit oder Durchlässigkeit der Eindruck gegeben, daß man zum Eintreten aufgefordert wird. – Der Friedhof ist eine »Stätte der Totenehrung«<sup>1799</sup> und endlich auch die »stätte des friedens und der ruhe«.<sup>1800</sup> Die hier ruhen, sind realpräsent in dem Sinn, als ihre toten Körper ebenda bestattet sind.<sup>1801</sup> Deswegen kann die psychische Beziehung der Lebenden zu den Verstorbenen an diesem Ort anders, vielleicht inniger möglich sein als dort, wo allein ein Denkmal an sie erinnert.<sup>1802</sup> Und wenn vorhin gesagt wurde, die Körperhaltung des Kniens verweise auf den Respekt vor dem Ort, dann kommt jetzt noch hinzu, daß sie wegen jener Realpräsenz auch als Geste gegenüber den Bestatteten zu betrachten ist.

---

<sup>1799</sup>*LdK*, Bd. 2, s. v. Friedhof, S. 597-599, hier S. 597. — »Wandlungsprozesse« für die Zeit zwischen 1750 und 1850 sind in der Reihe der »Kasseler Studien zur Sepulkralkultur« zusammengestellt: *Boehlke 1984*.

<sup>1800</sup>*DWB*, Bd. 4 (EA 1878), s. v. Freithof [sic!], Sp. 123.

<sup>1801</sup>Ausdrücklich sei festgehalten, daß der Begriff »Realpräsenz« im hier verstandenen Wortsinne vom theologischen Begriff verschieden ist. Nach dogmatischem Verständnis ist Jesus Christus selbst in ganzer Person bei der Eucharistiefeyer in den Gestalten von Brot und Wein gegenwärtig und »enthalten«, d. h. realpräsent; in der Transsubstantiation werden Brot und Wein in Leib und Blut Christi verwandelt; dies vollzieht sich »[I]n der Kraft dieser Worte«, die durch den Priester gesprochen werden: siehe z. B. *Müller 2003*, S. 680-684, 705-706, 710. Umfassend: a) *LThK*, Bd. 10, s. v. Transsubstantiation (H. Jorissen), Sp. 177-182; b) Verweise in *LThK*, Bd. 8, s. v. Realpräsenz, Sp. 867; c) *TRE*, Bd. 1 (1977), s. v. Abendmahl (A. V. Ström, [u. a.]), S. 43-229; d) *RGG<sup>4</sup>*, Bd. 1 (1998), s. v. Abendmahl (F. Hahn, [u. a.]), Sp. 10-53; e) *RGG<sup>4</sup>*, Bd. 7 (2004), s. v. Realpräsenz (N. Slenczka), Sp. 81-82; f) *RGG<sup>4</sup>*, Bd. 8 (2005), s. v. Transsubstantiation (J. A. Steiger), Sp. 539. – Zum Thema »Transsubstantiation« siehe auch Abschnitt II.8.2.3.

<sup>1802</sup>Dazu trägt nicht zuletzt die Möglichkeit einer individuellen Grabpflege bei, die sogar auf einem Soldatenfriedhof, auf dem das Organisationsprinzip der Gleichheit dominiert, in gewissem Rahmen gestattet ist. — Der Architekt German Bestelmeyer gibt in seinem Aufsatz »Der Friedhof« eine zeitgenössische Beschreibung von Stimmungen, die sich dort bei einem Besucher einstellen können, und erklärt, mit welchen Mitteln sie erzeugt werden (feierliche Ruhe durch räumliche Abgeschlossenheit oder einsame Lage, durch Gesetzmäßigkeit in der Anordnung der Gräber, größtmögliche Einfachheit etc.); er nennt mustergültige Anlagen und wertet die Qualitätsmerkmale für Soldatenfriedhöfe aus: *Bestelmeyer 1917*.

### 9.1.2. Stil und Bedeutung

Welchen Rang haben die Portalfiguren im Verhältnis zur gesamten Friedhofsanlage inne? Gewiß keinen niederen, da das Portal als solches jederzeit einen hohen symbolischen Stellenwert besitzt. Andererseits kann ihm nicht höchste Priorität zukommen. Immer wird das Gelände der Grabstellen Vorrang haben, ist doch um der Bestatteten willen die ganze Anlage errichtet. Ich will auf folgendes hinaus: Wenn die Portalfiguren allein die Aufgabe hätten, den Zugang zum Begräbnisplatz architektonisch hervorzuheben, dann blieben sie auf den Status einer Art Dekoration festgelegt. Ihre Präsenz wäre zwar dadurch gesteigert, daß sie monumentale Dimension haben sollen – wobei zweifellos die dritte Entwurfsvariante mit den freistehenden Figuren am monumentalsten erscheinen würde –, aber ihre Mächtigkeit würde nichts daran ändern, daß sie wegen ihrer Platzierung an der Peripherie der Anlage und wegen ihrer Bindung an einen sekundären Zweck nur nachgeordnete Bedeutung hätten. Man würde sie im strengen Sinn nicht als eigenständiges Denkmal betrachten. – Im Zusammenhang der hier, in dieser Studie zu beurteilenden Kollwitz-Werke hatte sich uns immer wieder die Frage gestellt, was denn ein Denkmal auszeichne; und wir hatten uns dabei nicht allein auf plastische bzw. skulpturale Werke beschränkt, sondern auch die Graphik miteingeschlossen. Dieselbe Frage wird auch im Zuge aller weiteren Überlegungen bedacht und in Abschnitt II.10.4. einer zusammenfassenden Betrachtung unterzogen werden. Vorläufig genügt es, den Gedanken auch an dieser Stelle in Erinnerung gebracht zu haben.

Was uns jetzt nämlich beschäftigen soll, ist das Problem der Monumentalität und der damit verbundenen Todes- und Jenseitsvorstellung. »Ägyptisch groß« erinnert Kollwitz die Ausmaße des *dritten Entwurfs NT 1047*. Man hat zum Vergleich auf den Felsentempel Pharaos Ramses' II. in Abu Simbel verwiesen<sup>1803</sup> und dabei vermutlich die vier kolossalen Sitzstatuen an der Außenfassade des sog. Großen Tempels im Auge gehabt. Sie sind paarweise angeordnet, in ihrer Mitte befindet sich das hochrechteckige Tor zum Tempelinnern. Die Höhe der aus dem Felsmassiv gemeißelten Statuen beträgt ca. 20 bis 22 Meter. Aber dieser Vergleichsmaßstab scheint doch übertrieben gigantisch. Eher möchte man sich den Kollwitzschen Entwurf in Relation zur Größe der Pfeilerstatuen in der ersten Halle des Großen Tempels vorstellen; ihre Höhe mißt immerhin noch 8 Meter. Oder zu den 10 Meter ho-

---

<sup>1803</sup>Tegtmeyer 1999, S. 98.

hen, ausschreitenden Standbildern an der Fassade des Kleinen Felsentempels in Abu Simbel, dem Nefertari- oder Hathor-Tempel.<sup>1804</sup> Was allerdings nicht die Größe, sondern das Erscheinungsbild zweier freistehender Figuren betrifft, so ließe sich besonders an die sog. Memnon-Kolosse in Theben<sup>1805</sup> denken. Die beiden heute noch etwa 18 Meter aufragenden Sitzstatuen waren einst als Wächterfiguren vor dem nicht mehr vorhandenen Totentempel des Pharaos Amenophis III. postiert gewesen. Ihre Wirkung bezüglich des freien Dastehens sowie ihre ursprüngliche Funktion am Portal einer Sepulkralanlage wären dem letzten Kollwitz-Entwurf vergleichbar.

Aber wir müssen überhaupt danach fragen, was die ägyptisierende Manier *aller drei Entwurfskizzen* zu bedeuten hat. Denn jede scheint von entsprechenden Formelementen beeinflusst: Die trapezförmige Anlage der *ersten Skizze* erinnert ungefähr an den Umriß von Tempelpylonen.<sup>1806</sup> Die Idee, die Figuren als Reliefs auszuführen, könnte von ägyptischer Reliefkunst inspiriert sein. Ähnliches gilt auch für das Flankieren eines hochrechteckigen Tores durch Monumentalskulpturen wie in der *zweiten Skizze*. Und das Andenken an die Verstorbenen mittels Inschriften zu verewigen, kommt dem Vorbild der alten Hochkultur ebenfalls nahe. Wahrscheinlich könnten bestimmte Stilelemente auf Zeiten des Mittleren Reiches,<sup>1807</sup> eventuell auch der

---

<sup>1804</sup>Der Große und der Kleine Felsentempel entstanden in der 19. Dynastie, 1290-1224 v. Chr.; Abb. der genannten Statuen in *Vandersleyen 1985*, Nr. 86-88. Näheres z. B. in: *Brockhaus online*<sup>o</sup>, s. v. Abu Simbel; *Hirmer / Otto 1979*, Nr. 250-253; *LdK*, Bd. 1, s. v. Abu Simbel, S. 22-23; *LAW*, s. v. Abu Simbel, Sp. 5; *DNP*, Bd. 1, s. v. Abu Simbel, Sp. 44 (mit Literatur).

<sup>1805</sup>18. Dynastie, 1403-1365 v. Chr.; Abb. in *Vandersleyen 1985*, Nr. 77; *Hirmer / Otto 1979*, Nr. 156. Siehe *DNP*, Bd. 7, s. v. Memnonskoloß, Sp. 1204 (mit Literatur und Verweisen).

<sup>1806</sup>Vgl. z. B.: *a*) Chons-Tempel in Karnak (20. Dynastie); *b*) Isis-Tempel von Philae (Pylone 3. Jh. v. Chr.; Abb. in *Vandersleyen 1985*, Nr. 96-97); *c*) Horus-Tempel in Edfu (Pylon 1. Jh. v. Chr.; Abb. in *Vandersleyen 1985*, Nr. 103). — Daß solche Formen in der ägyptischen Sepulkralkunst weitergeführt werden, zeigt das Beispiel eines Grabaltars aus späthellenistischer Zeit (1. Jh. v. Chr., Kalkstein, Höhe 80 cm, in Alexandria, Griechisch-Römisches Museum; Abb. in *Kat. Essen 1978*, Kat.-Nr. 160). Im unteren Teil des zweigeschossigen Aufbaus weist er die typisch pylonartige Trapezform auf. An der Vorderseite ziert ein umlaufendes glattes Rundstabprofil die obere Kante und die beiden seitlichen. In der Mitte der Fläche ist das Relief einer zweiflügeligen, leicht geöffneten Tür zu sehen, sie stellt die »Pforte zum Jenseits« dar. — Der Altar wurde im Jahr 1900 in einem Gräberfeld Alexandrias gefunden und 1908, '11 sowie '19 in deutscher Literatur nebst Abbildungen publiziert (siehe die Literaturhinweise in *Kat. Essen 1978*, Kat.-Nr. 160). Zwar flankieren keine Figuren die Pforte, aber es erstaunt die Ähnlichkeit des Kollwitz-Entwurfes mit der profilierten Trapezform, in die eine Tür einbeschrieben ist. Man könnte annehmen, Käthe Kollwitz habe Abbildungen dieses Grabaltars oder vergleichbarer Stücke gekannt.

<sup>1807</sup>12.-13. Dynastie, 1991-1650 v. Chr. (*Kat. Essen 1978*, S. 21-22 mit Verweisen auf Kat.-Nm.).

Ramessiden<sup>1808</sup> zurückgeführt werden: eine gewisse Starre oder Strenge der Dargestellten, das Aufrechte, Würdevolle in ihrer Haltung; die Tendenz der blockhaften Ausformung der Skulptur, die das Tektonische zur Geltung bringt und kompositionelle Klarheit schafft. Man hat besonders bei der *zweiten Kollwitz-Skizze*, vor allem wegen der senkrechten Schraffuren, den Eindruck, als könnte alle Spannkraft des aufrechten Kniens in einer strengen, kubischen Form konzentriert sein,<sup>1809</sup> die gleichzeitig etwas Unmittelbares hätte, genauer gesagt: weniger Anmut, eher lapidare Deutlichkeit und Kraft. Und bei der Ausarbeitung der Oberflächen käme es wahrscheinlich nicht auf kleinteilige, gar stoffliche Details an; »malerische« Effekte aufgrund eines wechselreichen Licht- und Schattenspiels wären weitgehend vermieden, so daß die Formen und Strukturen mehr durch ihre Glätte wirken würden und den Betrachter zugleich einen erhabenen Abstand fühlen ließen.<sup>1810</sup>

Im allgemeinen gilt für die ägyptische Statue, daß sie nicht als »Abbild der Natur« zu verstehen ist. Sie zeigt das dargestellte Individuum nicht in seiner besonders ausgeprägten Einmaligkeit. Vielmehr gibt sie die »Idee seiner Existenz« wieder, den »Idealtyp«; Dauer, Ewigkeit kommt ihr zu.<sup>1811</sup> Oft ist sie aus sehr hartem Stein ge-

<sup>1808</sup>19.-20. Dynastie, 1305-1080 v. Chr. (*Kat. Essen 1978*, S. 23; *LdK*, Bd. 7, s. v. Plastik, S. 633-642, hier S. 637).

<sup>1809</sup>Der Kubus mit seinen lotrechten Achsen wird in Ägypten als Symbol der Unvergänglichkeit angesehen: *Wolf 1978*, S. 27; *Lurker 1991*, s. v. Würfel, S. 839-840. — Zur »Spannkraft«: *Wolf 1978*, S. 46 (dort aber in anderem Sachzusammenhang). — Zum Vorigen: *Vandersleyen 1985*, S. 83.

<sup>1810</sup>Die beiden Portalskulpturen würden sich hierin kaum unterschieden haben von der *Mutterfigur* des *Dreifigurendenkmals* (Abb. 6). — Ein denkbare Vergleichsbeispiel könnte in puncto Stil eine Sitzstatue des Ägyptischen Museums zu Berlin sein: die sog. Mantelstatue des Gutsvorstehers Chertihotep (12. Dynastie, um 1870 v. Chr., Quarzit, Höhe 75 cm; Abb. in *Vandersleyen 1985*, Nr. 168; *Hirmer / Otto 1979*, Nr. 107; *Panofsky 1993*, Abb. 15). — Meiner Kenntnis nach erwähnt Käthe Kollwitz in ihren Tagebüchern und Briefen keine Besuche im Ägyptischen Museum. Dennoch wird sie die bedeutende Sammlung, die auch die Kalksteinbüste der Königin Nofretete beherbergt, gekannt haben. Es wäre sehr genau zu untersuchen, inwiefern Kollwitz hier Einflüsse aufgenommen haben könnte. Darüber hinaus müßte man die Literatur deutschsprachiger Ägyptologen und Archäologen bis in die Zeit der zwanziger Jahre prüfen (z. B. F. W. v. Bissing, H. Fechheimer, L. Borchardt, L. Curtius, H. Schäfer u. a.), um festzustellen, welche stilistischen Urteile vorherrschend sind, und ob bzw. inwiefern sich diese auf zeitgenössische Bildhauerkunst auswirken. Diese umfangreiche Aufgabe muß anderen Studien überlassen bleiben. — Der Bildhauer Adolf von Hildebrand hat in seinem Buch »Das Problem der Form in der bildenden Kunst« (Straßburg 1893) auf die ägyptische Skulptur Bezug genommen; auf diese Schrift rekurriert in der Kollwitz-Literatur erstmals *Seeler 2007*, S. 17-18. Vgl. zudem *Hutter 1990*, S. 150-152.

<sup>1811</sup>*Wolf 1978*, S. 33, 44; *Kat. Essen 1978*, S. 17. Man kann wohl generell sagen, der eigentliche Beweggrund altägyptischer Kunst ist die Sicherung »ewiger Fortdauer« (*Wolf 1978*, S. 44) des Dargestellten über dessen Tod hinaus. Sie ist »fast ausschließlich religiöse Kunst«, »ein Instrument der Religion« (*Kat. Essen 1978*, S. 12, 16). — Umfassend *Assmann 2001*.

arbeitet, Granit oder Diorit.<sup>1812</sup> Die klar bestimmte Gesetzlichkeit ihrer Formen entspricht ihrer Idealität.<sup>1813</sup> – Ganz ähnlich scheint die in den *Kollwitz-Skizzen* angedeutete Absicht. Die Portalfiguren sollen reduziert sein auf ihre Hauptintention und diese so prägnant wie möglich veranschaulichen. Das ist die Intention immerwährender Dankbarkeit. Am Eingang des Gräberfeldes stehen sie zeichenhaft, um bei dem Eintretenden eine dankbar-ehrfurchtsvolle Gesinnung gegenüber den hier bestatteten Kriegsgefallenen aufzurufen. Als Bilder zeitloser Gültigkeit – darin vergleichbar den ägyptischen Bildwerken, die ihren Betrachtern immer schon ein unendliches Fortbestehen zu suggerieren imstande sind, und wohl gerade deshalb spielen ägyptisierende Formelemente in der Grabkunst seit dem 18. Jahrhundert eine so herausragende Rolle<sup>1814</sup> – überzeitlich gültig also, sollen die überlebensgroßen, archaisch anmutenden Figuren diesem Grundgefühl der Dankbarkeit Ausdruck verleihen. Ich meine, es würde deshalb nicht sehr darauf ankommen, die Figuren als »Eltern« kenntlich zu machen, so werden sie ja wörtlich bezeichnet.<sup>1815</sup> Entscheidend wäre die aufrechte Körpergeste des Kniens: die idealtypische Haltung desjenigen, der Dankbarkeit ehrfürchtig bekundet.<sup>1816</sup>

<sup>1812</sup>Wolf 1978, S. 27; zum Anschließenden S. 43.

<sup>1813</sup>Bei der Charakterisierung altägyptischer Kunst habe ich mich auf folgendes Schrifttum gestützt: *Kat. Essen 1978*, S. 10-18, auch Kat.-Nr. 15, 18, 20-22, 25, 29; *Wolf 1978*, S. 22-97; *Hirmer / Otto 1979*; *Leclant 1979*; *Leclant 1980*; *Vandersleyen 1985*, bes. S. 82-94; *Panofsky 1993*, S. 9-24, bes. S. 13-17; *Best.-Kat. Kopenhagen 1996*; *Best.-Kat. Kopenhagen 1998*; *LdK*, Bd. 1, s. v. Ägyptische Kunst, S. 60-65, hier S. 60-63. — Nachzutragen ist, daß ägyptisierende Tendenzen in der bildenden Kunst Europas von der griechischen und römischen Antike über Renaissance, Manierismus, Barock und besonders seit Napoleon Bonapartes Ägyptenfeldzug 1798/99 Tradition haben, bis in neuere Zeit. Näheres z. B. in *LdK*, Bd. 1, s. v. Ägyptophilie, S. 65-66. — Auch im Zusammenhang mit dem Völkerschlachtdenkmal zu Leipzig habe ich auf Ägyptizismen hingewiesen; dort wurden sie als Elemente eines germanisierenden Stils betrachtet: siehe Abschnitt II.6.3.3.

<sup>1814</sup>Vogt 1978, S. 87. — Erinnerung sei nur an folgende Beispiele: a) Antonio Canova: Grabmal für Erzherzogin Maria Christina, Wien, Augustinerkirche (1798-1805, Abb. in *Scharf 1984*, T 123; *Vogt 1978*, Nr. 90); b) Paul Albert Bartholomé: »Monument aux Morts«, Paris, Cimetière du Père Lachaise (1899, Abb. und Literatur sind angeführt in Anm. 1836); c) Anton Hanak: Kriegerdenkmal, Wien, Zentralfriedhof (1925, Abb. in *Scharf 1984*, T 174); d) weitere Bildbeispiele etwa in *Bialostocki 1973*.

<sup>1815</sup>Siehe *Tgb*, S. 564 (\*11.01.24); zitiert in Abschnitt II.9.1.1. — Für die *endgültige Fassung des Monumentes* ist die Bezeichnung »Eltern« dagegen inhaltlich wichtig, wie Abschnitt II.10.4.4. zeigen wird.

<sup>1816</sup>Das Gegenteil einer solchen Intention stellt das gramgebeugte Knien der Figuren im »Eltern«-Holzschnitt dar, dem dritten Blatt der Bilderreihe »Krieg« (*Kl. 179*; *Kn. 174*; Abb. 20): siehe Abschnitt II.8.3.2. Freilich geht es auch dort darum, etwas zu »verewigen«: nicht Dankbarkeit, aber Gram.

Anders gewendet bedeutet dies aber auch: Ich interpretiere die 1924 entstandenen Kollwitz-Entwürfe als Zeugnisse eines ungebrochenen Glaubens an die Größe des »Opfers«, das die Kriegsgefallenen dargebracht haben. Dieser Punkt ist wesentlich. Man muß sich einmal genauer fragen, was es heißt, wenn eine Vorgängergeneration ihre Nachkommen verliert. Trost werden die Vorgänger schwerlich empfinden; es sei denn, sie sind in der Hoffnung an ein Weiterleben nach dem Tod oder die Auferstehung von den Toten getröstet. Darauf gibt es in den drei Skizzen aber keine Hinweise. Es fehlen Symbole, die auf eine Jenseitserwartung hindeuteten; oder solche, die als Heils- bzw. Erlösungssymbole im Zusammenhang der »Todesüberwindung« gewertet werden könnten wie das christliche Kreuz.<sup>1817</sup> Doch anstelle einer Jenseitserwartung finden wir eine gewisse Ewigkeitsvorstellung. Sie zeigt sich nicht anhand eines anschaulichen Sinnbildes, sondern durch das Stilmittel der Monumentalität. Nicht die Toten gehen in ein ewiges Leben ein, nicht die Trauernden werden getröstet. Monumentalisiert, verewigt wird der kniefällige Dank für das Lebensopfer der hier Beigesetzten.

### 9.1.3. Pragmatik und Repräsentation

Die Frage stellt sich neu: Hätten wir es letztlich also doch mit Denkmälern zu tun?<sup>1818</sup> Wenn wir von der Idee des »Monumentalen« ausgehen und die Wortbedeutung ausleuchten, die sich herleitet von dem lateinischen »monumentum« (»Denkmal, Denkzeichen, Erkennungszeichen, Andenken«) sowie von »monere« (»erinnern, mahnen«), wenn wir mithin auch die enge Verknüpfung mit der Idee des »Memorialen« erkennen,<sup>1819</sup> dann können wir zumindest sagen, daß sich in den

<sup>1817</sup>Vgl. *LCI*, Bd. 2, s. v. Kreuz (E. Dinkler-von Schubert), Sp. 562-590, hier Sp. 563, 565, 569. Auch *LdK*, Bd. 4, s. v. Kreuz, S. 50-53; *Lurker 1991*, s. v. Kreuz, S. 406-407; *Oesterreicher-Mollwo 1991*, s. v. Kreuz, S. 92-93, hier S. 93. — Während die Portalentwürfe kein solches Zeichen aufweisen, könnten die einzelnen Soldatengräber mit lateinischen Kreuzen als christlichen Grabzeichen versehen sein, im Sinne der oben genannten Implikationen; die Form des Eisernen Kreuzes impliziert im Unterschied dazu das patriotische Moment, d. h. den Tod fürs Vaterland; beide kommen auch in Kombination miteinander vor: vgl. insgesamt etwa *Lurz 1985a*, S. 66-68, 92-93. — Als Beispiel siehe *Fischer 1999*, Abb. S. 61 (Kombination der Kreuzformen auf dem Grabkreuz von Peter Kollwitz, Photographie von 1937). Ferner *Kriegergräber 1917*, Taf. 54-55, 59, 61, 64-65, 68-69, 74, 80.

<sup>1818</sup>Vgl. Abschnitt II.9.1.2.

<sup>1819</sup>*LdK*, Bd. 4, s. v. Monumental, Monumentalität, S. 827-829, hier S. 827, 828. — Vgl.: a) *DWB*, Bd. 2 (EA 1860), s. v. Denkmal, Sp. 941-942 [Andenken erhalten]; b) *LdK*, Bd. 2, s. v. Denkmal, S. 121-124, hier S. 121 [bewußte Bewahrung des Andenkens]; c) *RDK*, Bd. 3,

Kollwitz-Entwürfen ein dreifacher Wille dokumentiert: den Dank monumenthaft-unübersehbar in bleibender Gegenwärtigkeit zu halten; die Erinnerung an soldatische Opfertaten am authentischen Ort anhand der Inschrift zu fixieren und sie in die Zukunft zu überliefern. Das wären durchaus Kriterien, die einem Denkmal zukommen. Darüber hinaus brauchte das Denkmal Ausdruckskraft und »Einprägsamkeit der Form«, »Ernst«,<sup>1820</sup> damit der Rezipierende die Botschaften wie beabsichtigt wahrnimmt und empfindet. Solche Vorsätze könnten in einem ägyptisierenden Stil zweifellos ihre Entsprechung finden. Denn die Festlegung einer Hauptansicht, die eindeutige Gebärde bei gleichzeitiger Vermeidung komplizierter Bewegungen, schlicht-sparsame Binnenstrukturierung und infolge all dessen Einheitlichkeit in Wirkung und Ausdruck,<sup>1821</sup> sind Merkmale dieses Stils, die eine gravitatische Erscheinung begünstigen. Aber es ist etwas anderes, ob ein Denkmal direkten Bezug nimmt auf die zu Ehrenden, oder ob eine Skulptur die intendierte Betrachterhaltung darstellt, wie in unserem Fall. Ich will die Differenz an Beispielen deutlicher machen.

Während der Weimarer Republik entstehen zahlreiche figürliche Denkmäler, die Kriegshelden zeigen, verwundete, sterbende, aufgebahrte Soldaten, in Uniform und Waffen oder heroischer Nacktheit, Fahnenträger, Handgranatenwerfer etc. – die Möglichkeiten sind verhältnismäßig vielfältig.<sup>1822</sup> Es gibt auch solche, die die Totenklage in den Vordergrund stellen, wobei den Part des Trauernden sowohl der Kriegskamerad übernehmen kann, als auch die Ehefrau oder Mutter; das Pietàmotiv spielt in diesem Kontext häufig eine Rolle.<sup>1823</sup> Alle diese Denkmaltypen stehen in einem unmittelbaren Verhältnis zu den Gefallenen, weil sie die Taten oder das Opfer oder die Trauer thematisieren. Sie formulieren oftmals sehr stark affektiv. Zuweilen handelt es sich um überzeugende Trauergesten, wie etwa bei Werken von

---

s. v. Denkmal (H. Keller), Sp. 1257-1297, hier Sp. 1258 [das Denkmal als »Gedächtnismal«, Erinnerung an Menschen oder Ereignisse wachhaltend]. — Zu Fragen der Monumentalität: *Hamann 1980*, Kapitel V; *Tittel 1981*, S. 215-218.

<sup>1820</sup>*LdK*, Bd. 4, a.a.O., hier S. 828 (die Begriffe stehen dort in anderer Relation).

<sup>1821</sup>Zur Charakteristik, aber in anderem Sachbezug, vgl. *Gruber 1993*, S. 77-78.

<sup>1822</sup>Betreffende Denkmaltypen sind einzeln aufgeführt in *Lurz 1985b*, Abschnitt 5.3. Auch *Saehrendt 2004*, S. 55-60, 70-76. — Zum Vergleich Weltkriegsmonumente in Frankreich: *Rivé / Becker / Pelletier 1991*.

<sup>1823</sup>Siehe *Lurz 1985b*, S. 157-158, 172-176, 186-191. Umfassend zum Pietàmotiv *Probst 1986*. Einzelnes auch in *Dorren 1992*, bes. S. 66-68. — Trauermotive kommen aber seltener vor als »kämpferische Einzelhandlung[en]«: *Weinland 1994*, S. 436. Vgl. *Behrenbeck 1999*, Abschnitt 2 und S. 338, 339.

Lehmbruck, Barlach und Benno Elkan (Abb. 139).<sup>1824</sup> In anderen Fällen herrscht eine aggressive oder sogar »revanchistische« Attitüde, z. B. in Arbeiten von Hermann Hosaeus (Abb. 140).<sup>1825</sup> Trotz gegensätzlicher Absicht scheint den Exponenten der einen und anderen Richtung gemeinsam, daß sie auf emotionale Weise ein Kriegserleben fühlbar machen wollen.<sup>1826</sup> – Käthe Kollwitz umgeht emotionale Extreme und entfernt sich von der Wiedergabe des direkten Kriegserlebnisses. Sie nimmt sozusagen einen Mittelweg, indem sie weder eine Gefallenenfigur noch ein Totenklagemotiv darstellt. In ihren Entwürfen herrschen Distanz und Reflexion; es gibt keine bildliche Interpretation des Geschehenen. Ihr Konzept ist genügsamer, auch wenn es sich in einem »hohen Stil« mit gesteigerter Würde ausspricht. An der Peripherie des Gräberfeldes, als Portal zum eigentlichen Gedenk- und Ehrungsort, nimmt sich dieses Konzept selbst zurück. Es überläßt den Gräbern die Erzählung.

Auch dieser Punkt ist wesentlich. Er macht m. E. deutlich, daß sich das Kollwitzsche Portalprojekt einer mystizistischen Verherrlichung des Kriegstodes enthält. Ehedem hatte das *Dreifigurendenkmals* einen derartigen Ansatz gezeigt. Vor allem, weil sich aus der damaligen Sicht von Käthe Kollwitz das »wahre Le-

---

<sup>1824</sup>Zu Elkan: Mahnmahl »Den Opfern« in Frankfurt a. M. (1913/14, aufgestellt 1920; Literatur mit Abb. in Anm. 2138). — Zu Lehmbruck: Vgl. den »Trauernden« (1916-1917, nach 1919 als Kriegerdenkmal in Duisburg aufgestellt; Literatur mit Abb. in Anm. 1166). — Zu Barlach: Vgl. »Pietà« (1932, Bronze; Entwurf für ein Ehrenmal in Stralsund; Abb. in *Laur 2006*, Nr. 521; *Fritsch / Seeler 2006*, Kat.-Nr. 65, Abb. S. 68). — Vgl. auch Georg Kolbes »Stürzenden« (1924, Entwurf für ein Gefallenenendenkmal im Berliner Rathaus; Abb. in *Berger 1994*, S. 428; *Berger 1994a*, Kat.-Nr. 70).

<sup>1825</sup>Kriegerdenkmal der Technischen Universität Berlin-Charlottenburg, sog. »Handgranatenwerfer« (1925, nicht erhalten; Abb. in *Seeger 1930*, S. 146 und *Berger 1994*, S. 429; zur Ikonographie *Matzner 1990*, S. 57 mit Anm. 5). Vgl. auch das Denkmalrelief an der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche, Berlin (Abb. in *Seeger 1930*, S. 169; dort mit dem Untertitel: »Der Freiheit eine Gasse!«). — Zu Hosaeus, dem seinerzeit »erfolgreichste[n] Kriegerdenkmälerproduzent in Deutschland«: *Berger 1994*, S. 429-430; *Weinland 1990*, S. 113-132; *Lurz 1985b*, S. 349-351, hier S. 350.

<sup>1826</sup>Vgl. dazu folgende Ausführungen Karl von Seegers, die er 1930 seinem abbildungsreichen Sammelband »Das Denkmal des Weltkriegs« voranstellt: »Das Kriegerdenkmal muß mehr sein als eine bloße Totenehrung, es muß reden vom wirklich Unwirklichen, von tiefstem Erleben und höchstem Empfinden, vom Leben und vom Tode, es muß reden vom Menschen. Der Künstler kann deshalb nur dann seine Aufgabe erfüllen, wenn er diesen Menschen in seinem Schicksal selbst kennt und erlebt, seinen Geist und sein Tun. Kommende Geschlechter werden versuchen, in den Gedanken des Künstlers selbst zu denken, werden sein Werk begreifen und so das Große ahnen, das geschah und seine Gestaltung fand. So wird das Kriegerdenkmal ganz von selbst zum künstlerischen Ausdruck des Kriegserlebnisses.« (*Seeger 1930*, S. 9). — Vgl. weiter die Ausführungen zum »Mythos vom Kriegserlebnis« in *Lurz 1985b*, S. 15-17.

ben« ihres jüngeren Sohnes im Tod fürs Vaterland erfüllt hatte<sup>1827</sup> und das Selbstopfer, das quasi »logisch« aus dem jugendlichen Gefühlsidealismus und dem Gehorsam gegenüber dem eigenen Lebensgesetz zu folgen schien,<sup>1828</sup> adäquat von der Künstlerin ins Bild gesetzt sein sollte. Jenes Ehrenmal wollte vollständig ausdrücken, was Kollwitz über ihren Sohn einmal so formuliert hatte: Er starb »besiegelt«, d. h. vollendet, und »ungebrochen in vollkommener Einheit seines Gefühls«.<sup>1829</sup> Das *Portalprojekt* hat dergleichen Darstellungsabsichten nicht mehr. Es wird nicht der vermeintliche Sinn des Kriegstodes erklärt – »für Vaterland und Menschheit«, »aus Idealismus«, »schöner Tod« und wie die gängigen Formeln dafür sonst noch heißen; vielmehr wird ohne Sinnerklärung, beinahe nüchtern, aus der puren Tatsache des Gefallenseins ein Dankmotiv abgeleitet. Dieser Unterschied sagt viel. Den Kriegsgefallenen gebührt uneingeschränkte Anerkennung. Es wäre abwegig, sich darüber zu wundern, daß Kollwitz fünf Jahre nach Kriegsende bei dieser Auffassung bleibt. Nachdem das *Dreifigurendenkmal* gescheitert war und in der Bilderreihe »Krieg« gleichwie in den *Antikriegsplakaten* so eindrucksvoll Kollwitz' prüfende und selbstkritische Einstellung sichtbar geworden ist, bedeutet das Beharren auf dieser Auffassung keineswegs Rückschritt. Eine ahistorische, deswegen methodisch fehlgehende Betrachtung ließe diesen Verdacht vielleicht zu. Doch wenn wir uns auf die ganze lange Geschichte der Kollwitzschen Auseinandersetzung mit dem Krieg, die ich in dieser Studie darzustellen suche, besinnen, dann ist nur ein Urteil möglich: Die Gefallenenehrung bleibt für Kollwitz eine notwendige Pflicht. Sie erfüllt diese Pflicht aber mit anderen Mitteln. Nicht inmitten der Gräber plant sie ein Monument für diesen Zweck. Nur am Zugang ihrer Stätte werden die Toten geehrt, wird ihnen gedankt, anschaulich vermittelt durch die Körpergeste der Skulpturen und, im Fall der ersten beiden Skizzen, indem Skulptur und Architektur miteinander verbunden die beschriebenen Assoziationen hervorrufen. Ohne Schwärmerei, ohne Euphemismen. Rein auf die innere Zustimmung des Eintretenden vertrauend. Die Dankesschuld löst sich aus der Sicht von Käthe Kollwitz 1924 genauso wie 1914 nur ein, wenn jene »Opfergabe« akzeptiert wird, welche die Soldaten, vor allem die jungen Kriegsfreiwilligen, erbrachten. Manche mögen aus gutem Glauben zur Verteidigung des Vaterlandes gestorben sein. Das bleibt als subjektive Möglichkeit oder Tatsache bestehen. Selbst wenn jeder einzelne Soldat dem europäischen

---

<sup>1827</sup>Siehe Abschnitt I.3.4.2.

<sup>1828</sup>Siehe Abschnitte I.4.5., I.5.2.

<sup>1829</sup>Brief an Hans Kollwitz (\*04.07.15), erstmals publiziert in *Fischer 1999a*, S. 30.

Kriegstreiben »zum Opfer gefallen« ist und die Geschichtsforschung kritischer urteilen muß, weil sie objektive Kriegsursachen und -motive zu berücksichtigen hat.

Im Jahr 1917 hatte der preußische Geheime Regierungsrat Peter Jessen im Vorwort zu der aufwendigen Dokumentation »Kriegergräber im Felde und daheim« beschrieben, was er hinsichtlich der Gefallenengräber als aktuelle Herausforderung für die Deutschen ansah:

»Jetzt ist es an uns, an uns allen miteinander, die Stätten zu erhalten, zu kennzeichnen, zu gestalten, den Ruhenden zur Ehre, den Lebenden und Künftigen zum Vorbild. Eine gewaltige Aufgabe: ihr muß ein jeder nachsinnen, der ein Herz hat für den Wert dieser Opfer [seitens der Gefallenen, BS].  
[...] Wir brauchen herbe, schlichte Würde. [...]; wir wollen warten, geduldig warten, ob der Krieg, dieser mächtige Bildner der Seelen, uns Künstler reife, die aus dem glühenden Erze ihrer Erlebnisse Dauerwerte zu schmieden wissen, würdig der gewaltigen Zeit, äußerlich knapp und bescheiden, innerlich voll verhaltener, sieghafter Größe.«<sup>1830</sup> –

Wie anders zeigt sich das Portalprojekt von Käthe Kollwitz. »Sieghafte Größe«, die gerade als betonte Bescheidenheit wahrheitswidrig wäre und um so herrschsüchtiger ein heroisches Kriegserleben rühmen wollte, ist hier keine relevante Kategorie. Andererseits wird aber auch so kompromißlosen Forderungen nicht nachgegeben, wie sie z. B. 1919 Adolf Behne in den »Sozialistischen Monatsheften« erhoben hatte; er hatte propagiert, daß nur ein brutales »Mal der Folterwerkzeuge« als Soldatendenkmal glaubhaft und gültig sei, ohne jedes Kunstwollen auf den Gräbern aufgetürmt, zusammengestückt aus Stacheldraht und sämtlichen Vernichtungsinstrumenten, »in aller Härte und Vernichtungswut kalt blitzend«.<sup>1831</sup> – Kollwitz' Portalidee

---

<sup>1830</sup>Jessen 1917, S. 7. — Jessen nennt exemplarische Wettbewerbe, Ausstellungen, Publikationen, Archive etc., die seiner Ansicht nach zur Klärung dessen beitragen können, was in Zukunft der Kriegerehrung dienlich sei: vgl. Jessen 1917, S. 8. — Im Gegensatz dazu beanstandet etwa Paul Westheim verschiedene Aktivitäten. Er wendet sich in der Februar-Ausgabe der »Sozialistischen Monatshefte« z. B. gegen ein vom »Bund deutscher Künstler und Gelehrter« initiiertes Preisausschreiben für Kriegerdenkmäler. Seine Begründung: In der desolaten Wirtschaftslage Deutschlands seien solche Initiativen »volkschädigend«, die Finanzmittel müßten der »Menschenfürsorge« verfügbar sein (Westheim 1917, S. 225, 226). — Käthe Kollwitz berichtet über ihren Besuch der Ausstellung, die Westheim im Zusammenhang mit der genannten Initiative kritisiert: siehe Tgb, S. 298-299 (\*01.02.17).

<sup>1831</sup>Siehe Behne 1919a, hier S. 308, 309; zitiert und kommentiert in Abschnitt II.6.5. — Übrigens greift Behne in seinem Artikel die von den staatlichen Beratungsstellen herausgegebenen »Leitsätze über Kriegergräber« an, welche in der Dokumentation »Kriegergräber im Felde und daheim« veröffentlicht worden sind: siehe Behne 1919a, S. 308; rekurrend auf Kriegergräber 1917, S. 11-12.

läßt sich weder diesem noch jenem Ansinnen zuordnen. Das Konzept nimmt nicht für Interessen Partei, die außerhalb des Zwecks der Dankesbezeugung liegen. Vielmehr macht es offenkundig, daß es auf eine Form der Totenehrung ankommt, die dem Rezipienten faktisch und auch symbolisch Raum läßt für das Bewußtsein, daß die Gräber, folglich die Gefallenen selber von ihrem »Lebensopfer« und von der Tragik des Krieges Zeugnis geben. Man kann das Konzept insofern pragmatisch nennen.

Außerdem unterscheidet es sich noch auf andere Weise von Denkmalkonzepten der Nachkriegszeit. Welche gesellschaftlichen, politischen, ästhetischen Bedingungen bei der Entwicklung dieser Konzepte – aber auch allgemein in der Denkmalkunst und Denkmalpraxis – maßgeblich sind, hat die Forschung der letzten Jahrzehnte eingehender beschrieben.<sup>1832</sup> So wirkt sich auf die Gestaltung der deutschen Denkmäler einerseits die moralische Rechtfertigung der Gefallenen aus, andererseits die psychische Befindlichkeit und soziale Verarbeitung der Kriegsniederlage durch die Überlebenden. Indem man die Toten heroisiert und das Soldatentum sakralisiert, versucht man nicht selten »die ›wahre‹ Erinnerung« an Krieg und Niederlage zu verdrängen.<sup>1833</sup> Begünstigt werden solche Erscheinungen durch den zeitgenössischen Kontext, vor allem den als Schmach und Unrecht empfundenen Versailler Vertrag und die sog. »Dolchstoßlegende«. Die Denkmalstifter können mittels ihrer Stiftungen am Heldentum der toten Soldaten partizipieren: als diejenigen, die Kosten und Mühen auf sich nehmen, also ihrerseits Opfer bringen, und als Trauernde,

---

<sup>1832</sup>Siehe etwa den nach wie vor erhellenden Artikel Reinhart Kosellecks zur Frage der »Identitätsstiftung« (= *Koselleck 1979*). — Aus der Fülle der Fachliteratur seien folgende Schriften exemplarisch genannt (darunter auch solche, die den Themenkomplex in puncto eines speziellen Falls behandeln, nämlich der Umgestaltung von Schinkels Neuer Wache in Berlin zur »Zentralen Gedenkstätte der Bundesrepublik Deutschland für die Opfer von Krieg und Gewaltherrschaft« im Jahr 1993): *Linse 1980a*; *Linse 1980b*; *Mosse 1980*; *Lurz 1985b*; *Probst 1986*; *Duhme / Heber / Herschelmann 1987*; *Mittig 1987*; *Armanski 1988*; *Mai / Schmirber 1989*; *Hütt / Kunst / Matzner 1990*, bes. S. 7-10; *Gärtner / Rosenberger 1991* (hauptsächlich für Kriegerdenkmäler des Zweiten Weltkriegs in Österreich); *Endlich 1993*; *Gruber 1993*; *Mattenkloß 1993*; *Schubert 1993*; *Vogt 1993*; *Koselleck / Jeismann 1994*; *Reichel 1995*; *Diers 1997*, S. 101-120; *Trimborn 1997*, bes. Abschnitt 4.1.; *Behrenbeck 1999*; *Hoffmann-Curtius 2002*; *Saehrendt 2004*. Weitere Literaturangaben finden sich in Anm. 986, 1819, 2063, 2080. — Einiges kurz zusammenfassend: *Behrenbeck 1992*, bes. S. 357-359, 360-361; *Hirschfeld / Krumeich / Renz 2004*, s. v. Denkmal (S. Behrenbeck), S. 430-433. — Eine kleine Quellensammlung zum Thema »Denkmal« geben *Ulrich / Ziemann 1997a*, S. 123-138.

<sup>1833</sup>*Behrenbeck 1992*, S. 357; für die Angaben innerhalb dieses Absatzes v. a. S. 348, 357-359. — Zum Themenfeld »Kriegserinnerung«: *Linse 1980a*; *Hippauf 1984a*; *Mosse 1991*;

die die Tugenden der Toten wertschätzen. Darüber hinaus demonstrieren sie die – freilich illusorische – nationale Einigkeit Deutschlands in der Frage der Kriegsgefallenen-Ehrung.

Ob das Kollwitzsche Portalkonzept mit derlei Phänomenen übereinstimmt, ist fraglich. Aufgrund der dargelegten Beobachtungen scheint mir kein zwingendes Argument vorzuliegen, weshalb man sagen müßte, daß die Motivation der Dankbarkeit einer Verdrängung negativer Erfahrungen gleichkomme. Ebenso fraglich, ob die dankbare Wertschätzung der Soldatentugenden dazu führen muß, sich selbst mit ihnen zu identifizieren bzw. das patriotische Wertesystem zu übernehmen, für das sie stehen.<sup>1834</sup> Ich erinnere in diesem Zusammenhang an das Moment der Teilhabe. In Abschnitt I.4.5. wurde es theoretisch dargelegt und in Abschnitt II.6.4. auf das *Dreifigurenmal* angewendet. Ich meine, anders als dort spielt die Teilhabe bei den Portalkonzeptionen keine Rolle. Denn diese bezeugen nicht die Tugend der Soldaten – das tun die Gräber –, und sie rufen nicht zur Nachahmung jener Tugend auf. Ihre Aufgabe erschöpft sich darin, das Geschehene aus distanzierter Position inaktiv zu spiegeln. Und genau an diesem Punkt sind auch noch einmal die beiden Inschriftenvorschläge<sup>1835</sup> in den Blick zu nehmen. Die Diktion »Hier liegt« etc. hat etwas Definitives. Das Wort wirkt wie das lateinische »constat«. Es zeigt das Feststehende an und enthält keinerlei Appell. Man hat sich abzufinden mit den Tatsachen. Auch, wenn man fast eine unterschwellige Klage hörbar glaubt, daß gerade die Jugend ins Massensterben geschickt worden war.

In der Kollwitz-Forschung sind die drei Skizzen der Portalfiguren bislang nur am Rande beachtet worden.<sup>1836</sup> Doch sie stehen an einer bedeutenden Stelle in der Ge-

---

*Ulrich / Ziemann 1997a; Duppler / Groß 1999, Abschnitt V.; Kat. Berlin 2004, bes. Abschnitte XIII-XVII.*

<sup>1834</sup>Vgl. z. B. *Behrenbeck 1992, S. 357-358.*

<sup>1835</sup>Siehe *Tgb*, S. 565 (\*11.01.24); zitiert in Abschnitt II.9.1.1.

<sup>1836</sup>Folgende Autorinnen und Autoren gehen etwas näher auf sie ein: *Biedrzyński 1949, S. 161; Rauhut 1965, S. 190; Timm 1990a, S. 41-43; Pfeiffer 1996, S. 345-346; Tegtmeyer 1999, S. 97-98.* Verzeichnet in *Fritsch / Seeler 2006, Kat.-Nr. 90-91.* — Werner Timm sieht eine formale Parallele zu Ernst Barlach, der sich ebenfalls auf »blockhaft-abstrahierte ägyptische Plastik« beziehe (*Timm 1990a, S. 43*). Der Autor stellt die Kollwitz-Entwürfe außerdem Paul Albert Bartholomés »Monument aux Morts« (1899, Paris, Cimetière du Père Lachaise) gegenüber. Anscheinend kannte Kollwitz das Werk, sie hatte um das Jahr 1901 in einer Dresdener Kunstausstellung Entwürfe gesehen; Timm verweist auf eine Briefstelle in *Bonus-Jeep 1948, S. 59*, wo es heißt: »[...] In der Ausstellung überwältigte mich das Totendenkmal von Bartholomé – besonders die untere Gruppe finde ich erschütternd schön und

samtentwicklung des plastischen Denkmals für die Kriegsgefallenen. Sie markieren nicht nur den Zeitpunkt, an dem Käthe Kollwitz die Arbeit neu aufnimmt, sondern führen vor Augen, was ich zusammenfassend anhand einer Gegenüberstellung so formulieren will: Ein Heldendenkmal sollte das *dreifigurige Ehrenmal* sein (Abb. 3-7). An einem abgeschiedenen Ort wollte es den Besucher patriotisch erbauen. Ganz anders das für den Grabstein geplante *Elternrelief* (Abb. 8). Seiner Idee nach brachte es in aller Verschwiegenheit am Grabe andachtsbildhaft Trauer und Klage zum Sprechen. Wieder anders die *Portalfiguren* (Abb. 53-54). Wegen ihrer Plazierung, und trotz ihrer potentiell monumentalen Erscheinung, verwehren sie sich selbst die Hauptrolle, so daß nicht sie die Wirkung des Ortes bestimmen – sie werden bestimmt durch den Ort. Die erste Ursache ihrer Wirkung ist also der »spiritus loci«, und sie folgen in Form und Stil, in ihrer emotionalen Zurückhaltung wie im Nachsinnen nur dem »decorum«. Dem, was sich ziemt an einem Ort, wo Viele bestattet sind, die die gleiche Aufgabe und dasselbe Los teilten.

Was schließlich die Frage der bildlichen Repräsentation<sup>1837</sup> angeht, so ist zu bedenken, daß sich die genannten Werke auch darin unterscheiden.

Das *Dreifigurenmal* repräsentiert innerhalb des Bezugsfeldes, das ich in Teil I meiner Abhandlung detailliert beschrieben habe (Kapitel I.3., I.4., I.5.), die staatsmystische Gesinnung aller Beteiligten, also der dargestellten Personengruppen sowie der Künstlerin und aller an der Ausführung des Plans teilhabenden Stifter oder Geldgeber. Das Werk ist Ausdrucksträger einer konkreten Ideologie. Es weist zu diesem Zweck Formen auf wie die Tumba oder die Adorationshaltung oder die Inschriften etc., die für sich als je allgemeinverständliche Zeichen fungieren, dann aber, miteinander kombiniert, zum ideologieschweren Symbol werden.

Das *Elternrelief* macht persönliche Trauer sichtbar; die Dargestellten sind gleichsam Statthalter ganz bestimmter Personen, und damit auch ein Symbol des individuellen Leidens am Krieg. Dabei kommt es nicht auf physiognomische Ähnlichkeit

---

groß und einfach.« (Die Briefstelle läßt sich in das Erscheinungsjahr eines im Brief erwähnten Buches datieren. – Abb. des Grabmonuments z. B. in: *Tegtmeyer 1999*, S. 96; *Bialostocki 1973*, Abb. 25 [Detail]. – Näheres über Bartholomé und dieses Werk in *AKL*, Bd. 7 [1993], s. v. Bartholomé, S. 239-240 [auch mit zeitgenössischer deutscher Literatur]).

<sup>1837</sup>Den Begriff verstehe ich an dieser Stelle weniger als ein Zurückholen in die Präsenz (siehe Abschnitt II.9.1.1., mit Literaturhinweisen zur Terminologie in Anm. 1797; der Aspekt des Vergegenwärtigens von etwas durch das Bild ist dabei besonders betont). Hier meine ich allgemeiner das Darstellen, Stehen-für-etwas, Symbolisieren. Vgl. dazu *Schulz 2002*, S. 2; *LThK*, Bd. 8, s. v. Repräsentation (K.-H. Menke), Sp. 1113-1115, hier Sp. 1113.

an, sondern auf die Geste. In der Körpergeste versteht Käthe Kollwitz sich selbst verkörpert.<sup>1838</sup> Dasselbe trifft zwar genauso auf die Adoranten des Dreifigurenmals zu; auch die kniende Mutterfigur verkörpert die Künstlerin, das impliziert die ganze Entstehungsgeschichte. Aber während die Skulpturengruppe einen offiziellen Charakter hat, besitzt das Relief ausschließlich Privatcharakter.

Die *Portalfiguren* scheinen beides hinter sich zu lassen und ein bloßes Handeln oder Verhalten zu repräsentieren. Sie geben dem Dank und der Ehrfurcht als anonyme, unähnliche, besser gesagt überindividuelle Stellvertretende Ausdruck.

Mit dreierlei Weisen der bildlichen Repräsentation haben wir es demnach zu tun: [I] Eine Gesinnung oder Ideologie anhand bestimmter Symbole zu repräsentieren, unterscheidet sich [II] vom situationsbezogenen Darstellen konkreter Personen an einem bestimmten Ort oder [III] vom Darstellen einer spezifischen Handlung bzw. eines Verhaltens. Die dritte Repräsentationsweise beansprucht zwar Allgemeingültigkeit und ähnelt in diesem Punkt der ersten, sie funktioniert aber nicht auf der Basis ideologischer Symbolik. Letzteres muß man allerdings mit einer wichtigen Einschränkung sagen: es gilt nur dann, wenn das betreffende Werk von einer Inschrift Abstand nimmt, die auch eine politische Botschaft vermittelt, indem sie die Nationalität hervorhebt.

Wäre es eine tragfähige und akzeptable Lösung der Gefallenenehrung gewesen, wenn Käthe Kollwitz tatsächlich die Portalidee in einer der skizzierten Varianten ausgeführt hätte? Ich halte es für möglich, sofern eben auf eine nationale Inschrift verzichtet worden wäre. In Flandern, dem Land, das mit so viel furchtbarem Kriegsunheil gepeinigt war, hätte diese Lösung zu ihrer Zeit nicht nur pragmatisch, sondern auch respektvoll sein können. Weil nicht dieser Anspruch eines herkömmlichen zeitgenössischen Denkmals erhoben worden wäre: im Zentrum einer Friedhofsanlage alle Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen, damit die »Botschaft« jenes Ortes zu allererst über seine Erscheinung, die Erscheinung des Monuments vermittelt werde.

Und dennoch muß man sagen, daß das Konzept aus heutiger Sicht unbefriedigend und unzureichend ist. Der Grund liegt im inhaltlichen Ansatz. Die pure Idee im-

---

<sup>1838</sup>Vgl. *Bonus-Jeep 1948*, S. 128 (\*[m. E. 12.10.16]); zitiert in Abschnitt II.7.1.

merwährenden Dankes, wie ich sie nennen will, stellt sich den Problemen nicht, sondern weicht ins Unbestimmte aus. Diese Art der Unbestimmtheit ist anders als diejenige, die wir im Holzschnitt »Das Opfer« (Kl. 177; Kn. 179; Abb. 9) entdeckt hatten; deren Kennzeichen war, die Dinge in schwebender, irritierender Spannung zu halten, um vorschnelle Interpretation abzuwehren. Hier aber bedeutet Unbestimmtheit Mangel an Stellungnahme. Das Portalkonzept übergeht zwar das Grauen des Krieges nicht, weil es idealiter die Gräber davon sprechen lassen will. Aber deren Sprache allein reicht tragischerweise nicht aus. Das Konzept ist deshalb, der Möglichkeit nach, stets in Gefahr, andere, ursprünglich nicht beabsichtigte Inhalte aufgebürdet zu bekommen, sobald die Kontextsituation oder Rahmenbedingung sich verändert. »Dank« könnte zu anderen Zeiten, anderen politischen Verhältnissen, in »Zustimmung« umgedeutet werden. Und wegen eines Mangels an abgrenzender Eindeutigkeit hätte das Portalkonzept der Fehlinterpretation oder drohendem Mißbrauch, von welcher Seite auch immer, zuletzt kein Veto entgegenhalten können. Folgt daraus, daß nur eine entschiedene Anti-Kriegsgeste ein kriegskritisches Denkmal ausgemacht hätte? Wäre nur auf solche Weise ein konkreter Kontext reflektiert worden?<sup>1839</sup> – Die »Trauernden Eltern« werden uns anderes lehren. Festzuhalten ist, daß Käthe Kollwitz im genannten Sinn keine Eindeutigkeit mit den Portalentwürfen erreicht hat. – Eindeutigkeit findet sich dennoch im gleichen Jahr in einem ihrer bekanntesten und leidenschaftlichsten Plakate, es hat kriegserinnernden und aufklärenden Impetus: »Nie wieder Krieg« (1924, Kl. 200, Kn. 205; Abb. 97).

---

<sup>1839</sup>Meine Ausführung nimmt Gedankengänge anderer Autoren auf: vgl. Adam 1995, S. 50 (»Mangel an Konkretheit« und »fehlende Rezeptionsvorgabe« einer Gedenkstätte ermöglichen mißbräuchliche Interpretationen); Endlich 1993, S. 97 (»Gefahr politischer Fehlinterpretationen« durch »Kontextverschiebung«). Ähnlich zur Problematik Vorholt 2001, S. 40-41, 43-45 (»Umwertung« der Gedenkfunktion am Beispiel der Neuen Wache zu Berlin).

## 9.2. Andere Entwicklungen und die »Reichsehrenmal«-Initiative (1924 - März 1926)

Offensichtlich stagnieren nach den Portalentwürfen vom Jahresanfang 1924 die Überlegungen zum Denkmal wieder. Zwischen Januar und Oktober desselben Jahres gibt Kollwitz jedenfalls weder im Tagebuch noch in Briefen weitere Auskunft. »Ich arbeite Kleinigkeiten für Verleger«, schreibt sie im Mai '24,<sup>1840</sup> und Ende August: »Betrachtungen über meine Arbeit usw. anzustellen versage ich mir.«<sup>1841</sup> Erst Mitte Oktober notiert sie folgendes:

»Seltsam, daß gerade jetzt, wo das alles sich zum 10. Male jährt, von neuem Pläne für die Arbeit für ihn [den gefallenen Sohn, BS] in mir auftauchen. Die Stadt Berlin plant eine Konkurrenz zu einem Gefallenendenkmal. Ich denke mich zu beteiligen. Mehr darüber zu sagen ist falsch. Ich muß die Aufregung, die mich überkommt, wenn ich denke daß ich *dies* noch zu Ende machen könnte, zurückhalten. [...] Nach der Dürre der letzten Monate ist die jetzige Höhezeit so überwältigend, daß ich für Herz und Nerven fürchte.«<sup>1842</sup> –

Es sei vorweggenommen: Am Ende beteiligt sich Kollwitz doch nicht an jenem Berliner Vorhaben, das einen ganz eigenen, wechselhaften Verlauf nehmen soll. Man wird in der Reichshauptstadt erst nach langen Kontroversen die Neue Wache an der Prachtstraße Unter den Linden zur offiziellen »Gedächtnisstätte für die Gefallenen des Weltkrieges« ausbauen; von jeder figürlichen Ausstattung des Gebäudes wird man dabei absehen.<sup>1843</sup> Die Künstlerin nimmt dann im Jahr 1926 noch

<sup>1840</sup>*Tgb*, S. 572 (14.05.24). – Erwähnt werden die Holzschnitte »Begrüßung Elisabeths und Marias« (*Kl.* 232-234; *Kn.* 236, 245, 249) und »das Selbst[bild] mit hochgehobener Hand« (*Kl.* 202; *Kn.* 203). Zur Datierung und Zuordnung: *Tgb*, Anm. S. 883.

<sup>1841</sup>*Tgb*, S. 580 (Ende Aug. '24).

<sup>1842</sup>*Tgb*, S. 585 (\*14.10.24).

<sup>1843</sup>Zur funktionellen und innenarchitektonischen Veränderung von Schinkels Neuer Wache (1816-1818): Erste Vorschläge dazu gibt es 1924 von Frida Schottmüller, Kustodin am Kaiser-Friedrich-Museum, und 1926 von Stadtbaurat Ludwig Hoffmann; 1927 knüpft eine anonym publizierte Umbauidee an die militärische Tradition und die Befreiungskriege 1813-1814 an; 1929 empfiehlt Otto Braun, der sozialdemokratische Ministerpräsident von Preußen, den Umbau und das Reichsinnenministerium schließt sich dem Vorhaben an (*Tietz 1993*, S. 21-24; *Lurz 1985b*, S. 55-56, 57-58, 62, 85-86; *Vorholt 2001*, S. 33-34). Nach einem Wettbewerb im Jahr 1930 wird die Neugestaltung der klassizistischen Innenraumarchitektur realisiert. Man führt das Projekt nach Entwürfen Heinrich Tessenows aus; Ludwig Mies van der Rohes Vorschlag kann sich nicht durchsetzen. Zuvor waren die Wettbewerbsentwürfe der Architekten Peter Behrens, Erich Blunck, Hans Grube und Hans Poelzig abgelehnt worden. Die feierliche Eröffnung der Gedenkstätte erfolgt am 2. Juni 1931. — Über die Baugeschichte während der Weimarer Republik und des Nationalsozialismus informiere

einmal den Gedanken auf, an einem öffentlichen Denkmalprojekt in Deutschland mitzuwirken. Die Absicht ergibt sich aus einer Unterredung mit Reichskunstwart Edwin Redslob und betrifft das sog. »Reichsehnenmal« in Berka. Aber auch diese Idee zerschlägt sich, so daß von Käthe Kollwitz schließlich keines der beiden vage anvisierten Vorhaben im offiziellen Auftrag verwirklicht wird.

Wenden wir uns also wieder den Denkmalplänen zu, die Kollwitz aus eigenem Antrieb in Flandern beabsichtigt. Im folgenden sei dargestellt, wie sich diese Pläne gegen Ende des Jahres '25 bis Anfang '26 weiterentwickeln. Tagebuchzitate, Zeichnungen und die erhaltenen Photographien von zwei Gipsmodellen werden zu diesem Zweck ausgewertet. Daran schließen sich Überlegungen zur »Reichsehnenmal«-Initiative an. Zum Ausklang dieses Abschnitts werde ich versuchen, Gründe dafür anzugeben, warum die letztgenannte Initiative für Kollwitz nicht realisierbar ist.

1925. Inzwischen hat sich Kollwitz' Vorstellung erneut verändert. Künftig sollen freistehende Skulpturen auf dem flandrischen Soldatenfriedhof Roggevelde aufgestellt sein, soweit ist es offensichtlich entschieden. Die Idee einer Portalanlage, und mit ihr die gebets- oder andachtsartige Geste der Figuren, ist jedoch obsolet geworden, denn Kollwitz schreibt im Oktober über die Plastiken:

»Die Mutter soll knien und über die vielen Gräber blicken. Die Arme breitet sie aus über alle ihre Söhne. Der Vater auch kniend. Er hat die Hände im Schoß zusammengepreßt.«<sup>1844</sup>

---

ren: *Lurz 1985b*, S. 85-100; *Tietz 1993*, S. 21-64; *Büchten / Frey 1993*; *Reichel 1995*, S. 234-238; *Vorholt 2001*, S. 31-45; *Kruse 2002*, S. 422-427; *Saehrendt 2004*, S. 127-134, 140 (Darstellung der Kontroversen auf der Basis von Schriftquellen); *Hirschfeld / Krumeich / Renz 2004*, s. v. Denkmal (S. Behrenbeck), S. 430-433, hier S. 433. — Zur Kritik am Entwurf Tessenows (durch P. Westheim, A. Behne, E. Kállai), am Wettbewerbsverfahren und an der Idee des Kriegerdenkmals: *Adam 1995*, S. 43-44; *Tietz 1993*, S. 61.

<sup>1844</sup>*Tgb*, S. 603 (\*[13.10.25]). An gleicher Stelle heißt es über den Maßstab: »Ich will sie diesmal höchstens in halber Lebensgröße machen und sie dann vergrößern lassen.« — Unter demselben Datum wird im Tagebuch außerdem eine andere Skulptur erwähnt, an der Kollwitz zwischenzeitlich gearbeitet hat. Es ist die »Muttergruppe« mit zunächst einem Kind (wohl seit Mai 1919 geplant): siehe *Timm 1990b*, Nr. 24; *Kat. Berlin 1995*, Kat.-Nr. 131, 132 (laut Katalogtext bei beiden »Datierung unbekannt«). — Später wird aus dieser Gruppe die sog. »Mutter mit Zwillingen« (1932-1936), auch »Mutter mit zwei Kindern« titulierte, hervorgehen: siehe *Timm 1990b*, Nr. 28, 37-43; *Krahmer 1990*, S. 115-116 (mit einem Photo der Künstlerin vor ihrem Werk im Atelier); *Kolberg 1991*, S. 53-54, Abb. 6; *Kat. Berlin 1995*, S. 206, Kat.-Nr. 135; *Best.-Kat. Berlin 1999*, Kat.-Nr. 165; *Fischer 1999*, Abb. S. 15 (Atelierphoto um 1935, Kollwitz am Gipsmodell arbeitend; an der Atelierwand Photographien der »Trauernden Eltern« sichtbar). — Zur langen Entwicklungsgeschichte dieser Grup-

Zwei Kohlezeichnungen zur Vaterfigur belegen diese Entwicklungsstufe. Die Kölner Blätter *NT 1052-1053* (Abb. 58-59)<sup>1845</sup> zeigen insgesamt dreizehn Handstudien. Präzis werden in wechselnden Ansichten verschiedene Möglichkeiten durchgenommen, wie die Rechte auf dem Rücken der Linken liegt und sie umgreift, wie dabei die Linke zur Faust geformt sein kann oder sich die Finger beider Hände ineinander verschränken. Einmal wirkt die Haltung entspannter, einmal fester. Doch Adern und Sehnen treten immer stark hervor.

Für die Mutterfigur haben sich keine Studien erhalten, die dem Tagebuchtext entsprächen. Auf Blatt *NT 1049* (Abb. 61)<sup>1846</sup> ist die Kniende in Vorderansicht gezeigt. Die Arme sind zwar ausgebreitet, ganz leicht nach vorne hin angewinkelt, und die Hände geöffnet, aber der Kopf ist gesenkt. Man hat nicht den Eindruck, als könne diese Gestalt ein vor ihr liegendes Gräberfeld überschauen. Das Zusammenspiel von Haltung und Gestik läßt sie eher so wirken, als verharre sie in Demut und Erwartung, ja als gälte es, etwas zu empfangen.<sup>1847</sup> Dann gibt es noch zwei Studien, *NT 1050-1051* (Abb. 62),<sup>1848</sup> die die Mutterfigur seitlich, von links gesehen, zeigen. Die Armhaltung entspricht ungefähr der vorigen Studie, der Kopf ist wohl etwas mehr gesenkt. – Wenn man diese drei knienden Mutterfiguren mit anderen Knienden vergleicht, die etwa um dieselbe Zeit entstanden sein dürften – ich denke an die Skizzen, wo eine Frau, gebeugt vor Entsetzen, beide Hände an den Mund gepreßt, auf einen verunglückt am Boden Liegenden blickt (1924, *NT 1041*, *NT 1043-1044*) –, dann erkennt man einen Unterschied in der Körperspannung. Die Studien zum Denkmal wirken gelöst. Insbesondere in den Seitenansichten hat die Figur etwas Mattes. Und man kann sich nicht leicht vorstellen, daß sie ein wirkliches Pendant zur Vaterfigur wäre, die ihrgegenüber, wegen der sehnigen Hände, vermutlich strafbarer wirken würde.

---

pe, wie Kollwitz sie in ihren Schriften schildert: siehe *Verzeichnis B*, s. v. »Mutter und Kind« bzw. »Mutter mit Zwillingen«.

<sup>1845</sup>Vgl. die Abb. in *Fischer 1999*, S. 98 (*NT 1052*); *Seys 1995*, unpag. (*NT 1052*); *Best.-Kat. Köln 1989*, Kat.-Nr. 83 (*NT 1053*).

<sup>1846</sup>Vgl. die Abb. in *Kat. Berlin 1995*, Kat.-Nr. 53; *Bittner 1959*, Nr. 122. — Vgl. eine Gegenüberstellung mit Blatt 1 aus Goyas »Desastres de la Guerra«, die vorgenommen ist in *Tegtmeyer 1999*, S. 98, mit Abb. S. 96, 97.

<sup>1847</sup>Ganz anders gesehen in: *Pfeiffer 1996*, S. 346 (»Segensgestus«, die Figur in einer »pastorale[n] Rolle«, als »Jesus«, »Germania«).

<sup>1848</sup>Vgl. die Abb. in *Fischer 1999*, S. 97 (*NT 1051*); *Bittner 1959*, Nr. 123 (*NT 1050*).

Als Kollwitz zum Jahresende 1925 auf Ereignisse und Tätigkeiten zurückblickt, notiert sie, daß ihr überaus langsames Fortkommen jetzt doch zwingende Entscheidungen fordere. Sie will zügig »Skizzen«, d. h. kleine *Tonmodelle* von beiden Figuren anfertigen, dann den Soldatenfriedhof besichtigen, um sich ein Bild von der Situation vor Ort zu machen, und sich hernach den Expertenrat von Wilhelm Waetzoldt einholen.<sup>1849</sup> Schon im darauffolgenden Frühjahr heißt es im Tagebuch:

»Heut Donnerstag 11. März mach ich Schluß mit den kleinen Figuren für Roggevelde. Zweimal ist mir die Figur der Mutter verunglückt, heruntergefallen. Als es das erste Mal passierte, war ich nicht sehr niedergeschlagen, fing von neuem an und fand dann eine Fassung, die mir besser schien als die frühere. Die Mutter kniend in Vorwärtsstreckung, die Hände in liebevoller Haltung unter dem Gesicht übereinandergelegt, Kopf ein wenig hintüber. Sie umfaßt mit den Augen alle Gräber, lächelt zärtlich, liebt alle.«<sup>1850</sup>

Doch auch diese Tonplastik stürzt im Atelier vom Drehbock und ist unwiederbringlich verloren. Kollwitz löst sich nur schwer aus ihrer Niedergeschlagenheit. Weil aber diese Arbeit notwendiger ist als jede andere, wagt sie einen neuen Versuch.

»Ob diese letzte Fassung besser ist als die früheren, ob mir deswegen alles kaputt geschlagen wurde, damit ich weiterkomme? [...] Die Roggevelder Skizzenfiguren in Gips gießen lassen. Photos davon machen lassen.«<sup>1851</sup>

Den Zustand nach den beiden Mißgeschicken zeigen die erhaltenen *Photographien* (Abb. 55, 57, 60).<sup>1852</sup> Wir sehen leicht vornüber gebeugte Kniende. Die Vaterfigur ist nur in der Vorderansicht wiedergegeben, die Mutterfigur nur in Seitenansicht, aber von links und von rechts. Beide scheinen mit gesenkten Häuptionen zu Boden zu blicken. Der Vater wirkt verschlossen, bedrückt. Seine linke Hand liegt auf der rechten, vor dem Schoß, gerade so, wie Kollwitz es wenige Monate vorher beschrieben hat-

<sup>1849</sup>Siehe *Tgb*, S. 606 (\*Silvesterabend '25), mit Anm. S. 890. – Der Kunsthistoriker Wilhelm Waetzoldt ist damals im Preußischen Kultusministerium tätig. Ob Kollwitz ihn wirklich konsultierte – sie hatte vor, sich nach der Ortsbesichtigung raten zu lassen, »welche Schritte« sie weiter zu tun habe –, geht aus ihren Aufzeichnungen nicht hervor.

<sup>1850</sup>*Tgb*, S. 608 (\*[11.03.26]). — Es ist möglich, daß diese Version mit der rasch und unscharf ausgeführten Zeichnung *NT 1048* vorbereitet wird (Abb. 56). Man erkennt dort drei unterschiedliche Figuren. Die rechte dürfte die Vaterfigur mit ihrer charakteristischen Handhaltung wiedergeben, die mittlere deutet die Vorwärtsstreckung der Mutterfigur an, und die vordere links ihre Handgebärde. — In *Pfeiffer 1996*, S. 347 wird diese Figurenversion eigenwillig beschrieben.

<sup>1851</sup>*Tgb*, S. 608 (\*[11.03.26]).

<sup>1852</sup>Verzeichnet in: *Kollwitz / Reidemeister 1967*, Nr. 9-10; *Timm 1990b*, Nr. 26-27; *Fischer 1999*, Abb. S. 45, 99.

te.<sup>1853</sup> Es gibt eine Tagebuchaufzeichnung, die diese eigentümliche Geste erklärt. Am 7. Februar 1926 notiert Kollwitz Goethe-Verse für eine mögliche Inschrift am Sockel der Vaterfigur. Die Verse spielen mit Sprachbildern des natürlichen Aufkeimens, Wachsens, Vermoderns. Der Hauptgedanke ist für Kollwitz offenbar der, daß sich für einen Vater die Lebenslust in Verzweiflung umkehrt, wenn er gewahr werden muß, daß seine »Sprößlinge« nicht mehr sind, daß seine Nachkommen tot sind.<sup>1854</sup> Ihre Hände hält nun die Vaterfigur so, als bedecke sie ihre Scham. Kummervoll und müde wirken Körperhaltung und Gesicht. Ein Mensch, der mit seiner Zukunftshoffnung abgeschlossen hat.

Die Mutterfigur gibt einen anderen Eindruck. Zwar ist die Stimmung der Photographien schon wegen der suggestiven Beleuchtung vor tiefschwarzem Hintergrund auch hier gedrückt, aber die Gestik wirkt weniger »definitiv«: Die Mutter hat ihre rechte Hand unter das Kinn genommen und läßt ihren linken Arm seitlich herabhängen; die Hand führt dabei eine »sprechende« Geste aus, denn sie ist geöffnet. Als wollte das vorher gedachte liebevolle, lächelnde Umfassen der Gräber mit Blicken jetzt, da die Figur gebeugt ist, von dieser leisen und zärtlich-scheuen Handgebärde angedeutet sein.

Wenn wir den verschieden akzentuierten Ausdruck der beiden Figuren zusammen betrachten, dann ergibt sich etwas Merkwürdiges und Ergreifendes zugleich: Hoffnungsloses Sich-Verschließen und zaghaftes, auch demütiges Sich-Öffnen gehen im Nebeneinander, Verneigen und Stillsein eine Allianz ein. Man möchte das psychische Moment als ein Harren beschreiben. Harren worauf? Daß ein Gegenüber antwortet. Denn dies scheint mir außerordentlich wichtig: Die Figuren rechnen fest mit einem Gegenüber. Sie sind nicht allein in dem Empfindungsraum, in dem sie sind. Unsichtbar ist dort noch der, dem die Verneigung gilt. Nicht der Betrachter. Es ist der tote Sohn, es sind seine Kameraden. Im Unterschied dazu war das *Dreifigurendenkmals* eine theatralische Inszenierung gewesen, d. h., es bedurfte eines Publikums namens »Besucher« oder »Volk«, weil es dessen Seh- und Empfin-

<sup>1853</sup>*Tgb*, S. 603 (\*[13.10.25]); oben zitiert, in diesem Abschnitt.

<sup>1854</sup>Siehe *Tgb*, S. 607-608 (\*07.02.26): »[...] Dort liegen seiner Hoffnung weite Felder / Dort seiner Saaten keimender Genuß. // O wehe! [...] // Wenn über werdend Wachsendem vorher / Der Vatersinn mit Wonne brütend schwebte, / So stockt, so kehrt in Moder nach und nach / Vor der Verzweiflung Blick die Lust des Lebens.« (Aus der »Natürlichen Tochter«). — Ebenfalls zitiert, aber eigenwillig interpretiert in *Pfeiffer 1996*, S. 347-348.

dungsweise zu spiegeln oder beeinflussen galt. Die beiden jetzigen Elterfiguren haben kein Publikum im Sinn. Ich meine, Kollwitz erreicht in diesem Stadium ihrer Denkmalkonzeption einen Punkt – womöglich den Wendepunkt überhaupt –, von dem aus sich erschließen lassen wird, was im künstlerischen Werdeprozeß noch folgen soll. Und es hat den Anschein, daß es sich dabei um ein geistig-seelisches Moment handelt. – Mehr läßt sich an dieser Stelle noch nicht sagen. Deutlicher wird erst im Blick auf die *endgültige Fassung der »Trauernden Eltern«* im Lauf des kommenden Kapitels gesprochen werden können.

Zu Form und Stil der beiden *Gipsabgüsse* wäre noch anzumerken, daß Kollwitz, vor allem anderen, Körperhaltungen und Gestik zu fassen sucht. Offensichtlich haben wir es mit kleinplastischen Erstformulierungen zu tun, die auf Vorder- und Seitenansicht gearbeitet sind. Man erkennt deutlich die Faktur. Der weiche Ton wurde mit Spachtel und Schabholz, auch mit den Fingern so bearbeitet, daß eine bewegte Oberfläche zustande gekommen ist. Die Formen der Kleidung sind großzügig modelliert. Teils werden Einzelheiten angedeutet, z. B. einige flüchtig in das Material eingeritzte Haarsträhnen bei der Mutterfigur oder bei der Vaterfigur der sorgfältiger herausgearbeitete sehnige Handrücken. Das Gewand der Mutter läßt erkennen, daß der Nacken verhüllt ist und der Rock stoffreich in langen, breiten Faltenbahnen herabfällt und die Füße bedeckt. Das sind Bildungen, die später ähnlich in die *Endfassung* der Skulptur übernommen werden. Ohnehin sind hier einige Hauptmerkmale der endgültigen Fassungen schon ansatzweise ausgeprägt. Vom Motiv des Kniens abgesehen, betreffen sie die Art, wie die Mutter Kopf und Rumpf beugt, die Verhüllung ihres Körpers, und sie betreffen das introvertierte Gebaren des Vaters, anders gesagt, seinen verhaltenen Affekt.

Wahrscheinlich handelt es sich bei den *Photographien* dieser Gipsfiguren um jene, die Kollwitz am 27. März '26 dem Reichskunstwart mit einem besonderen Ansuchen vorlegt:

»Heut mit den Photos der beiden skizzierten Figuren für Roggevelde bei Redslob gewesen und ihn gefragt, ob die Regierung 10000 Mark mir würde geben können, für Ausführung und Transport der

groß zu arbeitenden Figuren. Er meint: ja – und er würde dafür eintreten.«<sup>1855</sup>

Wir sehen also, daß zu diesem Zeitpunkt die Vorstellungen vom weiteren *Procedere* relativ klar sind. Vermöge der Subvention seitens der Reichsregierung würde das Denkmal freilich einen hochoffiziellen Charakter haben. – Doch zunächst geht es noch um anderes. Gleich anschließend an das vorige Zitat heißt es im Tagebuch über Edwin Redslob und das »*Reichsehnenmal*«-Projekt:

»Auch entwickelte er mir den Plan der Nationalehrung für die Gefallenen, der einleuchtend und würdig ist. Von Figuren wird da ganz abgesehen. Ein schönes Stück Natur in Mitteldeutschland ist ausgesucht. Wiesen, Hain. Ein Weg führt in Stufen zu einer Höhe, wo eine Flamme brennen soll Tag und Nacht. Redslob sprach davon, daß die Figuren, die ich zu machen gedenke in nochmaliger Ausführung, auf halber Höhe vielleicht aufgestellt werden könnten, daß man zwischen ihnen durchgeht. Es würde mich ja beglücken, wenn es dazu käme und ich in meiner Arbeit zum ganzen Volk und gewissermaßen im Auftrag des ganzen Volks für das ganze Volk sprechen könnte. Aber das ist solche Zukunftsmusik, daß ich am besten zu niemand davon spräche – [...]. Vor allem heißt es: *tun – arbeiten*. Ich will es.«<sup>1856</sup>

Knapp eineinhalb Jahre vor dieser Eintragung, anlässlich des zehnten Jahrestages zum Kriegsausbruch, der als »nationaler Feier- und Gedenktag« begangen worden war,<sup>1857</sup> hatten Reichspräsident Friedrich Ebert und Reichskanzler Wilhelm Marx angeregt, ein Monument für alle gefallenen deutschen Soldaten zu errichten.<sup>1858</sup> Die

<sup>1855</sup>*Tgb*, S. 609 (\*27.03.26); vgl. »Die Jahre 1914-1933 zum Umbruch \*(1943)« in *Tgb*, S. 746. — Schon vorher hatte sie den Vorsatz gefaßt, mit Redslob zu sprechen: *Tgb*, S. 608 (\*[11.03.26]).

<sup>1856</sup>*Tgb*, S. 609-610 (\*27.03.26). — Zur »Reichsehnenmal«-Initiative von Reichskunstwart Edwin Redslob: *Lurz 1985b*, S. 57-61; *Tietz 1993*, S. 23; *Stuhrmann 2002*, S. 56-59. — Zur landschaftlichen und architektonischen Gestaltung der Anlage vgl. Anm. 1862 (dort die Notiz zu *Saehrendt 2004*, S. 92).

<sup>1857</sup>Vgl. *Ulrich / Ziemann 1997a*, S. 132.

<sup>1858</sup>Zu Zweck und Absicht eines solchen Monumentes siehe den Aufruf Eberts und Marx' in der »Berliner Volkszeitung« vom 3. August 1924: »In tiefem Ernst gedenkt Deutschland heute des großen Krieges und seiner unendlichen Opfer, [...]. / Das deutsche Volk hat in diesem Kriege kein anderes Ziel erstrebt als die deutsche Freiheit. Für Freiheit und Unversehrtheit des Vaterlandes trat es vor zehn Jahren in unvergeßlicher Einigkeit und Stärke unter die Waffen. Dafür gaben die Gefallenen ihr Leben. Aber sie ließen uns, den Lebenden, ein Vermächtnis: die Forderung, in ihrem Geiste, dem Geiste der Einigkeit und Vaterlandsliebe den Willen zur Freiheit Deutschlands als oberstes Gesetz zu bewahren. [...] Überall in deutschen Landen hat der pietätvolle Sinn der Bevölkerung zahlreiche Ehrenstätten und Ehrenzeichen den Gefallenen errichtet, [...]. Noch aber fehlt das Ehrenmal, welches das ganze deutsche Volk gemeinsam allen Geliebten schuldet. Deshalb rufen wir am heutigen Tage unsere Volksgenossen zur Sammlung für ein solches Denkmal auf. In schlichter und wuchtiger

öffentlichen Auseinandersetzungen um das sog. »Reichsehnenmal« sind in der Folgezeit aufs heftigste geführt worden. Sie betrafen einerseits die Standortfrage; denn gegen die Errichtung in Berlin waren sehr bald Stimmen laut geworden.<sup>1859</sup> Andererseits erwies es sich als problematisch, eine allseits akzeptable Denkmalform zu finden und einen Gedenkmodus, der die verschiedenen Gesellschafts- und Interessengruppen und Verbände hätte überzeugen können.<sup>1860</sup> Man faßte nach langem Streit den Entschluß, einen Ehrenhain »in der Mitte Deutschlands«<sup>1861</sup> zu errichten, bei der Stadt Berka im Thüringer Wald, unweit von Weimar gelegen.<sup>1862</sup>

---

Form, aus freiwilligen Beiträgen geschaffen, soll dieses Ehrenzeichen der Trauer um das Vergangene zugleich die Lebenskraft und den Freiheitswillen des deutschen Volkes verkörpern.« (zitiert nach *Ulrich / Ziemann 1997a*, S. 134). — Siehe auch *Bucher 1981*, S. 359; *Lurz 1985b*, S. 49-50.

<sup>1859</sup>Der Staat Preußen zog hieraus 1929 die Konsequenz, die Neue Wache Unter den Linden zur »Gedächtnisstätte für die Gefallenen des Weltkrieges« auszubauen: siehe Anm. 1843. — Kritisch dazu: *Behne 1930*. — Zur »Verselbständigung des Berliner Projekts«, seinen verschiedenen Bezeichnungen und den damit verbundenen unterschiedlichen Funktionen (»Gedächtnisstätte«, »Reichsehnenmal«, »Ehrenmal«): *Lurz 1985b*, S. 85-100; *Tietz 1993*, S. 24, 63-64.

<sup>1860</sup>Vgl. z. B. aus dem Jahr 1926 den kritischen Einwand zum Ehrenmal-Projekt von Bruno Taut. Er stellt die unterschiedlichen Interessenlagen heraus und führt aus, daß es angesichts der Millionen Kriegsoffer, zu denen Soldaten und Zivilisten zählten, »nichts als Schweigen« geben könne; »es findet sich durchaus kein die Gesamtheit zusammenfassender Gedanke, aus dem sehr einfachen Grunde, daß hier tatsächlich eine unmögliche Aufgabe vorliegt. Das, was repräsentiert werden soll, ist von erdrückender Schwere; menschliche Empfindungen können es niemals zum Ausdruck bringen, und selbst, wenn es gelänge, die Aufgabe wenigstens in der Idee zu präzisieren, so bleibt sie für den Künstler völlig unlösbar. Wohin die ›Wucht‹ geführt hat, wissen wir aus den Vorkriegsdenkmälern: das Völkerschlachtdenkmal in Leipzig [...] ragt auf als eine monströse Lächerlichkeit und Don Quichoterie unserer Zeit, [...]. Dieses Schicksal steht auch heute, so sehr sich die künstlerischen Formen verändert haben, jedem Versuch bevor, die Toten durch Wucht zu ehren, d. h. eben – sie erdrücken.« Taut schlägt alternativ vor, so wie in England geschehen, ein schlichtes »Denkmal des unbekanntenen Soldaten« zu errichten und den Ritus der Schweigeminuten zum Gefallenengedenken einzuführen. (So Taut in seinem Gutachten »Das deutsche Denkmal des unbekanntenen Soldaten«, mitgeteilt in *Ulrich / Ziemann 1997a*, S. 136-137; hier zitiert S. 136, 137. Weiteres in *Ziemann 2000*). — Schon 1922 hatte Taut die Schwierigkeiten genau benannt, aber noch nicht so dezidiert die Möglichkeit eines Denkmals verworfen: »Ein Denkmal kann möglich sein, wenn es sich um eine Idee handelt, deren Symbol restlos und klar allgemeine Gültigkeit hat ... Die Einstellung des deutschen Volkes zum vergangenen Kriege ist aber eine so verschiedenartige, daß man eine Allgemeingültigkeit irgendeines Symbols dafür nicht entfernt feststellen kann. Die einen wünschen eine Heroisierung der grausigen Vorgänge und die Vergöttlichung ihrer Opfer, die anderen grausige Zeichen zur Erinnerung an dieses Geschehen, Zeichen, welche die Erinnerung an seine Furchtbarkeit niemals erlöschen lassen sollen. Künstlerisch wäre die Aufgabe als solche lösbar, wenn eine dieser beiden Anschauungen zweifelsfrei überwiegen würde. Das ist aber nicht der Fall ...« (so im Artikel »Gefallenendenkmal für Magdeburg«, zitiert nach *Behrenbeck 1992*, S. 345; Wiederabdruck in *Harth / Schubert / Schmidt 1985*, S. 177-184, hier S. 180). — Vgl. auch den Reichsehnenmal-Artikel von Lisbeth Stern in den »Sozialistischen Monatsheften«: *Stern 1926*.

<sup>1861</sup>*Tietz 1994*, S. 405. — Vor allem die Verbände der Frontsoldaten unterstützen das Ehrenhain-Projekt: siehe z. B. ein Schreiben des »Stahlhelm«-Bundesführers Franz Seldte an

Für dieses Ehrenhain-Projekt bei Berka interessiert sich nun im Frühjahr 1926 auch Käthe Kollwitz. Angeregt erst durch Redslob, spontan von der Idee eingenommen, kommt es jedoch zu gar keinen weiteren Unternehmungen in diese Richtung. Wenn trotzdem das Projekt für uns der Nachfrage wert ist, dann weil Kollwitz ihre Arbeit und Ambition hier ausdrücklich auf »das ganze Volk« bezieht. Als Bestandteil des Ehrenhain-Areals hätten ihre beiden Figuren gleich drei Funktionen auf einmal erfüllen sollen: adressiert an das Volk und namens des Volkes repräsentativ für das Volk wirksam zu sein. Daß diese Ganzheitsvorstellung illusorisch ist, versteht sich von selbst. Sie setzt die Gleichheit der Meinungen, Unterschiedslosigkeit der politischen Auffassungen und eine strukturelle Homogenität voraus, Einheit von Stiftern und Rezipienten – kurz: sie ist ein Phantasiegebilde. Im Grunde beruht ein derart integratives Denken auf der uns bekannten Idee des Volkes. Auf ihrem Rücken hatte man zu Anfang des Krieges die deutsche Volksgemeinschaft und -organisation beschworen und nachgerade zur Ideologie erhoben. Ich habe ausführlich darüber berichtet, wie Käthe Kollwitz jene Ideologie aufnimmt und sich zu eigen macht: über die Fichte-Gruppe ihrer beiden Söhne und das patriotische Pflichtbewußtwerden, über die kriegsaffirmativen Schriften der Fichte-Epigonen Wyneken und Bonus, aber auch über die Freiheitsschrift von Ernst Troeltsch. Weiter habe ich aufgewiesen, daß Kollwitz jene Volksideologie mit dem Schlußblatt ihrer Holzschnittfolge »Krieg« (*Kl. 183, Kn. 190*; Abb. 45) tiefsinnig und kritisch thematisiert, ja den darin enthaltenen Irrtum aufgedeckt.<sup>1863</sup> Es scheint daher widersprüchlich, daß die Künstlerin 1926 noch einmal auf derlei Gedankenspiel sich ein-

---

Reichswehrminister Otto Geßler, auszugsweise zitiert in *Ulrich / Ziemann 1997a*, S. 137-138.

<sup>1862</sup>Zum »Reichsehrenmal«: *Seeger 1930*, S. 29-30, Abb. S. 126; *Bucher 1981*; *Lurz 1985b*, S. 47-85; *Tietz 1993*, S. 21, 23, 24, 27, 71, Abb. 70; *Tietz 1994*, S. 405-407; vor allem *Hilbig 2006*. Einige Details zum Berka-Projekt werden auch mitgeteilt in *Gabler 1993*, S. 105 mit Anm. 34-37. — In *Saehrendt 2004*, S. 92 ist auf die Wirkung der Kultstätte in der bewaldeten Landschaft mit ihren Prozessionsstraßen und »heraldische[n] Elementen« hingewiesen. — Das Berka-Projekt wurde zwar beschlossen, aber nicht ausgeführt. Über die Gründe des Scheiterns informiert kompakt *Lurz 1985b*, bes. S. 84-85. — Anlässlich der Beisetzung Hindenburgs im Jahr 1935 erklärte Adolf Hitler das Tannenberg-Denkmal in Ostpreußen zum »Reichsehrenmal« und »Heiligtum der Nation« (*Fischer 1990*, S. 45; *Tietz 1993*, S. 23, 64, 70). — Näheres zum Tannenberg-Denkmal (1924-1927 von Walter Krüger und Johannes Krüger erbaut, umgestaltet 1934-1935, 1945 zerstört) bei *Seeger 1930*, S. 23-24, Abb. S. 63-67; in dem nationalsozialistischen Propagandabuch *Scharfe 1938*, S. 6, 7, Abb. S. 2, 9-13; dann wieder bei *Lurz 1985b*, S. 201-209; *Lurz 1986*, S. 44-51; *Fischer 1990*; *Tietz 1994*, S. 401-403; insbesondere *Tietz 1999*; *Eschebach 2005*, S. 65-74.

<sup>1863</sup>Siehe Abschnitte II.8.7.2. bis II.8.7.4. — Wichtig ist mir auch hier die Unterscheidung der Begriffe »Idee« und »Ideologie«: siehe dazu die Abschnitte I.3.1., I.1.2.

zulassen bereit ist. Sie muß den Widerspruch allerdings rasch erkannt haben, denn das Berka-Projekt wird in ihren Aufzeichnungen nach dem Besuch bei Redslob nie wieder erwähnt.<sup>1864</sup>

Für uns ist das Berka-Projekt aber noch aus einem weiteren Grund beachtenswert. Wie gesagt wurde, ist die Anlage in der Form eines Ehrenhains konzipiert. Diese besondere Gedenkstättenform wird charakterisiert durch bestimmte funktionelle Eigenschaften. Und diese Eigenschaften geben uns nützlichen Aufschluß über konkrete Intentionen und Merkmale der offiziellen Kriegsgefallenen-Ehrung: Eine naturromantische Idee zeichnet solche Haine aus; denn man will für die in der Fremde Bestatteten »stimmungsvolle« Erinnerungsorte in der Heimat schaffen. Für große Gedenkfeiern sollen Versammlungsmöglichkeiten bestehen. Man steigert den Eindruck der Würde durch eine sakral anmutende, »weihevolle« Umgebung mit schönen Ausblicken, alten, hohen Bäumen, immergrüner Bepflanzung. Ein zu beschreitender Weg, ein Hochkreuz an zentraler Stelle, respektive ein architektonisches oder figürliches Denkmal, »ewige Flammen« gehören zum Formenrepertoire.<sup>1865</sup> Was für die Stimmung der weitläufig angelegten Haine gilt, gilt in kleinerem Maßstab auch für die Soldatenfriedhöfe, in Deutschland und im Ausland. Immer geht es darum, eine pietätvolle Atmosphäre zu schaffen. Man erweist so den Toten »Ehre« und setzt »Wahrzeichen«, die »mit eindringlicher Sprache die heilige Not, die bitteren Kämpfe, die todesmutige Treue [...] immer von neuem den Lebenden ins Bewußtsein rücken«, »zu treuer Nachfolge« ermutigen und zur opferbereiten Fortsetzung des von den Gefallenen begonnenen Werkes.<sup>1866</sup>

---

<sup>1864</sup>Eine knappe Notiz bezieht sich wohl nur auf die Finanzierungsfrage des Roggevelde-Plans: »Bei Redslob angefragt. Noch nichts entschieden, er denkt, er drückt es durch. Mir doch leis fraglich.« (*Tgb*, S. 612, \*[2. Hälfte] April '26). Vgl. auch einen Brief an Thildi Rüstow, erstmals abgedruckt bei *Fischer 1999a*, S. 48 (\*25.08.26). — Das Berka-Projekt wird von folgenden Kollwitz-Interpreten zwar nicht ausführlich dargestellt und diskutiert, aber doch gestreift: *Gabler 1993*, S. 105; *Pfeiffer 1996*, S. 348-349; *Herzog 1999*, S. 190. — Über das Thema »Volkstümlichkeit« in bezug auf Kollwitz' künstlerischen Selbstanspruch: Abschnitt II.8.8.2.

<sup>1865</sup>Genauer zu Theorie und Praxis des Ehren- bzw. Heldenhains: *Kriegerdenkmale / Soldatengräber 1916*, S. 4; *Kriegergrabmale / Heldenhaine 1917*, S. 20-22, Abb. S. 86-110; *Mosse 1980*, S. 244, 248, 254-257; *Lurz 1985a*, S. 98-107. Dann z. B. *Hirschfeld / Krumeich / Renz 2004*, s. v. Heldenhaine (G. Schneider), S. 549-550 (mit Verweis); *Scharf 1984*, S. 264-266; *Seeger 1930*, S. 28-30, Abb. S. 130-131; *Heicke 1917*, S. 29-30. — Siehe auch meine Notizen in Anm. 1028.

<sup>1866</sup>*Hoffmann 1917*, S. 31, 32. Der Artikel dieses Autors gewährt einen informativen Einblick in die sakralisierenden Wirkungsabsichten; er bemüht sich durchaus um eine nüchterne Darstellungsweise, kann sich aber – zeitbedingt – einer gutheißenen Diktion bezüglich des Kriegstodes nicht enthalten: *Hoffmann 1917*, bes. S. 31-33 (moralische Notwendigkeit der

Wahrscheinlich hätten sich die beiden *Kollwitz-Figuren von 1926* in einem Umfeld dieser Prägung völlig deplaziert ausgenommen. Es ist nämlich nicht allein die lange überwundene volksideologische Komponente, die es Kollwitz unmöglich macht, das Ehrenhain-Projekt weiter zu verfolgen. Es kommt noch ein werkimmanenter Aspekt hinzu. Die Figuren entbehren ein »weihevoll« Moment. Darunter verstehe ich den großen, feierlichen, erhabenen und Ehrfurcht einflößenden Gestus.<sup>1867</sup> Der oben beschriebene Ausdruck des Harrens steht dem entgegen. Er verweist auf eine vollständig andere Wirk- und Aussageabsicht – und diese zu ergründen, wird Aufgabe im anschließenden Kapitel sein. Denn die hier schon vorgeprägte Intention wird in der *endgültigen Fassung der beiden Elternskulpturen* zu reifer Entfaltung kommen.

---

christlichen Ehrerweisung gegenüber den toten Kriegern; Vollzug des Handelns »*sub specie aeternitatis*«, gerade auch in puncto Denkmälern und Denkstätten: »Der Hauch der Ewigkeit muß sie umwehen«; »Doppelstimmung von Kraft und Frieden« soll erzeugt werden, diese bewahre »vor verletzender Härte und vor sentimentaler Weichheit«).

<sup>1867</sup>Zur Wortbedeutung: *Duden online*<sup>o</sup>, s. v. weihevoll.

## 10. »DIE TRAUERNDEN ELTERN« (Juni 1926 - 1932)

Das Käthe Kollwitz Museum in Köln richtete 1999 eine Ausstellung zum Denkmal der »Trauernden Eltern« aus und brachte in Verbindung damit verdienstvollerweise die erste monographische Publikation zu diesem Werk heraus. Das reich bebilderte, von Hannelore Fischer edierte Buch versammelt mehrere Aufsätze zum Thema; so ist es möglich, sich einen Überblick über die Entstehung und die Absichten des Denkmals zu verschaffen.<sup>1868</sup> Darüber hinaus zeigt die Dokumentation anhand photographischer Aufnahmen, wie das Denkmal ehemals aufgestellt war und wie sich die heutige Situation auf dem Soldatenfriedhof in Vladslo darstellt.<sup>1869</sup> Auch der Erhaltungszustand des Monumentes wird erläutert.<sup>1870</sup> Die im Buch enthaltene Quellensammlung umfaßt bis dahin bekannte schriftliche Äußerungen der Künstlerin zu ihrem plastischen Hauptwerk und fügt einige noch unbekannt gewesene Quellen hinzu.<sup>1871</sup>

Für meine Forschungen erweist sich die Monographie des Kölner Museums als hilfreiches Arbeitsinstrument; zusammen mit den Tagebüchern und Briefen, die Jutta Bohnke-Kollwitz herausgab, bildet sie einen wertvollen Materialgrundstock.<sup>1872</sup>

---

<sup>1868</sup>Fischer 1999; darin Tegtmeyer 1999; Pohl 1999; Herzog 1999. — Nachtrag: Diese Angabe bezieht sich auf den Forschungsstand im Sommer des Jahres 2009, als die Ausarbeitung des vorliegenden Kapitels abgeschlossen war. Zur seither erschienenen Fachliteratur siehe die Bemerkungen im »Vorwort« meiner Studie.

<sup>1869</sup>Siehe Fischer 1999, Abb. S. 55, 57, 58, 62, 114-115, 123, 166, 168-170, 178, 197. — Zu den Aufstellungssituationen: Krings 1999; Schilling 1999.

<sup>1870</sup>Siehe die photographischen Nahaufnahmen: a) ursprünglicher Zustand: Fischer 1999, Abb. S. 55, 114-115; b) Zustand 1999: Fischer 1999, Abb. S. 118, 121, 123, 180 (teilweise entsprechend in der vorliegenden Studie: Abb. 87, 91, 94, 95). — Zur Problematik der Erhaltung äußert sich der Kollwitz-Enkel Arne Andreas Kollwitz in einem Gespräch mit Hannelore Fischer: Fischer 1999d (mit Abb.). Siehe weiter meine Notizen in Anm. 1951, 1997.

<sup>1871</sup>Siehe Fischer 1999a, bes. S. 24-61. — In mein Verzeichnis A sind alle neuen Quellen aufgenommen.

<sup>1872</sup>Ferner ist ein kurzer, gehaltvoller Aufsatz von Peter H. Feist zu nennen: Feist 1999. Der Autor gibt eine Figurenbeschreibung (ebd., S. 45, 49), führt die Hauptstationen der Genese sowie individualgeschichtliche Genesefaktoren an (ebd., S. 47-48), sieht den ideellen und psychischen Gegensatz zu zeitgenössischen Kriegerdenkmälern (ebd., S. 48-49), definiert die Wirkabsicht des Skulpturenpaares (ebd., S. 49) und zeigt die Problematik auf, die dem Werk aus heutiger Sicht eigne (ebd., S. 49-50). — Auch die populäre, für Frieden und Völkerverständigung eintretende Broschüre von Raf Seys ist hier zu erwähnen, »Käthe Kollwitz in Flandern« (= Seys 1995). Etliche Photographien geben Anschauungshilfen, darunter solche von Jean Mil: Seys 1995, Abb. auf unpag. S. [8-9, 17, 64, 66, 74-85 und Collagen S. 73,

Mein weiteres Bestreben geht nun dahin, neue Interpretationen zum Kollwitzschen Denkmal vorzulegen und sie in ein Verhältnis zu den Erkenntnissen zu setzen, die das große andere, das graphische Hauptwerk von Käthe Kollwitz zum Ersten Weltkrieg bietet, die »*Sieben Holzschnitte zum Krieg*« (Abb. 2).

Ich gehe in fünf Schritten vor: Zunächst werden die bekannten Schriftquellen im Wortlaut zitiert und die Stationen der letzten Entwicklungsphase der »Trauernden Eltern« nachgezeichnet (Abschnitt II.10.1.). Der Zweck besteht darin, eine möglichst kompakte Darstellung zu geben, die zugleich in den zeithistorischen Kontext gestellt und kommentiert wird.<sup>1873</sup> Über Kollwitz' erste Reise nach Flandern wird berichtet, und es kommen die verschiedenen *zeichnerischen Studien* zu Wort sowie die *Skizzen* und *Modelle aus Gips*, die von Kollwitz' eigener Hand stammen und in photographischen Aufnahmen erhalten sind (Abb. 55-65). Daran anschließend sind die *in Stein ausgeführten Skulpturen* detailliert zu beschreiben (Abschnitt II.10.2.); 1932 wurden sie auf dem Soldatenfriedhof Roggevelde in Belgien aufgestellt (Abb. 72-74). Als die hier Bestatteten 1956 nach Vladslo-Praetbos überführt wurden, verbrachte man auch die »Trauernden Eltern« dorthin (vgl. Abb. 1, 79). Man plazierte sie jetzt vollkommen anders. Inwiefern diese äußerlichen Veränderungen die Erscheinung des Werkes beeinflussen, ist eine Frage, die uns beschäftigen wird. Dann soll die zentrale inhaltliche Aussage erwogen werden (Abschnitt II.10.3.). Sie ist eng an die Frage der Repräsentation geknüpft. Wie unterscheiden sich Aussage- und Wirkkraft der Skulpturen von den Vorläufern, dem *Dreifigurendenkmal*, dem *Elternrelief* und den *Portalentwürfen* von 1924? Worin besteht die spezifische Diffe-

---

90]. — Informationen zu den deutschen Soldatenfriedhöfen, insbesondere Vladslo-Praetbos, finden sich in *Seys 1995*, S. 11-16. — Seys hat mit öffentlichen Aufritten und seiner mehrfach übersetzten Schrift wesentlich zum Bekanntwerden des Denkmals und seiner Geschichte im Ausland beigetragen: siehe die »Nachbemerkung« von Detlev Rehbein in *Seys 1995*, S. 91-96.

<sup>1873</sup>Die letzte Entwicklungsphase ist ebenfalls dargestellt in: *Biedrzyński 1949*, S. 161-162; *Rauhut 1965*, S. 190; *Krahmer 1990*, S. 77-78; *Timm 1990a*, S. 44-45; *Timm 1990b*, Nr. 31-32, 34-35; *Gabler 1993*, S. 105; *Seeler 1995*, S. 45-46; *Kat. Berlin 1995*, S. 133-134 (mit Vergleichsbeispielen von Constantin Brancusi in Abb. VI/8 und Ernst Barlach in Kat.-Nr. 52); *Pfeiffer 1996*, S. 349-354; *Feist 1999*, S. 48; *Tegtmeyer 1999*, S. 99-105; *Fritsch / Seeler 2006*, S. 79, Kat.-Nr. 134, 135. — Zu Fachliteratur, die nach 2009 erschien: siehe »Vorwort« meiner Studie. — Schon bald nach Kollwitz' Tod haben die veröffentlichten Schriftensammlungen die wichtigsten Aussagen der Künstlerin zum Denkmal bekannt gemacht. Siehe für die letzte Entwicklungsphase: *Tgbl/B*, passim, Briefe auf S. 144-146, 150-151, 161; *Bonus-Jeep 1948*, passim (konsultiere *Verzeichnis A*); *Ich will wirken 1952*, S. 104-105, 107, 108-112; *BdF*, passim (konsultiere *Verzeichnis A*); *Ich sah die Welt 1985*, S. 237-265, hier S. 256-265. — Einen tabellarisch knappen Überblick bieten die entsprechenden Einträge in *Verzeichnis A*.

renz? – Das Denkmalproblem ist hernach neu aufzuwerfen (Abschnitt II.10.4.). *Alle Kollwitz-Werke*, die Gegenstand meiner Studie sind, kommen im Hinblick darauf noch einmal zur Sprache, um für sich und im Zusammenhang bewertet zu werden. Und schließlich wollen wir ergründen, welche Eigenheiten die *Elternskulpturen* im Vergleich zu *anderen Kriegsdenkmälern* der Zeit besitzen (Abschnitt II.10.5.). Stilistische und ästhetische Momente werden dabei eine Rolle spielen.

## 10.1. Chronologie – Berichte – Kommentare

### 10.1.1. Aufbruch und Ankunft

»Nun waren wir heut an Peters Grab. Es liegen wohl 1500-2000 Soldaten da, Kreuzchen an Kreuzchen mit Nummer, bei der Hälfte etwa steht nur drauf: Allemand inconnu. Der Kirchhof ist sehr einfach – von einer Hecke umzogen. Es ist nichts, das meinen Plan unmöglich machte.«<sup>1874</sup>

Im Sommer 1926 beginnt Käthe Kollwitz das letzte Wegstück ihrer Auseinandersetzung mit der »großen Arbeit« zu gehen, dem Denkmal für ihren Sohn. Die erste Reise nach Westflandern führt sie, in Begleitung ihres Mannes, über Brüssel und Gent nach Dixmuiden.<sup>1875</sup> Dort in der Nähe war der jüngere Sohn, Peter Kollwitz, im Oktober 1914 gefallen. Kameraden hatten ihn an Ort und Stelle begraben.<sup>1876</sup> Später war der Leichnam umgebettet worden und ruhte vermutlich seit 1916/17 auf dem deutschen Soldatenfriedhof Roggevelde, einer Flur nahe Esen.<sup>1877</sup> Es gibt eine kleine *Skizze*, die die Roggevelder Situation im Juni '26 zeigt (Abb. 63). Käthe Kollwitz hat sie für ihren älteren Sohn in einem Brief festgehalten, in dem sie die Friedhofsanlage auch beschreibt:

»Der Eingang ist nichts als eine Öffnung in der Hecke, die rings um den Kirchhof geht. Der Eingang war mit Draht versperrt, den er [ein Helfer; BS] uns auseinanderbog und uns dann alleinließ. Und

<sup>1874</sup>*BrfS*, S. 196 (\*08.06.26).

<sup>1875</sup>Siehe *BrfS*, S. 195-196 (\*06.06., \*07.06.26). In Brüssel bestaunt Kollwitz die Kathedrale, die den Heiligen Michael und Gudula geweiht ist, und in Gent die berühmten Altartafeln des Jan van Eyck in der Sint-Baafskathedraal. — Die flämisch korrekte Schreibweise lautet »Diksmuide«. Der Wiedererkennbarkeit halber orientiert sich meine Schreibweise an derjenigen, die in den Kollwitzschen Schriftquellen und meistens auch in der Kollwitz-Literatur gebräuchlich ist. Das Gleiche gilt für »Roggevelde«, eigentlich »Roggeveld« bzw. »Esen-Roggeveld«. Die uneinheitlichen Schreibweisen »Eessen« oder »Eesen« werden so aus den Quellen übernommen; in meinem Text steht jedoch »Esen«. – Informativ zu den differierenden Schreibweisen: *Unruh 1986*, S. 199, Anm. 1.

<sup>1876</sup>Siehe *Tgb*, Anm. S. 793 [Bericht von Hans Koch]; *Grober 1999*, S. 72 [Erinnerungen von Hans Koch im Jahr 1994]. Zur Grabstelle siehe ferner die Briefe an Hans Kollwitz, erstmals veröffentlicht in *Fischer 1999a*, S. 31-32 (\*06.10., \*19.10.15). Außerdem: *Bonus-Jeep 1948*, S. 136 (\*vor Nov. '15); *BrfS*, S. 112, 113, 114, 117 (\*13.09., \*07.11., \*14.11.15, \*16.01.16).

<sup>1877</sup>Siehe *Tgb*, S. 296 (\*10.01.17); gegenteiliger Bescheid zur Umbettung in *BrfS*, S. 138 (\*18.02.17). Vgl. *Krings 1999*, S. 167. Siehe auch meine Überblicksangaben in Abschnitt I.1.1., Anm. 21. — Allgemein zur Umbettung von Soldatengräbern an der Front: *Keller 1917*, S. 18; *Lurz 1985a*, S. 111-113.

nun dieser Eindruck: Kreuz an Kreuz! Bei manchen war das ursprüngliche größere Holzkreuz, verwittert schon, herübergenommen, meist aber waren es niedere gelbe Holzkreuzchen. Ein kleines Blech in der Mitte trug den Namen und die Nummer. So fanden wir unser Grab, es liegt da, wo ich [auf der beigefügten Skizze; BS] den Punkt gemacht habe. Wir schnitten von einem blühenden Heckenrosenstrauch drei Röschen ab und steckten sie am Kreuz in die Erde. Sein Letztes liegt da in einem Reihengrab, keine Hügel sind abgetrennt, nur ziemlich eng aneinander die gleichmäßigen Kreuzchen. So ist der ganze Friedhof, meist die nackte gelbe Erde. Wo hie und da Anverwandte Blumen gepflanzt haben, sind es meist wilde Rosen und das ist so schön, die überdecken und überwölben das Grab und gehn noch auf die Nebengräber über, die kein Mensch pflegt, denn rechts und links, mindestens die Hälfte tragen die Aufschrift *Allemand inconnu*.

Wo ich in der Zeichnung den Kreis hingemacht habe ist eine Art Denkmal. Auf einem viereckigen Postament eine kurze runde Säule ganz ohne Inschrift. Das sieht an sich gut aus, lieber wäre es mir gewesen sie wäre nicht da. Wir haben überlegt, wo meine Figuren stehn könnten. Zwischen den Gräbern geht es nicht, die Reihen sind zu eng aneinander. An zwei Stellen ist wohl etwas Platz freigehalten, aber da kann ich sie mir nicht gut denken.

Unmittelbar am Eingang wäre eine Möglichkeit, aber da der Boden sich nach der Chaussee zu etwas senkt und der Friedhof bis an den Chausseegraben reicht, übersieht man am Eingang noch nicht den ganzen Kirchhof, man ist ein wenig tiefer. Das wäre nicht gut für die Figuren. So schien es uns beiden am besten gerade gegenüber an der Heckenwand die Figuren zu denken. Dort ist eine Art gärtnerischer Anlage gemacht, die gut weggerückt werden kann. So hätten die knienden Figuren den ganzen Kirchhof vor sich. Ich bezeichne die Stelle mit den kleinen Kreisen. Das flache Rechteck, das rechts eingezeichnet ist, ist auch eine Art Denkmal, das ein Regiment dort gesetzt hat. Es ist eine hohe mäßig hohe Säulenanlage. Zum Glück hat der Kirchhof nichts von figürlichem Schmuck. Er wirkt überhaupt ganz einfach und einsam. Außer den beiden kleinen Gehöften ist ringsum kein Haus, er liegt mitten in den Feldern. Alles ist still, aber die Lerchen jubeln.

Als wir dann nachher weiter gingen kamen wir wohl auch an der eigentlichen Stelle vorbei [wahrscheinlich dort, wo Peter Kollwitz starb; BS], aber da ist alles neu aufgebaut. Bald hinter der Friedhofstelle senkt sich die Chaussee nach Essen, man erkennt das große Gebiet, das damals zur Verteidigung unter Wasser gesetzt wurde. Überall noch die Spuren des Krieges, [...].<sup>1878</sup>

---

<sup>1878</sup>*BrfS*, S. 197-198 (\*11.06.26); die besagte Skizze ist ebd., S. 197 abgedruckt. Auch in *Fischer 1999a*, S. 47.

Der Roggevelder Soldatenfriedhof<sup>1879</sup> weist in seinem damaligen Zustand typische Merkmale auf. Die Anlage ist von der umliegenden Gegend durch eine Hecke abgegrenzt und bildet damit eine Einheit für sich.<sup>1880</sup> Niedere, stets uniforme Holzkreuze kennzeichnen die ebenerdigen Reihengräber. Man hat seitens der verantwortlichen Stellen<sup>1881</sup> besonderen Wert auf eine Gestaltung gelegt, die dem Anspruch auf soldatische Würde und Einfachheit genügen soll, und darüber hinaus die Stimmung eines »Weiheraums« erzeugt.<sup>1882</sup> Zum Zeichen dessen steht, so wie Kollwitz es beschreibt, ein Säulendenkmal von minderer Höhe im Zentrum der Roggevelder Anlage. Bemerkenswerterweise ist es nicht, wie sonst üblich, mit einer Inschrift versehen. Stilistisch wird es dem Neoklassizismus Rechnung getragen haben, der in der Nachkriegszeit als dritte Stilrichtung, neben der germanisierenden und der realistischen, für Kriegerdenkmäler bestimmend ist.<sup>1883</sup> Symbolisch betont die Säule die Geltung des Ortes, ikonographisch deutet sie auf festen Stand und aufrechte Stärke hin. Gleiches gilt für das erwähnte Regimentsdenkmal in situ, die »mäßige hohe Säulenanlage«.<sup>1884</sup>

<sup>1879</sup>Kollwitz bezeichnet das Areal als »Kirchhof«, was leicht irreführend ist, wenn man sich hier die Nachbarschaft einer Kirche denkt, sich also einen Gemeindefriedhof vorstellt. Die ersten Soldatenfriedhöfe entstanden oft aus Sammel- oder Massengräbern bzw. dort, wo auf den ehemaligen Schlachtfeldern viele Gräber beieinander lagen: *Lurz 1985a*, S. 112. – Umfassend zum Thema »Kriegsgräberfürsorge« im Ersten Weltkrieg: *Lurz 1985a*, S. 31-41.

<sup>1880</sup>Vgl. *Lurz 1985a*, S. 110.

<sup>1881</sup>Zu Kompetenzen und gesetzlichen Bestimmungen bezüglich der Friedhöfe und Denkmäler: *Lurz 1985a*, S. 29-52; *Lurz 1985b*, S. 101-121.

<sup>1882</sup>*Lurz 1985a*, S. 109; ebd. spricht der Autor auch von »profanierte[r] Sakralität«. Vgl. *Lurz 1985b*, S. 18.

<sup>1883</sup>Nachtrag: Eine neu aufgefundene, mir im Jahr 2011 bekannt gewordene Photographie aus dem Archiv des »Volksbundes Deutsche Kriegsgräberfürsorge« Kassel zeigt dieses Säulendenkmal (Abb. 63a, Friedhof im Zustand vor Juni 1932): Man erkennt ein eckiges Postament und einen kurzen, gedrungenen Säulenschaft ohne Kapitell, aber mit Girlanden verziert. – Herrn Peter Päßler, »Volksbund Deutsche Kriegsgräberfürsorge«, danke ich für seine kollegialen Hinweise.

<sup>1884</sup>Zum Motiv der Säule: a) speziell: *Lurz 1985b*, S. 143-144; b) generell: *LCI*, Bd. 4, s. v. Säule (W. Messerer), Sp. 54-56; *Lurker 1991*, s. v. Säule, S. 639-640; *Oesterreicher-Mollwo 1991*, s. v. Säule, S. 138. — Zum Neoklassizismus und seiner theoretischen Begründung im Zusammenhang mit der Kriegerdenkmalkunst: *Lurz 1985a*, S. 80-92; *Lurz 1985b*, S. 136-158, bes. S. 137-146. Siehe außerdem die Notiz von G. F. Hartlaub zur Vorbildlichkeit des klassizistischen Grabmals: *Hartlaub 1917*, S. 62-63. Zudem den Artikel »Das Kriegergrab im Wandel der Zeiten« in *Kriegergrabmale / Heldenhaine 1917*, S. 3-19, hier S. 11-12, mit Abb. 14-20. — Siehe auch meine Ausführungen in Abschnitt II.6.3.3. — Zeitgenössische Beispiele für Säulenmonumente finden sich in: *Fuchs 1916*, Abb. 17, 21-22, 24, 32, 38, 56-57; *Kriegergräber 1917*, Taf. 113, 157; *Plastik 1918*, Taf. 54 (unten). — Die Säule hat in der Sepulkralkunst eine lange Tradition. Im antiken Griechenland stellte man »statuentragende« Ehrensäulen am Grab auf: *LAW*, s. v. Ehrensäule, Sp. 789. Im Sockel der Trajanssäule zu Rom, die als Ehren- und Siegesssäule anlässlich der Daker-Kriege errichtet worden war, setzte man die Asche des Kaisers bei: *LdK*, Bd. 7, s. v. Trajanssäule, S. 393.

Ein Hauptanliegen von Käthe Kollwitz besteht darin, ausfindig zu machen, an welcher Stelle ihre Skulpturen plaziert werden können. Wenn sie wegen des abfallenden Terrains nicht direkt am Eingang, sondern ihm gegenüber aufgestellt würden, hätte das zur Folge, daß der Friedhofsbesucher die »Eltern« – nach dem zentralen Säulendenkmal – als zweiten optischen Zielpunkt der Anlage wahrnehme. Stünden sie dagegen am Eingang, dann wäre der Besucher schon bei seiner Ankunft vom Eindruck geprägt, und wie er dann den Ort erlebte, würde sogleich durch die Rezeption der Figuren mitbestimmt.<sup>1885</sup>

Indes, für Kollwitz selbst ist bei der Aufstellungsfrage wichtiger, daß die »Eltern« den Friedhof gleichsam überschauen sollen. Entscheidend ist dieser Punkt. Denn von ihm hängt zu einem wesentlichen Teil nicht nur die ästhetische Erscheinung, sondern auch die affektive Wirkung der Gruppe ab. Die Idee, die dahinter steht, hat m. E. sehr viel mit der Bedeutung des Wortes »schauen« zu tun: zum einen wird der Schauende eines Gegenstandes sinnlich-willentlich gewärtig, zum anderen wendet er ihm seine bewußte, »geistige Aufmerksamkeit« zu, was bis zur inneren Schau, einem innerlichen Sehen, Aufnehmen und Erleben führen kann.<sup>1886</sup> Wenn die »Eltern« das Gräberfeld in seiner ganzen Ausdehnung »vor sich« haben und überschauen sollen, dann bringt Kollwitz damit besonders bildhaft zum Ausdruck, daß sie vor allen hier Bestatteten knien und daß dieses Vor-sich-haben im Verein mit der Körperhaltung ein tiefes Innewerden all dessen ist, was an diesem Ort gefühlt, vorgestellt, erinnert werden kann. Zugleich ist angedeutet, daß Kollwitz die Statuen in einem bestimmten Sinn als Repräsentationen versteht. Das heißt, sie stellen eine Gesinnung dar und »verkörpern« sie. Diese Beobachtung müssen wir festhalten und zu gegebener Zeit noch einmal überdenken. Sie ist im Zusammenhang mit der *endgültigen Fassung* der beiden *Elternfiguren* bedeutsam. – Soweit die Verhältnisse, wie sie sich nach dem ersten Besuch von Käthe Kollwitz in Flandern auf der Basis ihrer Beschreibungen darstellen.

---

<sup>1885</sup>Vgl. meine Ausführungen zu den Kollwitzschen *Portalentwürfen* von 1924 in Abschnitt II.9.1.1. Vgl. auch *Lurz 1985a*, S. 116.

<sup>1886</sup>*DWB*, Bd. 14 (EA 1893), s. v. schauen, Sp. 2310-2319, hier Sp. 2310-2311, 2316, 2318. Vgl. auch *Kwiatkowski 1985*, s. v. Kontemplation, S. 228.

Heimgekehrt nach Berlin, verstreichen noch einige Monate. Die staatliche Finanzierung, die Kollwitz mit Reichskunstwart Redslob besprochen hatte,<sup>1887</sup> läßt sich noch nicht klären.<sup>1888</sup> Ein *plastisches Selbstbildnis* wird angefangen und bereitet große Schwierigkeiten.<sup>1889</sup> Erst gegen Ende Oktober, es jährt sich wieder Peters Todestag, kommt es zum Aufbruch:

»Saake [?; BS] baut mir im Atelier Gerüst und Ton für die »Mutter« auf. Es beginnt. Mir ist zumut, als wenn ich jetzt – unmittelbar – vor der letzten Stufe meiner Arbeit stehe. Ich glaube sie so wichtig, daß ich mir nicht denken kann, daß ich sie nicht schaffe. Alles muß vorhalten, Gesundheit, Kopf, Augen, Geld, bis ich die Arbeit für Roggevelde gearbeitet haben werde. Beide Figuren, Vater und Mutter. Nachher meinetwegen was sein soll.«<sup>1890</sup> –

In den folgenden Monaten wird über die Körperhaltung der Mutterfigur entschieden. Sie soll nun »beide Arme am Leibe« haben.<sup>1891</sup> Dann werden Kleidung und Faltenwurf zum Problem. Kollwitz fragt sich, ob sie »die große bekleidete Masse« eher nach der empfindsamen naturalistisch-neubarocken Art von Reinhold Begas formen soll, oder stilisiert und expressiv nach Manier von Ernst Barlach; sie gesteht sich ein:

»Das zu können, was ich will – daß eigentlich nur die Silhouette wirkt – [dazu] gehört viel Können. Mehr als ich es in dieser Materie habe.«<sup>1892</sup>

Es gibt aus dieser Zeit Gewandstudien zur Mutterfigur. Die aufschlußreichsten sind die Kölner *Kohlezeichnungen NT 1054* (Abb. 65) und *NT 1055*.<sup>1893</sup> Sie zeigen, wie

<sup>1887</sup>Siehe *Tgb*, S. 609 (\*27.03.26); zitiert in Abschnitt II.9.2.

<sup>1888</sup>Siehe Brief an Thildi Rüstow, erstmals veröffentlicht in *Fischer 1999a*, S. 48 (\*25.08.26).

<sup>1889</sup>Siehe *Tgb*, S. 617 (\*13.10.26). Dieses Werk wird Kollwitz später bei der Ausführung der *Mutterfigur* hilfreich sein: *Tgb*, S. 641 (\*April '28). Vgl. dazu meine Bemerkung im vorliegenden Abschnitt weiter unten mit Anm. 1906. Vgl. *Verzeichnis B*, s. v. Selbstbild [Plastik].

<sup>1890</sup>*Tgb*, S. 618-619 (\*22.10.26).

<sup>1891</sup>*Tgb*, S. 619 (\*02.11.26). Kollwitz bezieht sich auf eine »Skizze«. Damit ist wahrscheinlich das seit März fertige *Gipsmodell* (Abb. 55 rechts, 60) gemeint.

<sup>1892</sup>*Tgb*, S. 620 (\*27.12.26). Die unterschiedlichen Stile lassen sich z. B. an folgenden Bronzeplastiken studieren: *a*) Begas: Bismarck-Denkmal, Berlin, heute im Tiergarten (1901, ehemals vor dem Reichstag errichtet); *b*) Barlach: *Der Rächer* (1914, Abb. 116). – Näheres in puncto Barlach: Abschnitte II.6.3.3. (zu »Der Rächer«), II.10.1.2., II.10.5. und im vorliegenden Abschnitt weiter unten. – Zu Begas: *LdK*, Bd. 1, s. v. Begas, S. 458-459. – Zur Gegenüberstellung von Begas und Barlach vgl. auch *Kolberg 1991*, S. 52.

<sup>1893</sup>Die Zeichnungen ähneln sich sehr, doch das Blatt der Kölner Sammlung Ludwig, *NT 1054*, ist gegenüber dem Blatt des Kölner Kollwitz-Museums, *NT 1055*, etwas genauer ausgeführt. Vgl. die Abb. in *Fischer 1999*, S. 98 (*NT 1054*); *Seys 1995*, unpag. (*NT 1054*); *Best.-Kat. Köln 1989*, Kat.-Nr. 84 (*NT 1055*).

sich Kollwitz die Behandlung der Stoffmasse denkt. In breiten, schweren, ungleichen Bahnen fällt der Rock von den Hüften herab, staut sich einmal mehr, einmal weniger knitternd am Boden, bedeckt die Füße, verhüllt den Körper im Grunde. Es wirkt gerade so, als solle die im Rumpf nach vorn gebeugt Kniende mittels der Stofffülle eine feste Basis erhalten.<sup>1894</sup> – Aufrechter kniet die Mutterfigur des *Dreifigurendenkmals* (Abb. 6).<sup>1895</sup> Ein Vergleich mit ihr macht deutlich, daß dort die Stoffbahnen strenger geordnet sind und ganz regelmäßig verlaufen. In sich selbst wirken diese Bahnen fest, und man möchte hierin einen symbolischen Ausdruck für die gefestigte innere Haltung der Figur erkennen. Die Kohlezeichnungen wirken demgegenüber vielleicht nicht eben ohne Stabilität, aber es ist klar, daß Kollwitz den ganzen Ausdruck der Figur hier weicher faßt. Das wird auch fühlbar, wenn man diese Studien ins Verhältnis setzt zu dem kleinformatigen *Gipsmodell* der Mutterfigur, das im März 1926 vollendet ist (Abb. 55 rechts, 60).<sup>1896</sup> das Gewand ist dort freilich erst skizzenhaft modelliert, aber eine weiche, empfindsame Grundauffassung scheint ebenfalls zu überwiegen, und sie gibt sich dann vollends im Verein mit Gestik und Körperhaltung kund.

Im Februar 1927 werden Alternativen der Figurenplatzierung [I bis IV] erwogen, Terrainveränderungen und Inschriften überlegt:

»Vielleicht [I] die Mutter linke Heckenwand in der Mitte, den Vater gegenüber rechts?

*Oder* [II] die Heckenöffnung nach rechts verlegen, den alten Zugang schließen. Dann hätten sie die Gräber mit den Kreuzchen nicht auf sich gerichtet, sondern sie ziehn gewissermaßen vorbei.

*Oder* [III] den Mitteldenkstein [d. i. das zentrale Säulenmonument, BS] fortnehmen lassen und beide Figuren in die Mitte bringen auf ein gemeinsames etwas erhöhtes Podium. Und zwar so. [In der Originalhandschrift folgt die *Figurenskizze* (Abb. 64)<sup>1897</sup> mit der Beischrift: »Nicht beide nach einer Seite gerichtet.«; BS]

*Oder* [IV] der alte Heckeneingang bleibt bestehen. Die Tür wird durch die beiden Figuren gebildet, durch die man hindurchgeht. Da der Teil des Ackers etwas tiefer liegt, könnte vielleicht der Eingang etwas gehoben werden. Die Figuren müßten ja doch auf einen halb-

<sup>1894</sup>Mit der Kohlezeichnung *NT 1056* (1926) liegt eine weitere, aber vergleichsweise minimalistische Studie zum Faltenwurf vor. — Was die einzelnen Motive betrifft, scheint mir die Zuordnung der »Gewand- und Händestudien« *NT 1057* (1926) zur Mutterfigur ungewiß zu sein. Ungewiß auch ein Zusammenhang mit »Zwei Gewandstudien« *NT 1042* (um 1924-1927).

<sup>1895</sup>Siehe Abschnitt II.6.2.

<sup>1896</sup>Siehe Abschnitt II.9.2.

<sup>1897</sup>Auch abgebildet in: *Timm 1990a*, S. 44; *Fischer 1999*, S. 49.

hohen Sockel. Zwischen ihnen, wenn eine Tür sein muß, eine niedere Holzgittertür. Man geht über einen Stein, auf dem steht: Hier liegt schönste deutsche Jugend.  
Die Mutter *jedenfalls* hat auf ihrem Sockel die Namen eingraviert von Peter bis Julius Hoyer.«<sup>1898</sup>

Die Absicht, Namen zu nennen, deutet darauf hin, daß es ein kommemoratives Bestreben gibt: Das Andenken an den gefallenen Sohn und alle seine Freunde will die Sockelinschrift auf diese Weise »verewigen«, die Personen »unvergeßlich machen«.<sup>1899</sup> Kollwitz selbst hatte sich zeitweise von den Freunden »Mutter« nennen lassen; daher würden die Inschriften auf dem Sockel der Mutterfigur ihr eigenes Gemeinschaftserlebnis in Erinnerung bringen und bekräftigen,<sup>1900</sup> und auch die Möglichkeit, die Statuen im Zentrum des Friedhofs aufzustellen, zielt darauf ab. Die Hinwendung zu den Gräbern ringsum, die Wendung von »Mutter« und »Vater« in verschiedene Richtungen, wie es die Skizze (Abb. 64) zeigt, erweitert kompositionell die Aussagemöglichkeit und inhaltlich den Deutungsspielraum. Man könnte meinen, daß die Dargestellten auf diese Weise eine umfassende Aufmerksamkeit für ihre Umgebung ausdrückten, oder daß sie in die Schar der hier Versammelten, der Toten freilich, quasi aufgenommen wären. – Später werden wir sehen, daß dieser Kompositionsgedanke nicht verwirklicht wird. Statt dessen werden die Skulpturen, wie der oben zitierte Tagebucheintrag schon vorwegnimmt, am Eingang des Friedhofs zu beiden Seiten knien und der Besucher wird zwischen ihnen hindurchschreiten – einen Stein, der die Nationalität inschriftlich nennt, »Hier liegt schönste deutsche Jugend«, wird es nicht geben.

Im Juli 1927 ehrt man Käthe Kollwitz zu ihrem sechzigsten Geburtstag von vielen Seiten. Die Preußische Akademie der bildenden Künste zu Berlin richtet eine Jubiläumsschau aus und das Reichsinnenministerium offeriert gemeinsam mit dem preußischen Kultusministerium fünftausend Mark, die die Ausarbeitung der Denkmalskulpturen sichern sollen.<sup>1901</sup> Im September arbeitet Kollwitz euphorisch; An-

<sup>1898</sup>*Tgb*, S. 625-626 (\*26.02.27).

<sup>1899</sup>*DWDS*°, s. v. verewigen.

<sup>1900</sup>Siehe Abschnitt I.3.4.4.

<sup>1901</sup>Siehe den Kollwitzschen Dankbrief an den Staatssekretär im Reichsinnenministerium, Dr. Zweigert, erstmals veröffentlicht in *Fischer 1999a*, S. 49-50 (\*20.07.27). Ferner *Tgb*, S. 630 (\*27.08.27) mit weiteren Einzelheiten zu Festlichkeiten und Geldgeschenk in Anm. S. 897-898. Daß die finanziellen Mittel nicht ausreichen, wird belegt durch *Bonus-Jeep 1948*, S. 202-203 (\*[vermutl. Herbst '31]). — Zur Jubiläumsausstellung: *Tgb*, S. 632, 634 (\*[Nov. '27], \*[Silvesterabend '27]) mit Anm. S. 898-900.

fang Oktober folgen ein »gänzlicher Sturz mit der Arbeit« und physische Schwäche.<sup>1902</sup> Doch Kollwitz erholt sich und reist im November '27, anlässlich des zehnten Jahrestags der Oktober-Revolution, zum »Weltkongreß der Freunde der Sowjetunion« nach Moskau.<sup>1903</sup>

Zum Jahresende meint sie, die *Mutterfigur* sei nun so weit, daß sie »bald fertig« sein werde.<sup>1904</sup> Aber dann verzögert sich doch wieder alles. Im März '28 schreibt sie:

»Ich arbeite am Kopf und oberen Teil der Mutter. Es geht im ganzen langsam vorwärts. Um ein Blatt zu finden, nahm ich die Mappe herab, in der die zeichnerischen Arbeiten für die erste große Arbeit für Peter sind [d. i. das *Dreifigurendenkmal*; BS]. Wie ich aufschlug stand da: »Peter«. Und wie ich Blatt für Blatt ansehe, kommt überwältigend jene Zeit mir nahe. Jene Zeit, in der ich ganz im Peter *lebte*. Vom Morgen bis zum Abend. Wo er mich umgab, mir ganz nah und gegenwärtig war, wo Schmerz, Liebe, strömende Liebe und Sehnsucht mein Mantel war, der mich ganz umhüllte. Wo ich *weinte*.

Das alles war mit einmal da beim Aufmachen der Mappe, schmiß mich hin und riß mein Herz noch einmal auf.«<sup>1905</sup> –

Ein Formproblem der Mutterfigur, nämlich die Schwierigkeit, den Kopf zu gestalten, kann Kollwitz überraschend dadurch lösen, daß sie sich an ihrem *plastischen Selbstbildnis* (Abb. 110) orientiert.<sup>1906</sup> Im April 1928 erhält sie eine beamtete Lehrstelle an der Akademie der Künste und ein weiträumiges Atelier; die Arbeit an den Skulpturen der »Eltern« wird dadurch erleichtert.<sup>1907</sup> Als sie nach längerer Krankheit zum Jahresende wieder Rückschau hält, heißt es:

<sup>1902</sup>*Tgb*, S. 632 (\*Sept., \*[Okt. '27]).

<sup>1903</sup>*Tgb*, S. 632 (\*[Nov. '27]) mit verschiedenen Quellen und Details in Anm. S. 898-900; *BrfS*, S. 201-202 (\*06.11.27) mit Anm. S. 282-283. — Zur Moskau-Reise: Abschnitt I.1.3.

<sup>1904</sup>*Tgb*, S. 634 (\*Silvesterabend '27).

<sup>1905</sup>*Tgb*, S. 640 (\*[Ende März '28]). — 1916 waren bei einem Atelierbrand Zeichnungen zum Dreifigurenmal zerstört worden: *BrfS*, S. 133-134 (\*01.12.16).

<sup>1906</sup>Siehe *Tgb*, S. 641 (\*April '28). Vgl. Anm. 1889. — Das Werk ist z. B. verzeichnet in *Timm 1990b*, Nr. 29 (Gipsmodell, 1926-1932), Nr. 30 (Bronze). Vgl. *Timm 1990a*, S. 36, 47; *Tegtmeyer 1999*, S. 102 mit Abb. S. 103; *Best.-Kat. Berlin 1999*, Kat.-Nr. 164; *Fritsch / Seeler 2007*, S. 122-123. — Meiner Anschauung nach lassen sich in den *Endfassungen* der steinernen Mutterfigur und des bronzenen Selbstbildnisses Ähnlichkeiten nur insofern feststellen, als die naturalistischen Züge des letzteren völlig abstrahiert und schematisiert in die Steinplastik übernommen sind. Man hätte allerdings beide originalen Gipsmodelle miteinander vergleichen müssen, um zu einem gültigen Urteil kommen zu können.

<sup>1907</sup>*Tgb*, S. 641, 642 (\*21.04., \*30.12.28) mit Anm. S. 902, 903. Vgl. *Krahmer 1990*, S. 108 mit Anm. 92. — Kollwitz behält den Posten bis 30. September 1932, wird dann wegen Erreichens der Altersgrenze entlassen, soll ihre Tätigkeit jedoch ab 1. Oktober kommissarisch

»Dann wird die Vaterfigur aufgebaut. Die Figur der Mutter, in Gips ausgedrückt, wird aufgestellt. Enttäuschung. Langsames Herangehen und weit ausholendes Weiter- und Durcharbeiten in Gips, Vergrößerung der Figur nach unten.

Zwischenein kleinere zeichnerische Arbeiten: [...]. Für »Nie wieder Krieg!« (Ernst Friedrich) Titelzeichnung. [...].«<sup>1908</sup>

Das Jahr 1929 steht vor allem unter dem Zeichen der *Vaterfigur*. Kollwitz meint, daß sie rascher gearbeitet werden könne als die Mutterfigur, die nun, wesentlich verändert und vergrößert und »noch nicht ganz gut«, dennoch »wirklich 4/5 fertig« sei.<sup>1909</sup>

»Bis zur nächsten Frühjahrsausstellung in der Akademie muß ich die beiden Figuren zeigen können und jetzt übers Jahr, also zur Zeit des Kriegsausbruchs oder zur Zeit als Peter fiel, müssen die Figuren auf dem Friedhof aufgestellt werden!«<sup>1910</sup>

Aber dieser Vorsatz wird hinfällig, als im Oktober die Vaterfigur, die unterdessen wieder länger unbearbeitet geblieben war, kein positives Urteil erhält:

»*Sie war nicht gut*. Sie war gewissermaßen technisch fertig hatte aber keine Seele. Was gefestigte Sammlung ausdrücken sollte, war Fertigkeit. Ich war sehr erschreckt und begann gleich den Umbau. Den Kopf schnitt ich ab, die Arme ab. Versuchte sie über die Brust zu legen, was ich früher schon versucht, aber wieder verworfen hatte.«<sup>1911</sup>

*Vier Studienblätter* zeigen die Veränderungen. Von jetzt an blickt der Vater geradeaus. Seine Arme hält er in Brusthöhe am Körper. So die Tuschzeichnung *NT 1061*

und besodet für ein Jahr weiterführen können. Am 15. Februar 1933 erfolgt Kollwitz' Ausschuß aus der Akademie, der als »freiwillige[r] Austritt« deklariert wird; die offizielle Beurlaubung von ihrer Lehrtätigkeit erfolgt am 20. März 1933, sie setzt dieselbe allerdings »unter schweigender Duldung der Akademie« fort. Genaues in: *Lüdecke 1967*, S. 18-36, hier S. 22, 34, 35; *Kat. Berlin 1967/1968*, S. 120-123, Dokument-Nr. 266-273, 278-283, 291-319. Vgl. *Tgb*, S. 661 (01.06.32) mit Anm. S. 909.

<sup>1908</sup>*Tgb*, S. 642 (\*30.12.28) mit Anm. S. 903. — Für den Umschlag der Broschüre »Nie wieder Krieg!«, Amsterdam 1929, arbeitet Kollwitz die Tuschzeichnung »Gefesselter« (1928/29, *NT 1181*). Die heftige Ausdrucksgebärde der Gestalt erinnert an solche in den Blättern 2 und 7 der »Krieg«-Folge (*Kl. 178, 183; Kn. 173, 190; Abb. 15, 45*). — Über den Pazifisten Ernst Friedrich gibt z. B. im Internet das Berliner »Anti-Kriegs-Museum« Auskunft: *Anti-Kriegs-Museum*<sup>o</sup>. Vgl. auch *Hüppauf 1984a*, S. 78-79 (dort zu Friedrichs Sammlung photographischer Aufnahmen »Krieg dem Kriege«, Berlin 1924).

<sup>1909</sup>*Tgb*, S. 644 (\*[06.02.29]).

<sup>1910</sup>*Tgb*, S. 645 (\*[31.].07.29).

<sup>1911</sup>*Tgb*, S. 645 (\*[22.10.29]).

(Abb. 67).<sup>1912</sup> Wieviel Sorgfalt den Händen zukommt, ist den Kohlezeichnungen *NT 1058-1060* (Abb. 68, 69)<sup>1913</sup> zu entnehmen: Die rechte Hand faßt den linken Oberarm, die linke Faust ist unter den anderen Oberarm gelegt, so, daß man sie sehen kann. Man erkennt an den Studien, wie die Gestalt »gefestigte Sammlung«, Gefäßtheit, mithin inneren Ernst gewinnt: indem sie die Arme fest an sich hält und den Kopf nicht mehr senkt, sondern standhaft oben behält. Damit hat sie nichts mehr vom bedrückten Charakter des *Gipsmodells* aus dem Jahr 1926 (Abb. 55 links, 57).<sup>1914</sup>

Eine Photographie von Ernst Barlachs Gefallenendenkmal für den Dom zu Magdeburg (vgl. Abb. 141)<sup>1915</sup> beeindruckt Käthe Kollwitz Anfang 1930 in ganz hohem Maß.<sup>1916</sup> Ob dieses in Holz gearbeitete Werk irgendeinen Einfluß auf ihr eigenes Schaffen hat, mag man sich fragen, und wenn die *endgültige Fassung der Vaterfigur* (Abb. 66) mit ihm verglichen wird, ist man geneigt, es anzunehmen. Denn diese scheint verwandt mit der strengen, aufrechten Standfigur in der Mitte jener Gruppe; die frontalansichtige Statuarik, die Geschlossenheit der Komposition ist dem Aufbau des knienden Vaters nicht unähnlich. Auch die stilistische Behandlung der Kleidung, deren Faltengebung großteilig und relativ ruhig ist, kommt nah. Aber Barlachs Gruppe steht in einer apsidenförmigen Wandnische des Doms, während Kollwitz' Plastik von allen Seiten gesehen werden soll.<sup>1917</sup>

Die Arbeit schreitet 1930 fort. Atelierbesucher zeigen sich beeindruckt, und Kollwitz sieht angespannt und hochgestimmt der Vollendung ihres Werks entgegen.<sup>1918</sup> Die Mutterfigur ist schon vor einiger Zeit in Gips gegossen worden, Ende Juni auch die Vaterfigur.<sup>1919</sup> Zu dieser Zeit wird die Auseinandersetzung mit der 1922 voll-

---

<sup>1912</sup>Das Blatt ist verschollen. Die Maße sind unbekannt. Vgl. die Abb. in *Fischer 1999*, S. 105.

<sup>1913</sup>Vgl. die z. T. großformatigen Abb. in *Fischer 1999*, S. 105 (*NT 1058*); *Seys 1995*, unpag. (*NT 1058-1059*); *Guratzsch 1990*, S. 206 (*NT 1060*).

<sup>1914</sup>Siehe Abschnitt II.9.2.

<sup>1915</sup>Zu den Daten: Anm. 2146.

<sup>1916</sup>Siehe *Tgb*, S. 647 (\*Feb. '30) mit Anm. S. 904 zu Barlach. — Zur Wertschätzung dieses Werkes siehe auch *BdF*, S. 65 (Brief an Gertrud Weiberlen, \*2. Ostertag '36).

<sup>1917</sup>Schon Paul Fechter vergleicht die Kollwitz-Figuren mit Barlachs Magdeburger Gefallenendenkmal: *Fechter 1932/1933*, S. 55. Siehe Abschnitt II.10.5.

<sup>1918</sup>Siehe *Tgb*, S. 649 (\*April '30). Positive Besucherresonanz wird auch vermerkt in *Tgb*, S. 652 (\*[31.10.30]).

<sup>1919</sup>Siehe *Tgb*, S. 651 (\*Ende August '30).

deten »Krieg«-Folge auf andere Weise noch einmal aktuell, denn Kollwitz führt die »Mütter« als Sgraffito-Wandbild in Saarbrücken aus.<sup>1920</sup> Schließlich werden am Ende des Jahres auch die Fragen der Figurenplatzierung auf dem Roggefelder Friedhof gelöst, denn:

»Von der belgischen Gräberverwaltung war jemand bei mir und brachte mir Aufnahmen des jetzigen Zustandes.«<sup>1921</sup>

Anscheinend hat man grundlegende Veränderungen gegenüber der Situation vom Juni '26 vorgenommen, die Kollwitz aus eigener Anschauung gekannt hat. Das vormals in der Mitte der Anlage stehende Säulendenkmal, auch das am Rand gelegene Regimentsdenkmal wird nicht mehr erwähnt, und das Gelände ist anders befestigt. »Da ist es nun gar keine Frage, wie die Figuren stehen müssen«, schreibt Kollwitz an ihre Freundin Bonus-Jeep; am Eingang würden sie dem Gräberfeld zugewendet sein, genauso wie der ankommende Friedhofsbesucher, der dann zwischen beiden hindurchginge:

»Man wird sie, [...], schon von weitem sehen und erst von hinten. Ich denke mir das sehr schön, es erfordert aber, daß sie absolut durchgearbeitet werden und gewissermaßen kein Vorn und kein Hinten haben, lauter Front sind.«<sup>1922</sup>

Ab jetzt geht es in beinahe eiligen Schritten voran. Ohne daß Kollwitz Genaueres ausführt, notiert sie im Februar 1931, je weiter sie vorwärtskomme, desto interessanter würden sich die »plastischen Probleme« am Gipsmodell der Vaterfigur zeigen.<sup>1923</sup> Zwar sind beide Figuren ausgearbeitet, aber »es ist doch noch massenhaft daran zu machen. Nicht auf die glatte Oberfläche hin, aber auf das Wesentliche, die ganz vereinfachte Form.«<sup>1924</sup> – Das läßt uns aufhorchen. Hier haben wir wieder, wie schon 1917, die Forderung der »destillierten« und »wesentlichen« Form als eines der bestimmenden ästhetischen Prinzipien im plastischen Schaffen

---

<sup>1920</sup>Siehe *Tgb*, S. 652 (\*Ende August '30) mit Anm. S. 906-907. Außerdem *Verzeichnis B*, s. v. Sgraffito »Mütter« [in Saarbrücken].

<sup>1921</sup>*Tgb*, S. 653 (\*[Ende Dez. '30]).

<sup>1922</sup>Dieses und das vorige Zitat: *Bonus-Jeep 1948*, S. 199-200 (\*Ende '30). — Auf der Grundlage der neuen Photographien von der belgischen Gräberverwaltung beschreibt Kollwitz die Friedhofsanlage in dieser Briefstelle genauer. Ich werde darauf in Abschnitt II.10.2.1. zurückkommen und sie einer entsprechenden Photographie (Abb. 76) gegenüberstellen.

<sup>1923</sup>*Tgb*, S. 653-654 (\*Feb. '31).

<sup>1924</sup>*Bonus-Jeep 1948*, S. 201 (\*ca. April '31).

von Käthe Kollwitz, mit dem sie zugleich einen Wahrheitsanspruch erhebt;<sup>1925</sup> an derselben Forderung und demselben Anspruch hält sie offensichtlich nach vierzehn Jahren noch fest, so daß man von einem wirklichen Grundsatz sprechen kann. – Und dann endlich fixiert Kollwitz im Tagebuch das entscheidende Datum:

»Heut am 22. April 1931 ist die Akademieausstellung eröffnet, in der ich die beiden plastischen Figuren – Vater und Mutter – zeige.

Das ist ein großer Abschnitt, ein ganz bedeutsamer Punkt. Seit Jahren in gänzlicher Stille an ihnen gearbeitet, keinen, kaum Karl und Hans dazu gelassen, mach ich jetzt die Türen weit auf, daß möglichst viel Menschen sie sehn. Ein großer Schritt, der mir Aufregung und Sorge gemacht hat, der mich aber auch beglückt hat durch die geschlossene Anerkennung der Kollegen. Vor allem denk ich an die Bildhauer.«<sup>1926</sup>

Verschiedene *Photographien* dokumentieren den endgültigen Zustand der beiden originalen *Gipsmodelle* (Abb. 66, 70).<sup>1927</sup> Sie sollen aber an dieser Stelle noch nicht genauer betrachtet werden, sondern erst, wenn wir sie im Verhältnis zu den steinernen Skulpturen sehen können, denen sie ja als Vorlage dienen. Folgen wir statt dessen dem weiteren Fortgang.

### 10.1.2. Vollendung in Stein

Als nächstes ist zu bestimmen, welche Steinart für die Ausarbeitung der »Eltern« in Betracht kommt. Kollwitz schreibt an Bonus-Jeep:

»Nach vielem Beraten ist man zu dem Schluß gekommen, die Figuren in belgischem Granit zu arbeiten. Eigentlich ist der belgische Granit gar kein Granit, er ist nur verwandt. Es ist ein schöner, fester, blaugrauer Stein, sehr dauerhaft und daher schwer zu bearbei-

<sup>1925</sup>Siehe *Tgb*, S. 340 (\*06.11.17); zitiert und ausführlich diskutiert in Abschnitt II.6.3.2.

<sup>1926</sup>*Tgb*, S. 654 (\*[22.04.31]); siehe auch *Tgb*, S. 654 (\*12.04.31). — Vermerkt wird in der Quellendokumentation *Fischer 1999a*, Anm. S. 52: »Im [Ausstellungs-] Katalog erscheinen die Figuren als »unvollendet«. — Christian Saehrendt hat ausfindig gemacht, daß die Figuren sogar vom Reichspropagandaleiter der NSDAP Joseph Goebbels in der Nazi-Zeitung »Der Angriff« gelobt werden (Ausgabe vom 08.05.1931, unter dem Pseudonym Eska): *Saehrendt 2004*, S. 55-56 mit Anm. 3.

<sup>1927</sup>Verzeichnet in *Kollwitz / Reidemeister 1967*, Nr. 11-12; *Timm 1990b*, Nr. 31, 34; *Fischer 1999*, Abb. 100-101, vgl. Abb. S. 15 (Hintergrund). — Nachtrag: Zwei bis ins Jahr 2011 unpublizierte Photographien des endgültigen Zustandes zeigen die Gipsoriginale aus der Seitenansicht: Landesarchiv Berlin, Photo Bestell-Nr. III,674 (»Vater«), II,551 (»Mutter«). Weiteres zu den Originalen in Abschnitt II.10.1.3.

ten. Für jede Figur rechnet man zwei Monate Arbeit. Da ich außerdem die Gipse noch immer nicht aus der Hand gebe, immer noch daran zu machen ist, geht es in den Winter mit der Arbeit. Also werden sie erst im Frühjahr abgehen [an ihren Bestimmungsort in Flandern; BS]. Auch langt das mir geschenkte Geld nicht für dieses Material, sondern nur für Kalkstein und Sandstein, beides will ich aber nicht nehmen, sondern einen ganz dauerhaften, schönen Stein. Es fehlen zwei- bis dreitausend Mark dazu, und die müssen erst vom Ministerium bewilligt werden.

Deine Frage, wer mir das Geld zur Ausführung geschenkt hat? Gemeinsam das Reichsministerium des Innern (damals [Walter von] Keudell) und das Preußische Kultusministerium (damals [Carl Heinrich] Becker) stifteten fünftausend Mark. Der Stein hat tausend Mark verschlungen, jeder Bildhauer bekommt für die Fertigstellung der Arbeit zweitausend Mark. Die siebenhundert Mark Zinsen langen nicht hin, um noch die Sockel zu arbeiten, den Transport und die Fundamentierung usw. zu bestreiten. Wir werden noch ziemlich tief in unser Zurückgelegtes greifen müssen. Aber dann sind sie dort. Hoffentlich bricht nicht unterdes das Dritte Reich über uns herein! Ich bin nur froh, daß sie aus Granit sind. – Jeep, vor Juni sind sie nicht fertig. Dann zeig ich sie bestimmt hier noch, wo, weiß ich noch nicht. [...] – Ich kann wieder tüchtig arbeiten jetzt. Du weißt, dann bin ich sehr glücklich. Jeder Tag ist dann wichtig. Nur die Vorstellung beunruhigt, daß irgendetwas, bevor man fertig ist, einen von der Arbeit abrufft. Nie scheint mir das Sterben so nah und so unerwünscht, als wenn ich etwas arbeite, was mir wichtig scheint. Dann geize ich mit der Zeit, jeder Tag ist von Anfang bis zu Ende ein Geschenk. [...] Hohes Glück, wenn ich's vollende, denn so ganz sicher bin ich doch noch nicht. Aber fast! [...] Ich bin, seitdem Du die Arbeit sahest, ein Stück weitergekommen. Alles muß fertiggemacht werden bis auf den letzten Fransen – aber je fertiger es wird, desto einfacher und selbstverständlicher muß es werden.«<sup>1928</sup>

Welche Art der Einfachheit Kollwitz nicht wünscht, zeigt z. B. eine Gegenüberstellung mit Ernst Barlachs *Hamburger Ehrenmal* (Abb. 142).<sup>1929</sup> Kollwitz selbst kritisiert den Stil des Werkes:

<sup>1928</sup>*Bonus-Jeep 1948*, S. 202-204 (\*vermutl. Herbst '31). — Zur vollständigen plastischen Durcharbeitung und Finanzierung siehe auch *Bonus-Jeep 1948*, S. 199 (\*vermutl. Herbst '31). — Zu einem anderen Material vgl. *Bonus-Jeep 1948*, S. 202 (\*vermutl. Sommer '31). — Zur Materialanalyse: *Fischer 1999*, S. 148; *Grimm 1990*, bes. S. 192, vgl. Gestein Nr. 159 (Aachener Blaustein, Devon). — Daß auch die Symbolik des Materials, »belgischer Granit«, eine Rolle spielt, steht m. E. außer Frage. Die Gesteinsart ruft im Zusammenhang mit den »Trauernden Eltern« Gedankenverbindungen zum Ort und zu den Kriegseignissen dort auf. Kollwitz' Angaben über Farbe und Härtegrad sind Indikatoren dafür, daß es – selbstverständlich – auf Würde, Ernst und Dauerhaftigkeit ankommt. — Allgemein zu den Materialien für Denkmäler: Anm. 975.

<sup>1929</sup>1931 entstanden, Stele mit versenktem Relief, Muschelkalk, Hamburg, Rathausplatz. — Zum Werk: *Schult 1960*, Nr. 409 (Abb., Daten, Literatur etc.); *Laur 2006*, Nr. 513 (Abb., Daten, Literatur etc.). Dann auch *Tümpel 1992*, Abb. 19; *Doppelstein 1995*, Abb. S. 199; *Fritsch / Seeler 2006*, S. 80, 82 (Abb.).

»Wohl ist die Umfassung von Mutter und Kind, die Geborgenheit und Gefäßtheit, ausgezeichnet, aber der Kopf der Frau wäre mir noch lieber, wenn er weniger schematisch gemacht wäre. Ich finde immer, man kann sehr weit an die konkrete Natur sich halten und doch das Überpersönliche, Überzeitliche herausholen. Die Nationalgalerie besitzt so eine späte Arbeit von Barlach, genannt ›Apostel‹. Auch da stört mich diese Art von Vereinfachung.«<sup>1930</sup>

Kollwitz beauftragt die beiden Bildhauer August Rhades (1886-1979) und Fritz Diederich (geb. 1869) mit der Übertragung ihrer beiden Gipsoriginale in sog. »belgischen Granit«.<sup>1931</sup> Die Zusammenarbeit mit den Bildhauern fordert höchste Konzentration. Ihrer Freundin Bonus-Jeep schreibt sie zu jener Zeit:

»»Die Frauenfigur ist schon ordentlich vorgeschritten, sie wird in der Akademie in einem Atelier unten gearbeitet. Schon kommt die Schönheit des Steins zur Geltung, schon gibt es diese ruhigen Flächen, über die man so gern mit der Hand streicht ... Wir arbeiten einträchtig zusammen, der Bildhauer [d. i. Diederich; BS] und ich. Er mit dem Meißel und ich immer noch am Gips, hier und dort, vor allem noch am Kopf. Er sagt: Wenn Sie ihn rauskriegen – ich krieg ihn dann auch raus. – Und gerade weil ich weiß, daß er genau macht, was ich gemacht habe, muß ich bis in den letzten Millimeter fertig sein. Dann bringt auch nächsten Monat der andere [d. i. Rhades; BS] seine Figur an. Das Letzte muß dann noch in Übereinstimmung gemacht werden, daß man nicht denkt, daß zwei Bildhauer gearbeitet haben. – Hier nun dabei zu sein, Du kannst Dir denken, daß es mir nötig scheint.«<sup>1932</sup>

In den schriftlichen Aufzeichnungen vermerkt Kollwitz in den Jahren 1930 bis '32 nur wenig zu den politischen, sozialen und wirtschaftlichen Verhältnissen in Deutschland. Doch was sie notiert, bezeugt ihre Erschütterung und Sorge. Die Weltwirtschaftskrise war Ende Oktober 1929 durch den Börsen-Crash in New York ausgelöst worden. Den fortschreitenden Zerfall der deutschen parlamentarischen Demokratie markierte am 27. März 1930 der Bruch der Großen Koalition. Bei den Reichstagswahlen im September erzielten die Nationalsozialisten einen unerwarte-

<sup>1930</sup>Siehe *BdF*, S. 60-61, hier S. 61 (Brief an Gertrud Weiberlen, \*25.09.31). — Im selben Brief wird auch von Nacharbeiten am Kopf der Vaterfigur berichtet: ebd. — Vgl. ergänzend zum Thema »Schematismus«: *BdF*, S. 59 (Brief an Gertrud Weiberlen, \*05.11.30); eine Plastik »Kriegerehrung« des Hamburger Bildhauers Kunstmann kritisierend, tritt Kollwitz auch hier für größere Präzision in der Darstellung von anatomischen Einzelheiten und Verhältnissen ein.

<sup>1931</sup>Siehe *Tgb*, S. 654, 656 (\*[Herbst '31], \*31.12.31) mit Anm. S. 907.

<sup>1932</sup>*Bonus-Jeep 1948*, S. 239-240 (\*Frühjahr '32).

ten, horrenden Stimmenzuwachs und wurden zweitstärkste Fraktion nach den Sozialdemokraten und vor den Kommunisten. Kollwitz registrierte am Jahresende eine zunehmend »schlimme Zeit« und »böse Reaktion auf allen Gebieten«. <sup>1933</sup> Deutschlands Lage sei »grausig«, heißt es später; verheerende Massenarbeitslosigkeit und »dunkle Not« überall, »Wirklich Weltende«, und dazu die »politisch widerwärtige Verhetzung«. <sup>1934</sup> Im Februar 1931 waren beinahe fünf Millionen Menschen ohne Arbeit. Zur Bankenkrise kommt es am 13. Juli. <sup>1935</sup> Im Oktober und Dezember des Jahres werden wieder »Notverordnung[en] zur ›Sicherung von Wirtschaft und Finanzen« erlassen. Im Februar '32 sind die Arbeitslosenzahlen auf dem Höchststand: 6,128 Millionen. Aus den Reichstagswahlen Ende Juli soll die NSDAP mit über 37 Prozent der Stimmen als stärkste Fraktion hervorgehen, und sie wird auch stärkste Fraktion bleiben, trotz der Stimmeneinbußen bei der neuerlichen Wahl im November '32. Die Zerschlagung des parlamentarisch-demokratischen Systems steht bevor, das Ende der Weimarer Republik. <sup>1936</sup>

Kollwitz vermerkt zu Ostern 1932, daß sie noch Korrekturen am Gipsmodell der Mutterfigur vornimmt. <sup>1937</sup> Dann schreibt sie:

»Ein guter Tag. Baurat Richter kam ins Atelier infolge eines Briefes, den ich nach Brüssel an die Gräberverwaltung geschrieben hatte. Er sah die Arbeit, d. h. nur die Frauenfigur bei Diederich. Er fand sie *sehr* gut. Er sagte mir zu, daß das Aushauen der Sockel und das Fundamentlegen von der Gräberverwaltung übernommen wird. Auch die Befreiung vom Zoll will er bewerkstelligen, ebenso wie die Frachtkosten soweit Belgien in Frage kommt. Ob die Deutsche Reichsbahn freie Fracht bewilligt, ist abzuwarten. Wo man die Figuren hier in Berlin aufstellt? In der Akademie will ich nicht, das ist zu akademisch. Im Schillerpark, wie Nagel vorschlägt, haben sie keinen Konnex mit der Umgebung. In die Ehrenhalle [d. i. die Neue Wache; BS] – dagegen hab ich etwas Hemmung wegen der Beschlagnahmung von rechts. *Außen* haben

<sup>1933</sup>Tgb, S. 653 (\*[Ende Dez. '30]).

<sup>1934</sup>Tgb, S. 655, 656, 657 (\*[Herbst '31], \*31.12.31, \*Ostern '32).

<sup>1935</sup>Kollwitz war es gelungen, die vom Reich und vom preußischen Staat erhaltenen Gelder für das Denkmalprojekt, 5.700 Mark insgesamt, von der Dresdner Bank abzuheben: *Bonus-Jeep 1948*, S. 199 (\*vermutl. Herbst '31).

<sup>1936</sup>Insgesamt zu den referierten Ereignissen dieses Absatzes: *Kolb 1993*, S. 107-124, 182 ff., 211-232, 294-297; *Huber 1984*; diverse Beiträge in *Bracher / Funke / Jacobsen 1988*, bes. S. 126-157, 465-531, 617-625, Tabellen S. 631, 636, 649-650.

<sup>1937</sup>Siehe Tgb, S. 657 (\*Ostern '32).

sie keine Bewachung und können mit Hakenkreuzen beschmiert werden oder beschädigt werden. Also das ist noch ungelöst.«<sup>1938</sup>

Ende Mai sind beide Figuren beinahe fertig aus dem Stein gehauen.<sup>1939</sup> Und dann heißt es am 1. Juni '32 im Tagebuch:

»Alles geht seinen Gang. Morgen werden die Steinfiguren in der Vorhalle der Nationalgalerie aufgestellt. Justi [d. i. Ludwig Justi, Direktor der Berliner Nationalgalerie; BS] bot es mir an, da sie in oder vor der Gedenkhalle [d. i. die Neue Wache; BS] nicht stehn sollten. Heut letztes Fertigmachen im Diederichschen Atelier, er arbeitet noch etwas an der Nase der Frau, ich und Lindenblatt [d. i. ein Angestellter der Akademie; BS] bringen die Punkte auf den Gipsen weg.«<sup>1940</sup>

»4. Juni 1932, Sonnabend werde ich wieder nach der Galerie gerufen und muß von 10 bis 1/2 3 Uhr dort sein wegen der Presse.«<sup>1941</sup>

»Heut am 15. Juni stehn die Arbeiten zwei Wochen in der Nationalgalerie. Viele Menschen haben sie gesehn und haben einen starken Eindruck gehabt.«<sup>1942</sup>

### 10.1.3. Öffentliche Resonanzen und Reise nach Flandern

»Am 12. – Sonntag – war Karl mit den beiden gesunden Kindern, Peter und Jutta [d. s. Enkelkinder; BS], dort und dann noch in der

<sup>1938</sup>*Tgb*, S. 657-658 (\*16.04.32). — Die Neue Wache Unter den Linden ist seit ihrem Umbau durch Tessenow 1931 offizielle »Gedächtnisstätte für die Gefallenen des Weltkrieges«: siehe Anm. 1843, 1859. — Als Kollwitz diesen Tagebucheintrag verfaßt, stehen in Preußen und in anderen Ländern des Reichs die Landtagswahlen kurz bevor (24.04.32); wohl vor allem wegen der aufgeheizten Stimmung befürchtet sie Attacken »von rechts«. Die Nationalsozialisten werden bei diesen Wahlen gestärkt. In Preußen verliert die »Weimarer Koalition«, die seit 1925 unter dem sozialdemokratischen Ministerpräsidenten Otto Braun regiert, ihre Mehrheit: *Kolb 1993*, S. 296.

<sup>1939</sup>Siehe *Tgb*, S. 659-660 (\*[Ende] Mai '32).

<sup>1940</sup>*Tgb*, S. 660 (\*01.06.32) mit Anm. S. 908-909. Siehe auch einen Brief an Bonus-Jeep: *Bonus-Jeep 1948*, S. 243 (\*[m. E. Anf. Juni '32]): »»Liebe, treue Jeep, Deine geburtshelferischen Gedanken tun mir sehr wohl. [...] Den Umständen nach ist alles wohl. Nur wurde bei dem Transport dem Mann noch der Kopf abgerissen, so daß ich wieder ins Atelier sausen mußte und mit Gips und Werkzeugen operieren. Morgen werden die Figuren endgültig gestellt, in welchem Saal, ist noch nicht sicher. Wirklich eine umfangreiche Skala von Minderwertigkeits- und Triumphgefühlen macht man dabei durch. / Die Steinfiguren stehen in der Vorhalle der Nationalgalerie, die Gipsfiguren (die Originale) im Kronprinzenpalais in einem stillen, gesonderten kleinen Raum, von wo man in die Schinkelräume kommt.«. — Bonus-Jeep gibt eine Beschreibung des Gewandes der Figuren und der Ausstellungssituation: *Bonus-Jeep 1948*, S. 242, 243.

<sup>1941</sup>*Tgb*, S. 661 (\*04.06.32).

<sup>1942</sup>*Tgb*, S. 661 (\*[15.06.32]).

Galerie ihnen Böcklin [d. i. Arnold Böcklin; BS] zeigen. Ob bei den Kindern irgend etwas in der Erinnerung haften wird – jetzt interessieren sie sich nur für die Ähnlichkeit, ob Großvater oder Großmutter ähnlicher wäre? – Wie Karl einmal dort war, liefen ein paar Jungen von der Straße rein. Einer sagte zum andern auf die Mutter zeigend: »Das ist ein chinesischer Pfaff.«

[...] Bonus [kam] für 3 Tage rüber. Er hat die Steine auch die Gipse sehr gründlich und wiederholt angesehen. [...]

Etwas kränkt oder ärgert mich, wie mans nennt. Die kommunistischen Blätter schweigen. Eine kleine Notiz soll neulich die Rote Fahne gebracht haben: man vermisse die Anti-Kriegs-Geste. Es ist *dumm* – es ist hanebüchen *dumm* – aber den Schaden habe ich doch, denn die breiten Arbeitermassen kommen nun nicht hin. Wäre Otto Nagel hier – der hätte das nicht gelitten!«<sup>1943</sup>

Etliche Zeitgenossen haben die Wirkung der Kollwitzschen »Eltern« beschrieben.<sup>1944</sup> Das von Kollwitz genannte publizistische Organ der Kommunistischen Partei Deutschlands, »Die Rote Fahne«, meldete am 14. Juni '32:

»Wir müssen die künstlerische und menschliche Größe, die echte Monumentalität dieser in belgischem Granit ausgeführten Steinfiguren anerkennen, wenn wir mit ihnen weltanschaulich auch nicht einverstanden sind. Was uns von dieser hervorragenden Gestaltung der Kollwitz trennt, ist das Fehlen einer Auflehnung gegen den imperialistischen Krieg, das beinahe religiös wirkende Ergibtensein einem »unabwendbaren« Schicksal.«<sup>1945</sup> –

<sup>1943</sup>*Tgb*, S. 661 (\*[15.06.32]); direkt an das vorige Zitat anschließend. — Zu Otto Nagel: Anlässlich des 65. Geburtstages von Käthe Kollwitz organisiert und betreut Nagel 1932 die mit knapp 170 graphischen Werken umfassendste Kollwitz-Ausstellung in der Sowjetunion. Sie wird in der Moskauer Akademie gezeigt und geht dann nach Leningrad. Siehe *Kat. Berlin 1977*, S. 250; *Bekenntnisse 1982*, S. 105; *Frank 1982*, S. 91. — Schon 1927/28 hatte es in Moskau eine Einzelausstellung für Kollwitz an der Staatlichen Akademie der Kunstwissenschaften gegeben, die anschließend auch in Kasan gezeigt worden war: siehe *Kat. Berlin 1977*, S. 247. — Zur Kollwitz-Rezeption in der UdSSR: *Martschenko 1967*; *Martschenko 1972*; *Fritsch 2012*. — Zur älteren und jüngeren Rezeptions- bzw. Ausstellungsgeschichte siehe die aufgelisteten Hinweise in Anm. 2200.

<sup>1944</sup>Siehe *Fischer 1999c*, eine Sammlung »Zeitgenössische[r] Rezensionen und Presseartikel«.

<sup>1945</sup>Zitiert nach dem Wiederabdruck »Käthe Kollwitz-Totenmal – In der Nationalgalerie bis zum 19. Juni« in *Fischer 1999c*, S. 112. — Es ist durchaus nicht das erste Mal, daß ein Werk von Käthe Kollwitz aus dem kommunistischen Lager »weltanschaulich« kritisiert wird. Das »Mütter«-Blatt aus der Holzschnittreihe »Krieg« war höchstwahrscheinlich im Oktober 1924 auf der »1. Allgemeinen deutschen Kunstschau« in Moskau gezeigt worden. Der Rezensent der Ausstellung, Fedorov-Davydov, hatte damals eine »Lösung »Krieg dem Krieg«« vermißt: *Kat. Berlin 1977*, S. 244; zitiert in Abschnitt II.8.6.2.

Von bürgerlicher Seite würdigte Paul Fechter das Werk ausgiebig in seinem Artikel für die Zeitschrift »Museum der Gegenwart«.<sup>1946</sup> Als besonderen Grundzug stellte er heraus, daß die Skulpturen »das unmittelbare Erlebnis der Trauer« zeigten, das Kollwitz um ihren toten Sohn empfunden habe. Hier sei in einen »ebenso einfachen wie ergreifenden« künstlerischen Ausdruck gebracht, was man »geformtes Gefühl« nennen könne.<sup>1947</sup> Dabei sei diese Kunst »allen zugänglich«, weil das Werk nicht nur das tiefste persönliche Empfinden, sondern auch das tiefste »Volksempfinden« ausspreche; Kollwitz habe natürlich-organisch »aus dem Ganzen für das Ganze« geschaffen.<sup>1948</sup> Im Hinblick auf die Wirkabsicht der »Eltern« meint Fechter:

»Das Werk von Käthe Kollwitz ist nicht nur ein Denkmal der Toten: es ist zugleich ein mahnendes Mal für die Lebenden.«<sup>1949</sup> –

Anhand der exemplarisch angeführten Bewertungen Fechters und der »Roten Fahne« wird deutlich, daß das Werk in seiner Zeit verschieden aufgefaßt werden konnte. Ob man nun den eindeutigen Protest gegen den Krieg vermissen muß oder die emotionale Qualität besonders hervorheben soll, wir werden unser eigenes Urteil darüber in den kommenden Abschnitten bilden. Zuvor interessiert uns, was wir sehen.

Es sind verschiedene *Photographien* erhalten, die die *Steinskulpturen* in der Nationalgalerie zeigen (Abb. 72-73).<sup>1950</sup> Ins Auge fällt die Beschaffenheit des Steins. Er hat da und dort helle Flecken und Adern, ist also keineswegs einheitlich gemasert. Während die glatte Oberfläche der Skulpturen matt geschliffen erscheint – die Aus-

---

<sup>1946</sup>»Das Totenmal von Käthe Kollwitz« (= *Fechter 1932/1933*; teilweiser Wiederabdruck, ohne Abb., in *Fischer 1999c*, S. 107-108). — Der Direktor der Berliner Nationalgalerie, Ludwig Justi, fungiert als Herausgeber des Periodikums »Museum der Gegenwart. Zeitschrift der deutschen Museen für neuere Kunst«; es erscheint im Ernst Rathenau Verlag, Berlin.

<sup>1947</sup>Für dieses und das vorige Zitat: *Fechter 1932/1933*, S. 54. — Zu Stil und Wirkung: Kollwitz hat ohne »Stilisierung«, »mit großen, einfach ruhigen Formen, Flächen und Linien die beiden knienden Figuren gebildet und hat aus Haltung, konzentrierender Zusammenfassung und Dämpfung gerade der Mittel des Ausdrucks eine ganz starke Wirkung erzielt, in der Kunst und Gefühl eins geworden sind und doch das Menschliche mit Recht als das Entscheidende empfunden wird.« (*Fechter 1932/1933*, S. 55).

<sup>1948</sup>*Fechter 1932/1933*, S. 58.

<sup>1949</sup>Ebd.

<sup>1950</sup>Sehr gutes Anschauungsmaterial bieten die beiden großen Bildtafeln in *Fischer 1999*, S. 114-115; auch Abb. S. 55. Aus etwas anderer Perspektive: *Fechter 1932/1933*, Abb. S. 56-57; *Strauss 1950*, Abb. S. 152-153.

leuchtung des dunklen Innenraumes läßt manche Stellen beinahe glänzen<sup>1951</sup> –, sind die flachen Plinthen, auf denen sie knien, an den Kanten nur grob mit dem Meißel behauen.<sup>1952</sup> Der Umriss der »Mutter« ist geschlossen. Die Linie vom Kopf über den Rücken bis zu den Füßen beschreibt einen sanften Bogen. Die großteiligen Formen ihres Umhangs, die schweren, auch über die Füße gehenden Falten und der weiche Bausch am Hals und an den Armen, geben der Gestalt insgesamt tatsächlich etwas Weiches, Gefühlvolles. Der »Vater« wirkt herber. Er kniet aufrecht, gefaßt, verschlossen. Nicht verhüllt wie der Körper der »Mutter«, sondern die Kleidung gleich einer Rüstung tragend, »steht« dieser Körper im Raum, d. h., er behauptet seinen Daseinsraum auch ohne daß er handelt, allein durch seine Anwesenheit. Beide Statuen machen aufgrund ihrer unterschiedlichen Haltungen einen je anders akzentuierten stillen und schweigsamen Eindruck. Und man wird annehmen dürfen, daß ihr Anblick den Betrachter in der Nationalgalerie durchaus anrühren konnte; Gleiches gilt für die *originalen Gipsplastiken* (Abb. 66, 70),<sup>1953</sup> die zur selben Zeit im Kronprinzenpalais, gegenüber von Zeughaus und Neuer Wache an der Prachtstraße Unter den Linden gelegen, zu sehen waren.<sup>1954</sup> So schreibt Kollwitz denn auch:

---

<sup>1951</sup>Auf den hochpolierten Säulen im Hintergrund sind die Reflexe der Beleuchtung zu erkennen. Der Unterschied zwischen matt- und hochpolierten Oberflächen wird dadurch kenntlich. Vgl. bes. die Abb. in *Fischer 1999*, S. 55. — Weil die Skulpturen lange Zeit ungeschützt der Witterung ausgesetzt waren, weisen sie heutzutage eine poröse Oberfläche auf; siehe z. B. die großen Bildtafeln in *Fischer 1999*, S. 118, 121, welche die Köpfe der Figuren in Nahansicht zeigen. — Weiteres zum Erhaltungszustand in Anm. 1870, 1997.

<sup>1952</sup>Die Sockel in der Nationalgalerie waren behelfsmäßige Ausstellungsstrukturen.

<sup>1953</sup>Sie sind auf den großen Bildtafeln in *Fischer 1999*, S. 100-101 am besten dokumentiert. Wiedergaben der Photographien finden sich außerdem in *Kollwitz / Reidemeister 1967*, Nr. 11-12; *Timm 1990b*, Nr. 31, 34.

<sup>1954</sup>Nachdem die *Gipsoriginale* erstmals im April 1931 in der Akademieausstellung der Öffentlichkeit gezeigt wurden, sind sie nun zum zweiten Mal ausgestellt: siehe *Bonus-Jeep 1948*, S. 243 (\*[m. E. Anf. Juni '32]), zitiert in Anm. 1940. Vgl. *Tgb*, S. 654 (\*[22.04.31]), zitiert in Abschnitt II.10.1.1.; vgl. außerdem *Fischer 1999a*, Anm. S. 54. — Zum Verbleib der Gipsoriginale gibt es folgende Auskünfte in den Quellen: [A] Walter Geese hält 1932 in einem Artikel für »Museum der Gegenwart« fest, die Originale seien durch den »Verein »Freunde der National-Galerie« erworben« worden (zitiert nach dem teilweisen Wiederabdruck der Rezension »Neue Plastik im Kronprinzen-Palais« in *Fischer 1999c*, S. 108). [B] Nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten hatte Kollwitz schon befürchtet, daß man die Plastiken aus den Schauräumen des Kronprinzenpalais entfernen werde, was aber vorläufig nicht eintritt (vgl. *Bonus-Jeep 1948*, S. 264-265, \*vermutl. Feb. '33; vgl. *Fischer 1999a*, Anm. S. 59). [C] Von Juli 1932 bis wahrscheinlich 1937 sind die Originale dauernd im Kronprinzenpalais aufgestellt, dann werden sie in den Kellerräumen desselben magaziniert (*Fischer 1999a*, Anm. S. 56, 60; vgl. *BdF*, S. 34, Brief an Hanna Löhnberg, \*06.08.35). [D] »1945/46 Im Inventar der Nationalgalerie wird vermerkt, die Gipse der *Trauernden Eltern* seien »durch Fliegerbombe(n) vernichtet, daher gelöscht« (zitiert nach *Fischer 1999a*, Anm. S. 61).

»19. Juni 1932 [...]. Die Plastiken sollen noch eine Woche gezeigt werden. *Sie wirken.*«<sup>1955</sup>

Kollwitz meint damit vor allem die affektive Wirkung. Wenn wir uns Gedanken über die optische Materialwirkung der *Originale* machen, dann ist freilich zu berücksichtigen, daß der Werkstoff Gips im Gegensatz zum Stein weniger erhaben erscheint. Auf den *Photographien* erkennt man relativ deutlich die Beschaffenheit der Oberflächen. Glatt wie bei den steinernen Skulpturen sind sie durchaus nicht, sie bleiben stumpf, und man meint noch die Spuren der Bearbeitung, quasi die »Handarbeit« der Künstlerin wahrzunehmen, da sich pastose oder fleckhafte Unebenheiten zeigen. Dadurch behalten die Gipsplastiken ihren Modellcharakter. Es handelt sich ja um Abgüsse von Tonmodellen, die weiterbearbeitet wurden,<sup>1956</sup> um schließlich als Vorlagen für die Steinbildhauer zu dienen.<sup>1957</sup> Man kann aus den Kollwitz-Aufzeichnungen keine Details über die Verwendung des Gipsmaterials erfahren. Wahrscheinlich wurden die Abgüsse an den noch unbefriedigend gelösten Stellen abgeschliffen und neue Gipsmasse angetragen.<sup>1958</sup> Dann wurde das Punktierverfahren angewandt, um die Maßverhältnisse der Modelle auf den Stein zu übertragen.<sup>1959</sup>

Nach einer nochmals einwöchigen Ausstellungsverlängerung<sup>1960</sup> ist für Käthe Kollwitz schließlich der Tag des Aufbruchs nach Belgien gekommen:

<sup>1955</sup>*Tgb*, S. 661-662 (\*19.06.32).

<sup>1956</sup>Siehe z. B. *Bonus-Jeep 1948*, S. 202 (\*vermutl. Herbst '31); zitiert in Abschnitt II.10.1.2.

<sup>1957</sup>Ich vermute, daß es sich um maßstabsgetreue Vorlagen im Verhältnis 1:1 handelt; schriftliche Belege sind mir unbekannt. Wenn man bedenkt, welchen hohen ideellen Stellenwert dieses Werk für Kollwitz besitzt, und weiß, daß es ihr auf größtmögliche Genauigkeit bei der Umsetzung in Stein ankommt, dann scheint eine Vorarbeit in kleinerem Format ausgeschlossen.

<sup>1958</sup>Zur Gipstechnik z. B.: *LdK*, Bd. 2, a) s. v. Gips, S. 748-749 (mit Literatur); b) s. v. Gipsformerei, S. 749-750 (mit Literatur); c) s. v. Gipsmodell, S. 750.

<sup>1959</sup>Zum Punktieren: *Tgb*, S. 660 (\*01.06.32); zitiert im vorliegenden Abschnitt weiter oben. — Allgemein zur Übertragung in Stein z. B.: *LdK*, Bd. 5, s. v. Punktierverfahren, S. 797-798 (mit Literatur; Kollwitz wird genannt); *LdK*, Bd. 1, s. v. Aushauen, S. 352-353 (mit Literatur).

<sup>1960</sup>Siehe *Bonus-Jeep 1948*, S. 241 (\*[Mitte Juni '32]). — Kollwitz läßt eine sog. »Stückform« von jeder Figur anfertigen. Dazu erklärend in einem Brief von Bonus-Jeep: »Frau Kollwitz hat im Koffer lebensgroße Silhouetten von ihren Figuren. Der Sockel ist auch drangeschnitten. Sie sollen auseinanderklappbar sein wie eine Ziehharmonika. Auf der Rückseite haben sie, jedes Klappteil, eine Öse, da wird ein Stock durchgesteckt, so daß sie aufrecht in der natürlichen Größe der Originale aufgestellt werden können, und man auf diese Weise ihren günstigsten Standort ausprobieren kann, ohne mit den vielen Zentner schweren Originalen herumzuhantieren. Ich frug die Schmidt [d. i. Kollwitz; BS], ob sie sich das ausgedacht

»Am Donnerstag 21. Juli 1932 fahren wir von Bischofstein ab und sind nachts in Köln. Am Tage darauf Reise nach Ostende. [...] Fahren [...] bis Middelkerke und nehmen Quartier im Hotel des Bains, an der Digue gelegen. [...]

Am Sonnabend 23. Juli 1932 fahren wir auf den Friedhof (Herr Schult und ein Freund von ihm, der junge Lingner, Karl, ich). Der erste Eindruck des Friedhofs ist fremd, weil er gegen damals umgeändert ist. Er ist planiert. Er wirkt kleiner, weil die unbekanntenen Soldaten immer paarweise zusammengelegt sind. Er ist in ein richtiges Viereck gebracht. Die kleinen Blechkreuze sind ersetzt durch etwas größere Holzkreuze. Die Reihen verlaufen ganz regelmäßig, doch ist der Zwischenraum zwischen den Kreuzen nicht immer derselbe. Über den Chausseegraben führt eine kleine Steinbrücke. Die Steinmauer ist zum Chausseegraben zu höher, innen ist sie niedrig, bequem zum Draufsitzen. Die Mauer ist aus gefügten Steinen, zwischen denen Moosarten wachsen. Der Friedhof wirkt jetzt monotoner als früher. Nur 3 Kreuze haben eine Anpflanzung von Rosen. An Peters Grab blühen sie, rote.

Daß der ganze Boden jetzt mit Rasen bepflanzt ist, ist schön.

Kleiner als ich dachte ist der vordere Platz, der für die Figuren freigehalten ist. Auch er hat Rasen.

Rechts in der Friedhofecke stehen noch verpackt die Granite. Die Arbeiter von der Gräberfürsorge sind zur Stelle. Auch die schon behauenen Steinsockel liegen bereit und provisorische Holzsockel für die Phantome [d. s. die Silhouetten; BS]. Sie werden aufgestellt. Erst die Frau, dann der Mann. Lange über den Zwischenraum gesprochen, endlich alles bestimmt. Damit das Ganze sich schließt und die Eltern wie eine Herde die Kreuze vor und neben sich haben, sagt Lingner mir zu, noch sechs Tote einzureihen und zwar so, daß keine Lücke zwischen Figuren und Kreuzen bleibt.

[In der Tagebuchabschrift folgt hier eine *Grundrißskizze* der Friedhofsanlage (Abb. 75);<sup>1961</sup> BS.]

Noch gibt es viel uneingereichte Gebeine.

Der Himmel ist mal blau, mal voll ziehender Wolken. Nur eines ist störend, die Maste der elektrischen Leitung, die am Friedhof vorbeiführt.

An der Wegkreuzung Roggevelde – Dixmuiden steht noch wie damals die kleine Wirtschaft »Int Roggeveld«. Als die Arbeiter Pause machen, gehn wir auch da herein, essen weißes Brot und trinken einen Wermut. Die Leute sind freundlich und nett wie damals. [...]

Am Dienstag 26. Juli 1932 holt uns Herr Schult um 10 Uhr mit seinem Wagen ab. Wir fahren erst auf den Friedhof. Es zeigt sich, daß der Beton noch nicht genügend getrocknet ist, so daß das Aufstellen der schweren Figuren noch um einen Tag verschoben werden muß.

Dann fährt Herr Schult uns stundenlang herum, um andere Friedhöfe zu zeigen. Dieser Teil Belgiens ist besät mit Friedhöfen, deut-

---

hätte, aber sie sagt, es wäre eine alte Einrichtung bei Bildhauern.« (Brief vom \*21.07.32, zitiert nach *Fischer 1999a*, S. 56).

<sup>1961</sup>*Tgb*, S. 663. Ebenfalls abgebildet in *Timm 1990a*, S. 45; *Fischer 1999*, S. 57.

schen, englischen, belgischen. Der größte englische umfaßt glaube ich 13 000 Gräber, der größte deutsche – Langemarck – 10 000 Gräber. Der kleinste deutsche Friedhof hat etwa 80 Gräber, er liegt einem großen englischen gegenüber.

Die deutschen Friedhöfe sind alle nach einem Prinzip angelegt, aber keiner ist wie der andere. Gemeinsam ist allen der grüne Rasenboden und die schwarzen etwa 80 cm hohen Holzkreuze. Auf jedem ist oben im Holz das Eiserne Kreuz eingeschnitten. Auf dem Querbrett Waffengattung, Name, Todestag. Auf den nichtgekannten steht: Unbekannter deutscher Krieger.

So baumlos wie der Roggevelder Friedhof sind wenige. Die meisten haben Baumanlage oder Blumen. Mitunter sind die Gräber ganz zwischen roten Rosen. Ein Friedhof war als Rundfriedhof angelegt. Ein anderer großer führte in drei großen flachen Terrassen abwärts. In einem lagen die Kreuze in der Mitte und ringsherum führte ein Gang von Trauerweiden. Manche sind hainartig angelegt, ganz bepflanzt mit jungen Bäumen. Manche haben das große freie Rasenstück in der Mitte und die Gräber stehn seitwärts in langen Reihen. Manche haben als Mittelstück sarkophagartig gefügte Steine. Viele – und das ist sehr schön – haben entweder ein ganz hohes Kreuz oder eine Reihe von hohen Kreuzen. Man hat dann den Eindruck von gegenseitigem Anfassen, Handreichen.

Die vielen vielen Grabkreuze wirken wie eine Herde. Nirgends ist ein Christus an einem Kreuz, aber jedes Hochkreuz hat die ausbreitende Gebärde und ist das Symbol des Leidens. Mir fällt die Bachsche Musik zu dem Text ein: ›O große Lieb – Lieb ohne Maßen / Die Dich geführt auf diese Marterstraßen.‹

Als der Richard Noll gefallen war ...

*Alle* Friedhöfe sind offen, entweder ohne Türe oder nur mit leicht aufzuklinkender.

Der größte deutsche Friedhof ist der in Langemarck. [...]

Dieser Friedhof ist von der deutschen national fühlenden Jugend Deutschlands erbaut. Er ist größer und pompöser in der Geste als die andern Friedhöfe. Er führt gewissermaßen den Krieg noch immer fort. Erlösend war es mir, als auf dem großen Vlamenturm bei Dixmuiden ich zuerst wieder die Worte las: ›No more war‹ – in vier verschiedenen Sprachen rings um den Turm herum. [...]

Schult zeigte uns noch den größten englischen Friedhof. [...]

Die englischen und auch die belgischen Friedhöfe wirken heller, in gewissem Sinn freundlicher und bürgerlicher, bekannter wie die deutschen. Ich ziehe die deutschen vor. Der Krieg war keine freundliche Sache, es paßt nicht zu ihm, dies Jugendsterben mit Blumen zu verschönern. Ernst muß jeder Kriegsfriedhof bleiben.

Am Tage vorher war Schult auf nordfranzösischen Friedhöfen. Bei Arras ist einer, der 30 000 Tote faßt. [...], man kann den Friedhof kaum absehn, man hat den Eindruck, er geht ins Unendliche.

Wir waren den ganzen Tag unterwegs, kamen durch Poelkapellen, Ypern, Dixmuiden. Überall ist die Front gewesen. Wo jetzt fruchtbares Land ist, war eine Wüste von Granattrichtern, Schutthaufen, zerfetzten Bäumen. Dixmuiden und Ypern sind nur noch ein Trümmerhaufen gewesen. [...] Was für Menschenopfer von beiden Seiten, [...].

Am Donnerstag 28. Juli 1932 werden die Figuren aufgestellt. [...] Die Blöcke stehen schon. Eine lange schwere Arbeit bis die Frauenfigur steht. Es zeigt sich, daß der Block etwas vorn gehoben werden muß, weil das leise ansteigende Terrain die Vornüberneigung betont. Dann der Mann. Bei ihm ist ein großer Übelstand, der mich erst ganz verstimmt, der, daß er den Blick nicht weit genug hebt. Er überblickt nicht den ganzen Friedhof, sondern blickt vor sich hin.

Die stundenlange Arbeit macht sehr müde. Als wir abfahren bin ich eher traurig als froh. [... Freitag, 29. Juli; BS] wir fahren noch einmal – letztes Mal – hin. Und nun hebt sich die Depression vom vorigen Tage. Ich kann jetzt alles so sehn wie es gut ist. Wir nehmen Abschied.«<sup>1962</sup>

»Rückblickend auf die Zeit in Belgien ist mir am schönsten in Erinnerung der letzte Nachmittag, [...]. [...] wir gingen von den Figuren zu Peters Grab und alles war lebendig und ganz gefühlt. Ich stand vor der Frau, sah ihr – mein eigenes – Gesicht, weinte und streichelte ihr die Backen. Der Karl stand dicht hinter mir – ich wußte es noch gar nicht. Ich hörte ihn flüstern: ›Ja, ja.‹ Wie waren wir da zusammen.«<sup>1963</sup>

An Max Lehrs schreibt Kollwitz im August 1932:

»Zurückgekommen von Belgien möchte ich Ihnen berichten, dass meine Arbeiten nun an der Stelle stehen, wo ich sie hingedacht hab auf dem Soldaten-Friedhof Eessen-Roggevelde. [...] Eine Einweihungsfeier gab es nicht, nur die Leute von der Gräberverwaltung mit ihren Arbeitern waren dort, von hier aus nur mein Mann, ich, mein Sohn [d. i. Hans Kollwitz; BS]. [...] Ich bin so froh, dass das geschafft ist, und ich die Figuren dort weiss.«<sup>1964</sup>

<sup>1962</sup>*Tgb*, S. 662-668 (\*[Reise nach Belgien, 21.07.-30.07.32]). — Zu Reinhold Lingner bzw. Herrn Schult: *Tgb*, Anm. S. 910. — Zur Friedhofsanlage von Langemark und den impliziten Absichten: z. B. *Brandt 1997*, S. 449-451.

<sup>1963</sup>*Tgb*, S. 669 (\*14.08.32). — Häufig wird in der Literatur auf den Bildnischarakter der Figuren hingewiesen. Siehe z. B.: *Fechter 1932/1933*, S. 55; *BdF*, S. 171; *Rauhut 1966*, S. 80 (»Bildnischarakter«); *Breuer 1984*, S. 130 (Mutterfigur mit dem »Abbild« von Kollwitz); *Krause 1989b*, S. 71; *Kolberg 1991*, S. 51; *Moorjani 1992*, S. 122; *Gabler 1993*, S. 105 (portraithaft in »Gesichtszügen« und »Körpersprache«); *Seys 1995*, S. 19; *Tegtmeyer 1999*, S. 105, anders S. 102; *Herzog 1999*, S. 190 (Personifizierung der Personen einerseits, andererseits erhält die »Trauer ein Gesicht«, nämlich das von Käthe und Karl Kollwitz). Differenzierend *Hülsewig-Johnen 1999*, S. 15 (Mutterfigur »objektiviert« den Trauerausdruck »zur Allgemeingültigkeit [...], die über alles Selbstbildnishafte hinausführt«).

<sup>1964</sup>Brief vom \*23.08.32; erstmals veröffentlicht in *Fischer 1999a*, S. 58. — Walter Geese hatte 1932 in seiner Rezension für »Museum der Gegenwart« noch bedauert, »eines der schönsten Denkmäler für die Gefallenen ins Ausland gehen zu lassen« (zitiert nach dem teilweisen Wiederabdruck in *Fischer 1999c*, S. 108). — Die in Flandern und Frankreich gelegenen Soldatenfriedhöfe werden bald nach dem Weltkrieg auch zu touristischen Reisezielen. Kollwitz vermerkt dazu weiter in ihrem Brief an Lehrs: »Wahrscheinlich wird in die Autobus-Linie, die vor allem für Amerikaner und Engländer berechnet ist und die auch die belgischen Friedhöfe aufsucht, auch dieser Friedhof miteinbezogen werden.« (*Fischer 1999a*, S.

An Ludwig Kaemmerer, den Verfasser der Monographie »Kaethe Kollwitz – Grif-  
felkunst und Weltanschauung«,<sup>1965</sup> schreibt sie im Oktober 1932:

»Seit dem Frühjahr 1915 bereits arbeitete ich an einer Erinne-  
rungsarbeit für die gefallenen Kriegsfreiwilligen. Den ersten  
Versuch – in dem ich mir zu viel zumutete – mußte ich nach Jahren  
schweren Herzens aufgeben. Vor jetzt 8 Jahren [richtig: 6] waren  
mein Mann und ich in Belgien. Das bisher einzeln gelegene Grab  
unseres Peter war einem größeren Friedhof zugegeben. Hier auf  
diesen Friedhof eine Arbeit zu bringen, war von nun an mein Ziel.  
Ich ging dieses mal vorsichtiger heran und ich habe es geschafft. In  
diesem Sommer sind die beiden Figuren auf dem Soldatenfriedhof  
bei Eessen-Roggeveld aufgestellt. Es sind zwei Figuren, die Eltern,  
beide kniend. Sie haben das Gräberfeld der toten Söhne vor sich. In  
sie habe ich alles hineinzulegen versucht, was seit Beginn des  
Krieges uns Alle, die wir unter dem Krieg bluteten, bewegt  
hat.

Zu meinem 60. Geburtstag hatten mir die Ministerien das Geschenk  
gemacht, daß sie mir die Mittel zur Ausführung zur Verfügung  
stellten. Die Summe nahm ich diesen Sommer zur Ausführung in  
Stein. 2 Berliner Künstler haben in monatelanger sehr sorgfältiger  
Arbeit die Figuren in belgischem Granit ausgehauen. Nun stehn sie  
an ihrem Bestimmungsort, und ich fühle gewissermaßen mein Le-  
benswerk nun beendet.«<sup>1966</sup>

---

58, Brief vom \*23.08.32). – Zur sog. »Schlachtfeld-Touristik«: z. B. *Hüppauf 1984a*, S. 60-  
62; *Mosse 1991*, S. 32-34; *Mosse 1980*, S. 253. — Einen kurzen Bericht von der Aufstel-  
lung der Elterfiguren gibt Kollwitz auch an Gerhart Hauptmann: *Hilscher 1987*, S. 288  
(\*17.08.32).

<sup>1965</sup>Erschienen 1923 im Emil Richter Verlag, Dresden: *Kaemmerer 1923*.

<sup>1966</sup>Brief vom \*11.10.32; erstmals veröffentlicht in *Fischer 1999a*, S. 58 [Schreibfehler sind  
von mir korrigiert; BS].

## 10.2. Werk und Ort

Käthe Kollwitz beschreibt in Briefen und persönlichen Aufzeichnungen mehrmals die Orte, an denen der Sohn zuerst bestattet und wohin er dann umgebettet worden ist.<sup>1967</sup> 1914 hatte ihr der Kommandeur ihres Sohnes berichtet, unter welchen Umständen der kriegsfreiwillige Musketier Peter Kollwitz am 23. Oktober 1914 gefallen war.<sup>1968</sup> Man hatte ihn damals »›direkt neben dem Schützengraben«‹<sup>1969</sup> beerdigt, in einem Einzelgrab. Der Leichnam wurde 1916/17 wahrscheinlich zum ersten Mal umgebettet;<sup>1970</sup> man richtete den nicht sehr großen Soldatenfriedhof Roggevelde ein und setzte dort etwa zweitausend gefallene deutsche Soldaten bei. 1926 besucht Kollwitz diesen Friedhof. Sie beschreibt in einem Brief die Anlage und die Umgebung des Ortes, notiert Einzelheiten über die Größe und Ausstattung sowie die Anordnung der Gräber.<sup>1971</sup> 1930 läßt man Kollwitz seitens der belgischen Gräberverwaltung Photographien zukommen, welche die aktuellen Veränderungen der Anlage zeigen; anhand dieses Materials entscheidet Kollwitz, wie die Elternfiguren aufgestellt sein müssen und gibt darüber ihrer Freundin Bonus-Jeep brieflich Auskunft.<sup>1972</sup> 1932 werden die beiden Elternskulpturen aus belgischem Granit im Beisein der Künstlerin auf dem Roggevelder Friedhof aufgestellt. Kollwitz hält ihre Eindrücke im Tagebuch fest und beschreibt sie, unterschiedlich detailliert, in wenigstens vier bekannten Briefen, an Max Lehrs, Ludwig Kaemmerer, Gerhart Hauptmann und an einen inhaftierten Kriegsdienstverweigerer namens Bietenholz-Gerhard.<sup>1973</sup> Eine ganz kurze Notiz gibt sie schließlich 1943 in ihren Erinnerungen.<sup>1974</sup>

---

<sup>1967</sup>Sämtliche Referenzstellen sind genannt in *Verzeichnis B*, s. v. Friedhof.

<sup>1968</sup>Siehe den von Kollwitz wiedergegebenen Bericht von Leutnant Keim in *BrfS*, S. 91 (\*29.11.14). Vgl. *Tgb*, Anm. S. 793 (erstmalig veröffentlichter Bericht von Hans Koch); *Grober 1999*, S. 72 (mündlicher Bericht von Hans Koch aus dem Jahr 1994).

<sup>1969</sup>Hans Koch, zitiert nach *Grober 1999*, S. 72.

<sup>1970</sup>Siehe meine Angaben in Abschnitt I.1.1., Anm. 21, und zu Beginn von Abschnitt II.10.1.1.

<sup>1971</sup>Siehe *BrfS*, S. 196-199 (\*08.06., \*11.06.26); zitiert und erläutert zu Beginn von Abschnitt II.10.1.1.

<sup>1972</sup>Siehe *Bonus-Jeep 1948*, S. 199-200 (\*Ende '30).

<sup>1973</sup>Siehe die Zitate aus dem Tagebuch und den Briefen an Lehrs und Kaemmerer am Ende des vorigen Abschnitts. Siehe insgesamt in *Verzeichnis A* die Einträge A 318-325.

<sup>1974</sup>Siehe »Die Jahre 1914-1933 zum Umbruch \*(1943)« in *Tgb*, S. 745-747, hier S. 746.

Kollwitz' provisorische Überlegungen zur Aufstellung der Skulpturen habe ich bereits im Zusammenhang mit den Entwicklungsstadien des Denkmals besprochen (Abschnitt II.10.1.1.). Im folgenden geht es um die tatsächliche Aufstellung im Sommer 1932. Weil die Skulpturen 1956 an einen anderen Ort umgesetzt wurden, an dem sie sich heute noch befinden, ist dann auch diese aktuelle Situation darzustellen.

### 10.2.1. Roggevelde und Vladslo-Praetbos

Wir wissen aus der oben zitierten Tagebuchpassage<sup>1975</sup> und dem vorhin schon erwähnten Schreiben an Max Lehrs, wie der Bestattungsort von Peter Kollwitz mit seiner Umgebung im Jahr 1932 aussieht:

»Der Friedhof, auf dem meine Figuren stehen, ist ganz einfach. Eine Seite wird begrenzt von zwei Bauerngehöften mit Bäumen, an zwei Seiten grenzen weite Getreidefelder, die vierte Seite hat den Zugang von der Chaussee aus. Eine kleine Steinmauer grenzt nach der Straßenseite ab, eine kleine Steinbrücke führt über den Chausseeegraben und durch die kleine offene Pforte. Dahinter stehen rechts und links, so dass man zwischen ihnen durchgeht, die Figuren und oben [sic!, richtig: haben; BS] das Gräberfeld vor sich. Der Boden ist grüner Rasen, die Kreuze sind schwärzliches Holz, die Granite sind schwärzlich blau, darüber der weite belgische Himmel. Schön ist es, wie die Figuren gegen die Luft stehen. Es ist ganz still und ruhig dort, der Weg wird wenig befahren und begangen, er kreuzt [dann] die Hauptchaussee Dixmuiden-Essen.«<sup>1976</sup>

*Photographien* (Abb. 76-77)<sup>1977</sup> und eine *Grundrißskizze* (Abb. 75)<sup>1978</sup> veranschaulichen die Situation zusätzlich.<sup>1979</sup> Daß man die Figuren »»schon von weitem sehen««<sup>1980</sup> kann, außerdem die Art und Weise, wie sie gleich am Zugang des Friedhofs positioniert sind, entscheidet über den ersten Eindruck des Besuchers: An-

<sup>1975</sup>Siehe *Tgb*, S. 662-663; zitiert in Abschnitt II.10.1.3.

<sup>1976</sup>Brief vom \*23.08.32; erstmals veröffentlicht in *Fischer 1999a*, S. 58.

<sup>1977</sup>Siehe die Abb. in *Fischer 1999*, S. 166 (Zustand 1932); *Timm 1990b*, Nr. 35, 32 (Zustand vor 1937). Mit letzteren identisch, aber größer reproduziert z. B. in *Schmalenbach 1965*, S. 52-53. — Es gibt weitere photographische Aufnahmen, die spätere Zustände zeigen: *Fischer 1999*, S. 169 (Zustand 1937); *Bittner 1959*, S. 10, 11, 13 (wohl nach 1937).

<sup>1978</sup>*Tgb*, S. 663. Siehe auch die Angaben in Anm. 1961. — Vgl. ergänzend die *topographische Skizze* von 1926 (Abb. 63).

<sup>1979</sup>Beschrieben hat sie außerdem Ulrich Krings in seinem Beitrag für die Kölner Monographie zum Denkmal der »Trauernden Eltern«: *Krings 1999*, hier S. 167.

kommend nimmt er die Gestalten zuerst in der Rückenansicht wahr und wie sie »gegen die Luft stehen«; er überschreitet den Chaussee Graben auf der steinernen Brücke, tritt die wenigen Stufen zum etwas höher gelegenen Geviert empor, passiert den Eingang in der niedrigen Steinmauer und fühlt sich dann gleichsam eingereiht zwischen den beiden knienden »Eltern«. Wie diese ist der Besucher dem Gräberfeld zugewandt – nichts soll seine Aufmerksamkeit ablenken: Knien und Verneigen gilt den Bestatteten. Deren Gräber bezeichnen immer gleiche, niedere Holzkreuze. Dramaturgisch gesehen, ist für den Besucher der Weg selbst – mag er auch kurz sein –, d. h. das Überqueren der Brücke,<sup>1981</sup> Emporsteigen über die Stufen, Eintreten durch den schmalen Durchlaß, dann das Gewährwerden des Geländes in seiner Uniformität oder Monotonie sowie seine, des Besuchers eigene Eingliederung in das, was ihm die Haltungen der beiden Skulpturen schon aus der Ferne vermitteln, außerordentlich wichtig. Er geht den Weg zu dem fast einsam gelegenen Bezirk und nimmt symbolisch Anteil an jenem stillen »Monolog«, welchen jede der beiden Gestalten für sich bereits gegenüber den Toten hält. Und schließlich mag er auch den Eindruck gewinnen, als wollten die Figuren verharren in einem immerwährenden Beisammen mit den Toten.

Ganz anders bietet sich die aktuelle Situation dar. Die Elternfiguren befinden sich heute auf dem deutschen Soldatenfriedhof Vladslo-Praetbos.<sup>1982</sup> Man translozierte sie 1956 im Rahmen der Zusammenlegung von Soldatenfriedhöfen. Damals wurde der Friedhof Roggevelde aufgelassen,<sup>1983</sup> und man überführte die Gebeine der Ge-

---

<sup>1980</sup>*Bonus-Jeep 1948*, S. 200 (\*Ende '30).

<sup>1981</sup>Zur Brücke: Sie ist in unserem Zusammenhang zwar eher nebensächlich, weil sie in erster Linie, funktional begründet, die Verbindung von der Straße zum Friedhofsgelände schafft. Es muß aber auch generell auf ihre symbolische Bedeutung als Übergang bzw. »Prüfungsort der Seelen auf dem Weg ins Jenseits« hingewiesen werden: *LCI*, Bd. 1, s. v. Brücke (O. Holl), Sp. 330; *Lurker 1991*, s. v. Brücke, S. 114; *Oesterreicher-Mollwo 1991*, s. v. Brücke, S. 30-31.

<sup>1982</sup>Zur Schreibweise: In der Kollwitz-Literatur kann man als Ortsbezeichnung zuweilen »Vladslo-Praedbosch« lesen, auch »Praatwald« (*Seys 1995*, S. 11, 13-14). Aktuelle flandrische Landkarten verzeichnen »Praatbos«. Ich halte mich an die Schreibweise, wie sie zuletzt in *Fischer 1999* eingeführt wurde. — Ulrich Krings vergleicht die Friedhöfe von Vladslo und Roggevelde miteinander: *Krings 1999*, S. 167, 168. Ergänzend *Fischer 1999*, S. 13, 14. — Mit Krings folge ich bezüglich der Daten zu den deutschen Soldatenfriedhöfen den Schilderungen von Raf Seys: *Seys 1995*, S. 11-15. — Corinna Tegtmeyer weist darauf hin, daß die Akten des Vereins »Volksbund Deutsche Kriegsgräberfürsorge« in Kassel sämtliche Vorgänge der Umbettung dokumentieren: *Tegtmeyer 1999*, Anm. 28.

<sup>1983</sup>Eine Photographie zeigt das ehemalige Roggevelder Friedhofsgelände in seinem Zustand von 1999: *Fischer 1999*, Abb. S. 168 unten; ergänzend S. 13.

fallenen hierher. 25.644 Tote ruhen an diesem Ort.<sup>1984</sup> Das Gräberfeld liegt in einem Waldstück – »Praetbos« – an der Houtlandstraat, zwischen den Ortschaften Vladslö und Mokker; es erstreckt sich auf einem 1,2 Hektar großen Areal.<sup>1985</sup> Man betritt es von der Straßenseite her, einen Torbau<sup>1986</sup> durchschreitend, und erblickt dann sogleich in direkter Fluchtlinie am anderen Ende des Friedhofs die beiden »Trauern- den Eltern« (Abb. 79).<sup>1987</sup> Der Weg zu ihnen hin ist weit. Die Gräber füllen den Zwischenraum. Sie sind von einer Rasenfläche bedeckt, und auf derselben liegen, im Abstand von etwa zwei Metern, anthrazitfarbene Steinplatten. Sie tragen die Namen der Bestatteten, Dienstgrad, Sterbedatum. Je zwanzig Namen nennt eine Platte.<sup>1988</sup> Ihre gleichmäßigen Reihen scheinen zum Denkmal hin konvergieren zu wollen, dreißig Reihen insgesamt. Da und dort stehen stattliche Buchen und Eichen. Niedrige Granitkreuze, ohne Namen, setzen an wenigen Stellen, paarweise angeordnet, verhaltene Akzente. Eine akkurat geschnittene Hecke von Hainbuchen umsäumt das Gelände etwa mannshoch. Sie ist an der Stelle, wo sich die Skulpturen befinden, leicht erhöht, so daß diese vor einem einheitlichen Hintergrund stehen, optisch hervorgehoben.

---

<sup>1984</sup>Seys 1995, S. 14; Krings 1999, S. 168; im Internet *Volksbund*<sup>o</sup>. — Der »Volksbund Deutsche Kriegsgräberfürsorge« hat eine mehrbändige »Belegungsliste, Deutscher Soldatenfriedhof Vladslö-Praetbosch 1914-1918«, München o. J., herausgegeben, die im Herbst 1999 auf dem Friedhof eingesehen werden konnte und damals insgesamt 25.638 Tote namentlich verzeichnete. Der Eintrag für den Kollwitz-Sohn lautet: »Kollwitz Peter, Musketier † 23.10.1914 – 4. / R. J. R. 207 Grab-Nr. 3-29«.

<sup>1985</sup>Seys 1995, S. 14; Krings 1999, S. 168. — Etwa fünf Kilometer südwestlich liegt die Stadt Dixmuiden (flämisch: Diksmuide, französisch: Dixmude) und drei bis vier Kilometer nordöstlich Koekelare. — Ich ergänze im folgenden die Beschreibungen von Seys und Krings durch eigene Recherchen, die ich während einer Studienreise im Oktober 1999 durchführen konnte.

<sup>1986</sup>Aus roten Backsteinen aufgemauert und mit einem Walmdach gedeckt, ist der Bau dem Friedhof querrechteckig vorgelagert. Über einen kleinen Hof gelangt man zu seiner relativ schmalen Pforte. Sie ist außen mit breiten, grob behauenen Pfosten aus hellem Stein sowie einem ebensolchen Architrav versehen (Abb. 80; siehe auch Fischer 1999, Abb. S. 168 oben). Man passiert den halbdunklen Innenraum – rechter Hand schließt noch ein kleinerer Raum an, in dem Namen- und Besucherbuch ausliegen – und wird durch einen breiteren Zugang, den zwei starke, kannelierte Säulen ohne Kapitäl und Basis flankieren, auf den weiten Friedhof hinausgeführt.

<sup>1987</sup>Vgl. die Totalansichten der Anlage in Fischer 1999, S. 170; Willmann 1980, S. 124-125.

<sup>1988</sup>Im Jahr 1959 wurden die letzten der früher hier gewesenen Holzkreuze fortgenommen und sporadisch die Granitkreuze gesetzt: Seys 1995, S. 15, mit zwei Abb. – Der Friedhof weist sonst keine christlichen Grabzeichen auf.

Die ganze Anlage hat den Charakter eines Hains.<sup>1989</sup> Man läßt sich Zeit, ihn zu durchmessen. Vom Friedhofseingang aus führen links und rechts zwei schmale, mit Steinplatten belegte Wege zum Denkmal hin. Dort angelangt, steht man auf einer querrechteckigen Fläche aus dunklen Natursteinplatten, und hier erheben sich auf ihren Sockeln die knienden »Eltern« (Abb. 1, 85). Beide Skulpturen sind dem Gräberfeld zugekehrt, wie schon ehemals in Roggevelde. Aber die Stimmung ist vollkommen anders: Erstens ist der Friedhof ungleich größer. Nichts läßt einen Gedanken an die frühere Kargheit Roggeveldes aufkommen. Im Gegenteil wirkt dieser Hain erhaben und vornehm. Zweitens schwindet wegen der Geländegröße der Eindruck der Intimität und des Monologischen. Die Figuren haben nicht mehr geschlossen und »wie eine Herde die Kreuze vor und neben sich«.<sup>1990</sup> Die ursprüngliche Absicht, daß der »Vater« die Gräber überschauen soll, ist an diesem Ort zwar nicht hinfällig, aber beeinträchtigt. Drittens bewegt sich der Besucher lange auf die Skulpturen zu. Sie sind jetzt das Ziel seines Weges. Das Moment einer unmittelbaren Anteilnahme an ihrem Gestus oder ein Sich-einbezogen-Fühlen in ihr Tun entfällt. Das bedeutet zugleich, daß der Besucher sein inneres Distanzverhältnis zu den Skulpturen länger bewahren und sich so freier dem ureigenen Empfinden an diesem Ort überlassen kann. Deswegen vielleicht – wir müssen hypothetisch sprechen, weil Roggevelde uns dieses Empfinden nur durch Photographien ahnen läßt –, vielleicht also deswegen entfällt für den Besucher das Moment einer Teilhabe ganz. Und ein entgegengesetztes psychisches Moment tritt an seine Stelle: das Gefühl des Alleinseins.

---

<sup>1989</sup>Zum Vergleich siehe den ebenfalls hainartig angelegten Soldatenfriedhof Langemark: z. B. *Willmann 1980*, Abb. S. 122-123. — Zusammen mit den Friedhöfen Vladslo-Praetbos, Hooglede und Menen ist Langemark eine der größten Gedenkstätten für die im Ersten Weltkrieg gefallenen deutschen Soldaten in Belgien. 1954 wurden per Regierungsabkommen zwischen Deutschland und Belgien die Zusammenlegung von insgesamt 184 Weltkriegsfriedhöfen vereinbart; zwischen 1955 und '56 wurden die Gebeine der Gefallenen umgebettet: siehe *Seys 1995*, S. 14; *Krings 1999*, S. 168; *Tegtmeyer 1999*, Anm. 28. — Genaue Auskünfte zu den Soldatenfriedhöfen erteilt der Verein »Volksbund Deutsche Kriegsgräberfürsorge« in Kassel (gegründet 1919). — Wissenswertes über Unterschiede in der Anlage von deutschen Gefallenefriedhöfen (z. B. Langemark, Tannenberg) und solchen anderer Nationen (z. B. Thiépval, Douaumont), wird mitgeteilt in *Tietz 1994*, bes. S. 397-403; dort auch einiges über den »Volksbund Deutsche Kriegsgräberfürsorge«.

<sup>1990</sup>*Tgb*, S. 663 (\*[Reise nach Belgien, 21.07.-30.07.32]); zitiert in Abschnitt II.10.1.3.

### 10.2.2. »Vater« und »Mutter«, einzeln und vereint

Beide Skulpturen sind erhöht (Abb. 1, 81, 83-86). Sie knien auf gleich hohen quaderförmigen Sockeln, auf denen eine jeweils gleich hohe Plinthe aufliegt.<sup>1991</sup> Während die Fuge zwischen Sockel und Plinthe deutlich sichtbar ist, sind die Figuren mit ihrer Plinthe ganz »verwachsen«, d. h. aus einem Stück gearbeitet.<sup>1992</sup> Lebensgroß erscheint ihre Gestalt.<sup>1993</sup> Der »Vater« kniet zur Rechten der »Mutter«.<sup>1994</sup> Er trägt eine lange Jacke mit hohem Kragen und großer aufgesetzter Tasche an der linken Seite. Vor der Brust hat er die Jacke übereinandergeschlagen, als ob ihn fröstle. Überhaupt wirkt er angespannt. Aber keineswegs reglos und starr.<sup>1995</sup> Es ist eine leise, feinsinnig angedeutete Bewegung in seinem Gesicht, seinen Händen, in seinem ganzen Körper. Die rechte Schulter zieht er ein wenig nach oben; dadurch neigt sich auch der Kopf leicht, fast unmerklich, aus der senkrechten Achse, nach seiner rech-

---

<sup>1991</sup>Alle nachfolgenden Maßangaben sind Resultate meiner eigenen Messungen. Sie wurden vor Ort im Oktober 1999 vorgenommen. Die Angaben folgen Höhe x Breite x Tiefe. — Abmessung beider Sockel: 65 x 70 x 100 cm. — Plinthe des »Vaters«: 15 x 70 x 85 cm; sie fällt nach hinten leicht ab. Die Stiefelspitzen der Figur reichen über die hintere Kante hinaus. — Die Plinthe der »Mutter« ist tiefer, sie bedeckt den Sockel ganz: 15 x 70 x 100 cm.

<sup>1992</sup>Die Plinthen sind an den oberen Flächen eben und an den Kanten rau belassen. — Die Sockel wurden grob mit dem Meißel behauen. Besonders deutlich sind die parallelen Spuren des Spitzmeißels, die zum Abschluß der Bearbeitung gesetzt wurden. — Das Sockelgestein ist grobkörniger und ganz offensichtlich von anderer Beschaffenheit als das Gestein der Plinthen und Skulpturen; man erkennt fossile Einschlüsse. — Zum Erhaltungszustand: Anm. 1870, 1951, 1997.

<sup>1993</sup>Zum Größenvergleich: siehe die *Photographie* aus dem Jahr 1932, die Käthe Kollwitz mit Karl Kollwitz und den Arbeitern nach der Aufstellung der Skulpturen auf dem Roggevelder Friedhof zeigen (Abb. 74). Ebenfalls reproduziert in *Fischer 1999*, S. 57; großformatiger in *Seys 1995*, S. 64. — Der »Vater« mißt vom Scheitel bis zum Knie: 135 cm. Höhe und Breite des Kopfes: 25 x 19 cm. Breite des Rumpfs an den Schultern: 51 cm; an der engsten Stelle: 38 cm. Breite der Figur an den Knien: 37 cm. Länge der Beine vom Knie bis zum Stiefelabsatz bzw. zur Stiefelspitze: 75 bzw. 85 cm. Länge einer Stiefelsohle: 30 cm. — Die »Mutter« mißt im Lot vom Scheitel bis zum Knie: 109 cm. Höhe des Kopfes vom Scheitel bis zum Kinn: ca. 22,5 cm; Breite über den Ohren: 18 cm. Breite des Rumpfs an den Schultern: 42 cm; in der Mitte unter den Armen: 53 cm. Breite der Figur an den Knien: 63 cm. Länge der Beine vom Knie bis zur Fußspitze: 84 cm. — Gesamthöhe der Mutterfigur mit Sockel und Plinthe: 189 cm. Gesamthöhe der Vaterfigur mit Sockel und Plinthe: 215 cm.

<sup>1994</sup>Der Abstand zwischen beiden Figuren, gemessen zwischen den Sockeln, beträgt etwa 144 cm. — Der Abstand auf dem Roggevelder Friedhof muß wesentlich größer gewesen sein. Wenn man die reale Sockelbreite berücksichtigt, lassen sich aus Abb. 76 ca. 420 bis 560 cm abschätzen.

<sup>1995</sup>Tegtmeyer bezeichnet den Ausdruck als »schmerzerfüllt und versteinert« (*Tegtmeyer 1999*, S. 103). Feist sieht ein »regloses, kantiges Gesicht« und assoziiert mit der Körperhaltung den Abschluß gegen die Außenwelt und ein Sich-selber-Festhalten: *Feist 1999*, S. 45. Ein anderer Autor empfindet die Figur als distanziert: *Pfeiffer 1996*, S. 353.

ten Seite (Abb. 88, 89). Beide Schultern sind nach vorne gedrückt.<sup>1996</sup> Die spitzen Ellenbogen zeigen nach unten. Man fühlt einen Zug im Oberkörper. Die Arme pressen sich waagrecht übereinander an die Brust. Die rechte Hand (vgl. Abb. 73, 83-84) liegt auf dem Oberarm, fest, so daß am Ärmel drei große Spannfalten schlagen. Doch die Hand packt nicht zu. Alle Finger sind geschlossen beieinander, und der Handrücken wirkt nicht verkrampft, sondern durch Sehnen und Adern belebt. Mit gleichfalls aneinanderliegenden Fingern ruht die andere Hand (Abb. 90, vgl. Abb. 85-86) flach unter dem Arm, drückt sich dort ein wenig ein und erzeugt Zugfalten.<sup>1997</sup>

Das Gesicht des Mannes – es ist ein Spiegel seiner inneren Bewegung (Abb. 87-88).<sup>1998</sup> Zwei lange Furchen durchziehen quer die Stirn. Über der Nasenwurzel sieht man die Muskulatur sich beinah sacht zusammenziehen. Freilich wirkt dieselbe Partie herber und bringt die beiden kurzen senkrechten Falten an dieser Stelle stärker zur Geltung, wenn man sie auf der schwarzweißen, nur von der Seite beleuchteten *Photographie des Gipsoriginals* betrachtet (Abb. 66).<sup>1999</sup> Doch bei der *steinernen Figur*, jedenfalls wie sie sich heute zeigt, kontrastiert die sensible Bildung der Stirn merkwürdig mit den eher kräftig hervortretenden Formen der Augenbrauen, Wangenknochen, der Nase und des Mundes. Die Wulst der Brauen verschattet den Blick. Er ist erschöpft. Die Lider sind halb geschlossen. Und es ist wirklich so, daß der »Vater« nicht über das Gräberfeld schaut. Sein Schauen ist von anderer Art. Es ist, als ob er einen Schmerz nach innen schaut. Seine Augen sind nicht »Fenster« der Seele, durch die man sehen könnte, was drinnen ist, sondern Einlaßstore: Sie nahmen auf und wurden davon müde.

<sup>1996</sup>Vgl. die Abb. in *Fischer 1999*, S. 197, auch S. 115; *Kat. Köln 1995*, S. 235; *Seys 1995*, unpag.; *Schmalenbach 1965*, S. 53.

<sup>1997</sup>Vgl. die Abb. in *Fischer 1999*, S. 62; *Seys 1995*, unpag. — Bedauerlicherweise ist die Oberfläche beider Figuren durch Witterungseinflüsse sehr stark angegriffen. Die alten Photographien, die sie 1932 in der Nationalgalerie zeigen (Abb. 72-73; siehe auch *Fischer 1999*, Abb. S. 55), lassen noch erkennen, daß sie ursprünglich relativ glatt gewesen sein muß und einen matt glänzenden Schimmer hatte. Heute ist die Oberfläche körnig-rauh, so daß die einstige Feinheit mancher Formen kaum mehr sichtbar ist. — Man versucht der fortschreitenden Korrosion entgegenzuwirken, indem man die Skulpturen vom Spätherbst bis zum Frühjahr durch hölzerne Verkleidungen schützt. Diese Information verdanke ich Gerard, Maria und André Museeuw, meinen Freunden in Flandern, den Schlüsselbewahrem des Soldatenfriedhofs Vladslo-Praetbos. — Weiteres zum Erhaltungszustand: *Fischer 1999d*. Siehe auch Anm. 1870, 1951.

<sup>1998</sup>Vgl. die große Bildtafel in *Fischer 1999*, S. 118; dann *Seys 1995*, unpag.

<sup>1999</sup>Vgl. die große Bildtafel in *Fischer 1999*, S. 101.

So wie der »Vater« hier kniet, hat er einen verschwiegenen Charakter. Er gebärdet sich nicht eigentlich, vielmehr verharrt sein angespannt gesammelter Leib.<sup>2000</sup> Der Kopf sitzt tief zwischen den Schultern, die Arme sind geschlossen, dadurch bleibt die Spannung im Körper. Ein tapferer Körper.<sup>2001</sup> Nur die wenigen großen Falten der Kleidung, der schwingende Saum der Jacke und die weiten Beinkleider wirken demgegenüber seltsam locker und weich. Der langgezogene Mund mit den scharf abgesetzten Konturen und abfallenden Winkeln, er schweigt. Harmvolle kleine Furchen umgeben ihn. Der Blick ist still, gesenkt. Diese Gestalt nimmt sich mit allen verbliebenen Kräften zusammen. Klaglos. Und doch merkt man ihr das wunde Herz an.

Ungleich verhält sich die »Mutter« (Abb. 81, 83-86, vgl. Abb. 70, 72).<sup>2002</sup> Die Beugung ihres Körpers, die Umhüllung des Leibes und die Geste der Hände sind vergleichsweise »sprechende« Zeichen. Sie senkt den Kopf, so daß man ihr Gesicht kaum sieht. Aber auf das Gesicht kommt es auch weniger an. Während das Antlitz des »Vaters« in seinen Einzelheiten den Gesamtausdruck der Figur wesentlich bestimmt und auch verstehbar macht, ist es bei der »Mutter« nicht so. Die Formen sind sehr summarisch gegeben (Abb. 91-92).<sup>2003</sup> Natürlich haben ihre geschlossenen Augen einen Anteil an der Wirkung, doch wenn der Betrachter nicht um sie wüßte, wäre sein Eindruck nicht geschmälert. Denn alles erstlich Auffallende liegt bei der Frau im Gebaren. Was der Mann an Gefühl schweigsam in sich zu verschließen scheint, zeigt sie nach außen – in wortlos-beredter Körpersprache.

Von der Seite gesehen, beugt sich der Oberkörper in einem dezenten Bogen. Schon diese Haltung hat etwas Ergebenes, Hingebungsvolles. Aber die Haltung der Arme unterstreicht den Eindruck noch, denn sie ruhen auf der Brust. Das schwere Tuch des Umhangs umschließt sie, umschließt die ganze Figur. Weich bauscht es sich an

---

<sup>2000</sup>Kollwitz selbst hatte schon früh einen Ausdruck »gefestigte[r] Sammlung« für die Figur angestrebt: *Tgb*, S. 645 (\*[22.10.29]); zitiert in Abschnitt II.10.1.1.

<sup>2001</sup>Daß ein Körper »tapfer« sein kann: zu dieser Formulierung siehe *DWB*, Bd. 21 (EA 1935), s. v. tapfer, Sp. 134-137, hier Sp. 136.

<sup>2002</sup>Vgl. die Abb. in *Fischer 1999*, S. 178, 197, 123, 62; auch S. 114, 55. Dann *Seys 1995*, unpag.

<sup>2003</sup>Die Brauen und Lippen z. B. erheben sich nur, es gibt keine differenzierenden Bildungen. Die Übergänge der einzelnen Formen sind weich. Sanfte Mulden zeigen sich an den Wangen und Schläfen. – Auch das Haar ist nicht differenziert. Es liegt ganz flach und glatt, »kappenartig« (*Feist 1999*, S. 45) an. — Vgl. die große Bildtafel in *Fischer 1999*, S. 121; dann *Seys 1995*, unpag.

Armen und Hals. Den Nacken verhüllt es vollständig. In einer tiefen Mulde neben dem Hals liegt die rechte Hand, die bis zum Gelenk gleichfalls verhüllt ist und deren Finger eingebogen sind. Drei Finger der anderen Hand sind noch unter der rechten Armbeuge zu sehen, auch dort eingebettet in eine tiefe, weiche Mulde. Über den Rücken fällt der Umhang in langen geraden Faltenbahnen und -tälern hinab, er staut sich ein wenig an den Füßen und deckt diese dann zu. Das einzige, was den Umhang schmückt, sind die Fransen, die als schmale Ritzen den Saum vorne und an den Seiten umlaufen. Dadurch, daß die Mutter ihre Arme in den Umhang eingeschlagen hat, rafft sich das Tuch an der Vorderseite, um eine weiche, gerade abfallende Kaskade zu bilden und den Fransensaum in ebenso weichen Wellen an- und absteigen zu lassen.

Ein wenig sieht man das Kleid, vorne, unter den Fransen. Weil die Gestalt aber bis auf den Kopf fast gänzlich in den Umhang gehüllt ist und Einzelheiten der Körperanatomie im Grunde nicht zum Vorschein kommen, spricht man am besten von einer »Gewandfigur«. Sie erinnert etwa an solche von Giotto di Bondone. In dessen Freskenzyklus in der *Arenakapelle zu Padua*<sup>2004</sup> sind Figuren in Gewänder gekleidet, die, mit wenigen großen Falten versehen, füllig, schon beinahe blockhaft-massiv wirken; sie erzeugen den Eindruck von Körpermasse, nicht von bewegten Gliedmaßen.<sup>2005</sup> Genauso verhält es sich bei Kollwitz: Der Körper der Mutter erscheint vornehmlich als Masse.<sup>2006</sup> Der Umhang bildet große Flächen und Formen aus. Die Falten an den Armen, die durch Stauung und Bauschung entstehen, wirken zwar von vorn betrachtet kleinteiliger, mithin auch unruhiger, aber von den Seiten her – besonders wenn man die linke Seite der Figur sieht – betonen sie mit ruhigem Schwung die Rundung des Körpers. Die großen senkrechten Faltenbahnen am Rück-

<sup>2004</sup>Sog. Cappella degli Scrovegni all'Arena, geweiht im Jahr 1305.

<sup>2005</sup>Man vergleiche z. B. die Freskenfelder »Ankunft Joachims bei den Hirten«, »Judas verrät Jesus an den Hohen Rat« und »Beweinung Christi« (siehe etwa *Dvořák 1995a*, Abb. 16). – Von den »Gewandfiguren« Giottos spricht z. B. Theodor Hetzer: *Lützelers 1975*, S. 550. Siehe auch *LdK*, Bd. 2, s. v. Giotto, S. 747-748, hier S. 747.

<sup>2006</sup>Diese Beobachtung gilt m. E. nur für die »Mutter«. Und gerade deshalb bezeichne ich sie als Gewandfigur. Beim »Vater« tritt der Körperbau, die Struktur, viel deutlicher hervor, besonders an der Schulterpartie, ganz abgesehen von Kopf, Armen und Händen. Vgl. dennoch einen Hinweis von Ursel Berger, den sie auf beide Elternfiguren bezieht: »In den knienden Gewandfiguren verzichtete sie [Kollwitz; BS] auf die für die traditionelle Bildhauerei unabdingbare anatomische Durchbildung. Sie gestaltete nicht, wie es seit der Renaissance üblich war, gleichsam nachträglich bekleidete Aktfiguren. Menschliche Figur und Gewand sind für sie zur Einheit geworden.« (*Berger 1996*, S. 106). — Vergleichbares findet sich in den fachsprachlich oftmals ebenso bezeichneten »Gewandfiguren« Barlachs.

ken bewirken einen ebenfalls ruhigen, doch zugleich äußerst starken Gegenzug zur Beugung des Oberkörpers. Es kommt zum Ausgleich beider Kräfte, und dadurch gewinnt die Figur ungemein an Festigkeit, äußerlich-formal und innerlich-inhaltlich oder geistig. Weil sie zudem mit der Plinthe vollkommen verwachsen scheint, hat man das Empfinden potenziertes Stabilität, als könne diese Gestalt durch gar nichts mehr überwältigt oder aus der Fassung gebracht werden.<sup>2007</sup>

Man will vielleicht fragen, ob diese letzte Charakterisierung nicht der weiter oben beschriebenen Sanftheit der Figur widerspricht, hatten wir doch gesagt, daß der »Mutter« insgesamt etwas gefühlvoll Weiches zueigen sei.<sup>2008</sup> Ich meine aber, daß innere wie äußere Festigkeit, Sanftheit und Gefühl sich hier gerade nicht gegenseitig ausschließen. Vielmehr gehen sie ein merkwürdiges Bündnis ein. Dasselbe Verhältnis bestimmt auch das Miteinander von »Mutter« und »Vater«. Sie stehen in einem Bündnis. Während der »Vater« äußerlich und auf den ersten Blick verschlossen oder gar abgehärtet erscheinen mag, auf den zweiten Blick hingegen subtile Gefühlsregungen sehen läßt, ist es bei der »Mutter« umgekehrt. Zuerst wegen ihrer ergebenen Körperhaltung und der Verhüllung sehr sensibel wirkend, offenbart sie in Bau und Form eine gewisse Unerschütterlichkeit. Auf erstaunliche Weise führt Käthe Kollwitz Gegensätze zusammen. Gegensätze innerhalb der Einzelfigur und im Miteinander beider. Vater- und Mutterfigur bilden Pendants, sind aber freilich keine spiegelbildlichen Entsprechungen. Sie formieren eine Art von Chiasmus. Indem sich die Körperhaltungen und seelischen Empfindungen gleichsam »überkreuzen« und sowohl das eine wie das andere gleichzeitig hier und dort zu finden ist und gleichzeitig kontrastiert oder gar negiert wird.

Ich versuche, es noch anders zu sagen. Obwohl wir ganz unterschiedliche und getrennte Einzelfiguren vor uns haben, gehören beide zusammen. Das erweist sich kompositionell durch das gemeinsame Motiv des Kniens und die gemeinsame frontale Ausrichtung auf das Gräberfeld. Daraus folgt: Verschiedenes Einzelnes vereint sich zum Konsens im Miteinander. Der »Vater« wirkt zuerst aufrecht, hart, herb, gefaßt. Bei genauerem Hinsehen wird seine emotionale Anspannung, seine Her-

---

<sup>2007</sup>Wegen dieser Feststellung schließe ich mich keinen Interpretationen an, die in der Körpergeste der Mutterfigur schmerzzerfüllte Demut und Mitschuld am Krieg oder am Kriegsleid erkennen: siehe z. B. *Krause 1989b*, S. 71.

<sup>2008</sup>Siehe Abschnitt II.10.1.3.

zensbewegung sichtbar. Die »Mutter« wirkt gebeugt, weich, ergeben, auch schick-salergeben. Dann aber ist eine emotionale Kraft oder Festigkeit spürbar. Gegensätzliche Eigenschaften überkreuzen sich also innerhalb der einzelnen Figur. Sie überkreuzen sich aber außerdem wechselseitig: Er aufrecht – sie gebeugt. Er herb – sie weich. Kraftvoll und sich ergebend sie – er angegriffen, aber tapfer sich rüstend.

Wie sind solche Formen zu deuten? – Ich bezeichne sie als bildrhetorische Chiasmen.<sup>2009</sup> Kollwitz trägt sie höchst »leise« vor, d. h., sie springen nicht ins Auge, man muß sie entdecken. Die Chiasmen führen Kontraste und Kontradiktionen zusammen – Dinge, die im Grunde unvereinbar sind. Aber ebendies ist gewollt. Die Vereinigung des scheinbar Unvereinbaren ist Teil des künstlerischen Konzeptes und zugleich Bestandteil jener Trauer, die Kollwitz selbst in Jahrzehnten durchlitten hat, seit dem Tod ihres Sohnes im Ersten Weltkrieg. Dieses Werk ist nicht ein Ausdruck von Gram – Gram war uns im »*Eltern*«-Blatt der Holzschnittfolge »Krieg« (Kl. 179, Kn. 174; Abb. 20) vor Augen gestellt. Dieses Werk hat eine ganz andere Bedeutung: wie ein Fingerzeig erscheint da die *Tuschzeichnung NT 1062* aus dem Jahr 1931 (Abb. 71), wo die beiden Gestalten so aufs Papier gesetzt sind, daß der Vater die Mutter »überkreuzt«, als wollten These und Antithese angedeutet sein.<sup>2010</sup> Die *Elternskulpturen* trachten danach, auch die Veränderungen sichtbar zu machen, die der trauernde Mensch im Lauf der Zeit durchlebt. Solche Veränderungen sind Geschehnisse, welche die Vernunft übersteigen; sie lassen sich womöglich überhaupt nur antithetisch fassen. Die genannten Chiasmen vermögen diesem Zweck zu dienen. Sie vereinen Gegensätze und deuten »flüsternd« an, was kaum deutlich auszusprechen ist: daß Schmerz sich in Stärke wandeln kann und dennoch die Verwundung unauslöschlich bleibt.<sup>2011</sup> Gerade so bewirken jene Über-

---

<sup>2009</sup>Vgl. die Formen des Chiasmus' in der literarischen Rhetorik: z. B. *Lausberg 1990*, § 392; *HWRh*, Bd. 2, s. v. Chiasmus (M. Fauser), Sp. 171-173. – Indirekt inspirierend *Brassat 2001*, S. 44 (zur Kompositionskunst von Rubens).

<sup>2010</sup>Signiert, datiert, betitelt: »Aufstellungsskizze für Roggevelde«.

<sup>2011</sup>Auf eine ferne Verwandtschaft in diesem Sinn sei beiläufig hingewiesen. Im vierten Akt von Gerhart Hauptmanns »Michael Kramer« spricht der Vater über den toten Sohn: »Wenn erst das Große ins Leben tritt, [...], dann ist alles Kleine wie weggefegt. Das Kleine trennt, das Große, das eint, [...]. Der Tod ist immer das Große, [...]: der Tod und die Liebe, [...]. Der Tod, [...], weist ins Erhabene hinaus. [...], da wird man niedergebeugt. Doch was sich herbeiläßt, uns niederzubeugen, ist herrlich und ungeheuer zugleich. [...], da wird man aus Leiden – groß.« (*Hauptmann 1966*, S. 1168-1169). — Kollwitz hat eine besondere Vorliebe für dieses Bühnenstück; vgl. meine Notizen in Anm. 556, 735, 1283. — Zum Gegenvergleich siehe einen Tagebucheintrag aus dem Kriegsjahr 1916, in dem Kollwitz sich fragt, ob

kreuzungen Glaubwürdigkeit in dieser schwer verstehbaren Materie. Sie sprechen nicht lauthals-pathetisch zum Betrachter, sondern werben auf stille Weise um seine rechte Aufmerksamkeit.<sup>2012</sup> Und genau dies macht den Kunstcharakter der »Trauernden Eltern« zu einem beträchtlichen Teil aus. – Zu einem Teil. Worin noch weiter die Kollwitzsche Kunst besteht, soll das Folgende aufweisen.

---

es möglich sei, »das Leiden zu bejahen«, selbst wenn das eigene Kind stürbe: *Tgb*, S. 266 (12.08.16), dort Lily Braun zitierend.

<sup>2012</sup>Pathetisch Trauernde finden sich z. B. auf den Kriegerdenkmälern der Gemeinden Peronne in Frankreich und Schapbach in Deutschland: *Koselleck 1979*, Abb. 14-15. Das Kollwitzsche Denkmal zeigt *Koselleck 1979*, Abb. 20.

### 10.3. Harrendes Stillschweigen – Trennung – Zugehörigkeit

Das plastische Hauptwerk von Käthe Kollwitz gilt den gefallenen Kriegsfreiwilligen des Ersten Weltkriegs und insbesondere ihrem eigenen Sohn. Die Gefallenenehrung ist zweifellos der zentrale Gedanke des Werkes. Es fragt sich, wieviel Gewicht die künstlerischen Mittel haben, mit denen Kollwitz diesen Gedanken verfolgt, ob sie adäquat sind und plausibel. Zwar können wir dem oben, im vorigen Abschnitt (II.10.2.2.) beschriebenen Kunstgriff einer chiasmatischen Vereinigung von Gegensätzen hohe Glaubwürdigkeit zuerkennen, wenn es um die Darstellung von Trauer und Schmerz geht, von Gefühlen der Einsamkeit und bitteren Betrübnis, in die hinein sich wohl auch eine tiefergehende moralische Erstarkung und Dankbarkeit wegen der Opferbereitschaft, »Gesetzesfreude«, »Frömmigkeit« der Kriegsfreiwilligen mischen mag, wie Kollwitz in ihren Aufzeichnungen vielfach bezeugt.<sup>2013</sup> Doch wäre die Basis letztlich zu fragil, wenn dieses für die Öffentlichkeit bestimmte Hauptwerk primär über einen solchen verhaltenen Kunstgriff seine Ausdruckswirkung entfalten wollte.

Es kommt der Ausdruck des Schweigens und Ausharrens hinzu. Die Elternfiguren harren still bei den Toten aus. Sie symbolisieren das immerwährende Sein mit den Toten, indem sie fortwährend präsent sind.<sup>2014</sup> Aufgrund ihrer potentiell statischen Haltung – sie wirken obendrein wie mit Plinthe und Sockel verankert, wodurch ihr fester, »ewiger« Stand betont wird<sup>2015</sup> – vermitteln sie nicht eine vorübergehende Situation, sondern ein konstant gültiges Paradigma.<sup>2016</sup> Im Idealfall

<sup>2013</sup>Zur Dankbarkeit: *BrfS*, S. 92, 94 (\*18.12., \*Dez. '14); *Fischer 1999a*, S. 28, 30 (\*19.02., \*04.07.15); *BdF*, S. 91 (\*06.04.15); *Tgb*, S. 281 (\*[17.10.16]). – Zur »Gesetzesfreude«: *Fischer 1999a*, S. 21 (14.10.14); *Tgb*, S. 270, 586 (\*27.08.16, 21.10.24). – Zur »Frömmigkeit«: *Tgb*, S. 279 (11.10.16).

<sup>2014</sup>Ein Analogon zur Vorstellung immerwährender Anwesenheit stellt das Motiv der »ewigen Anbetung« dar, wie es sich z. B. in der römischen Sepulkralplastik des 16. bis 18. Jhs. findet. Siehe den Aufsatz von Leo Bruhns im »Römischen Jahrbuch für Kunstgeschichte«: *Bruhns 1940*.

<sup>2015</sup>Der Aufsatz »Rhetorik der Standhaftigkeit« von Peter Springer bietet eine Fülle von Mitteilungen in puncto Denkmal und Sockel und darüber hinaus: *Springer 1987/1988*; vgl. hier z. B. S. 365.

<sup>2016</sup>Die Figuren erscheinen gänzlich »unwandelbar«, d. h. »aus dem Wandel der Zeit herausgehoben«, und dadurch versinnbildlichen sie »reine Existenz«. Ich lehne mich an Dagobert Freys Betrachtungen zur sog. Überzeitlichkeit von Kunstwerken an, die er etwa am Beispiel archaischer Kouroi gewinnt: Das »Gleich-Bleiben«, »die Aktionslosigkeit, das Fehlen einer aktiven Beziehung sowohl untereinander wie zum Beschauer« bedeutet ein »Sein an sich«.

bringen sie den Friedhofsbesucher dazu, sich geistig und gefühlsmäßig anzugleichen.

Das Schweigen kann ein Zeichen der »Trauer« sein, oder es kann die »bewußte Enthaltung vom Sprechen« bezeigen, das »Erfülltsein, das keiner sprachlichen Äußerung bedarf«; es kann »Ehrfurcht«, konzentriertes Nachdenken, Andacht und innere Versenkung bekunden.<sup>2017</sup> Als willentlicher Akt wird das Schweigen erstens an Körpergesten kenntlich.<sup>2018</sup> Die verschränkten Arme der Elternfiguren und vor allem die Beugung der »Mutter« haben diese Funktion. Zweitens wird das Schweigen konkret an der Isolation der Figuren, die sich vereinzelt im räumlichen Abstand voneinander befinden und einander nicht zugekehrt sind. Drittens wird es faßbar an der Bedeckung des Körpers der »Mutter« mittels ihres Umhangs: Sie »hüllt sich« gleichsam »in Schweigen«, wie man im Deutschen sagen kann.<sup>2019</sup> Und als eine freie Anspielung auf die »Einheit von Herz und Mund« (»concordia cordis et oris«), die seit alters den tugendhaften Charakter auszeichnet, weil er nicht anders spricht als er fühlt,<sup>2020</sup> könnte man die Geste ihrer rechten Hand deuten: über dem Herzen nämlich führt sie das Tuch des Umhangs eng an den Hals, mithin in die Nähe des Mundes. Von vorn betrachtet wollen die Falten »überkreuz« über dem Herzen zusammenlaufen, sich zusammenziehen und vereinigen – aber das ahnt man nur. Man sieht statt dessen, wie das gebauschte Tuch eine optische »Brücke« ent-

---

»Ihr objektiv materielles Dasein ist Sinnbild eines transzendenten Seins.« (Frey 1976a, S. 219 für alle Zitate dieser Anm.).

<sup>2017</sup>Lurker 1991, s. v. Schweigen, S. 658-659, hier S. 658.

<sup>2018</sup>Das Thema »Stillschweigen«, genauer dessen Personifikationen in der Frühen Neuzeit, behandelt Claudia Benthien in ihrem Aufsatz für den Sammelband »Quel Corps?«. Dort heißt es z. B.: »[...] als Absenz und Nicht-Ausdruck ist Schweigen bildlich nicht repräsentierbar. Deshalb bedarf es grundsätzlich einer Gebärde, der symbolischen Rahmung oder der gegenständlichen Attribute, um als solches erkennbar zu sein.« (Benthien 2002, S. 327). – Schweigen und Stille umfassend und sehr lehrreich in vielen Facetten darstellend: Benthien 2006. – Eine traditionelle Gebärde des Schweigens ist der an die Lippen gelegte Finger, eine Geste der allegorischen Figur des Harpokrates. Ausführlicher dazu: Benthien 2002, S. 328-330; Benthien 2006, bes. Abschnitt II.1. Erwähnt auch in: Lurker 1991, a.a.O., hier S. 659. Vgl. z. B.: Henkel / Schöne 1996, Sp. 1823-1824.

<sup>2019</sup>Vgl. dazu: »In Ripas *Iconologia* wird die dunkle Gewandung einer allegorischen Figur dem Geheimnis und dem Schweigen zugeordnet – der Mantel verhüllt symbolisch das Nicht-zu-Sagende.« (Benthien 2002, S. 333).

<sup>2020</sup>Herz und Mund stehen »synechdochal [sic!] für den topischen Antagonismus zwischen Innen und Außen. Dabei gilt es als Tugend, Zunge und Herz eine Sprache sprechen zu lassen, sie in Übereinstimmung zu bringen.« (Benthien 2002, S. 329; dort bezogen auf das Attribut des Harpokrates, den Pfirsich, der diese »concordia« in der Emblemik des 16. und 17. Jhs. versinnbildlicht; vgl. auch Lurker 1991, s. v. Pfirsich, S. 569). – Allgemein zur Synechdoche: Lausberg 1990, §§ 192-201, etc.

stehen läßt zwischen Herz und Mund.<sup>2021</sup> Der »Vater« dagegen verriegelt quasi mit den Armen sein Innerstes, um Haltung zu wahren. Sein Mund spricht nicht, wovon sein Herz übertoll ist.<sup>2022</sup> Seine Tugend heißt standhaftes Ausharren im Stummgeworden-Sein. Und so erinnert er fast wie ein Bild – oder Gegenbild? – an einen Gedichtanfang bei Rilke:

»Er wußte nur vom Tod was alle wissen: / daß er uns nimmt und in  
das Stumme stößt.«<sup>2023</sup>

Leere ist zwischen den Figuren. Man sieht die Leere, weil es kein visuelles Verbindungsstück zwischen den »Eltern« gibt. Man empfindet sie, weil Unausgewogenheit der Figurengröße herrscht und der eine Körper aufgerichtet, der andere gebeugt ist. Unausgewogenheit<sup>2024</sup> verstärkt in diesem Fall den Effekt der Leere. Freilich muß man einwenden, daß die gleiche Sockelform, das gleiche Material sowie die Ausrichtung der Statuen und das Motiv des Kniens zusammengenommen auch einen gewissen Ausgleich herstellen und Gemeinsamkeit stiften, das wurde im vorigen Abschnitt (II.10.2.2.) schon gesagt. Etwas Ähnliches gilt sogar in mentaler Hinsicht, denn die Worte »Mutter« und »Vater« bzw. »Eltern« rufen beim Rezipienten eine Assoziation der Gemeinsamkeit hervor. Und selbst das von uns entdeckte chiasmatische Kompositionsprinzip ist, wie gesehen, eine Möglichkeit, Verschiedenes zu einen. Aber es gibt nichts, was die Tatsache vergessen lassen könnte: Der Raum zwischen den beiden Skulpturen bleibt leer. Und am ursprünglichen *Aufstellungsort*

---

<sup>2021</sup>Es ist daher wirklich ein stiller »Monolog«, der hier, wie in Abschnitt II.10.2.1. gesagt, geführt wird: ein wortloser Monolog des Herzens. — Zur Symbolik: a) *Lurker 1991*, s. v. Herz, S. 298; s. v. Mund, S. 495; b) *Oesterreicher-Mollwo 1991*, s. v. Herz, S. 72-73; s. v. Mund, S. 114; c) *LCI*, Bd. 2, s. v. Herz (Red.), Sp. 248-250.

<sup>2022</sup>Vgl. die Beschreibung dieses inneren Zustands bei *Seeler 1995*, S. 46; *Pohl 1999*, S. 120 (Pohl bemerkt einen Ausdruck des Zornes im Gesicht des Vaters, den ich nicht sehe). — Vgl. antithetisch zum oben Gesagten Lk 6,45.

<sup>2023</sup>Aus »Der Tod der Geliebten«; 1908 in dem Band »Der neuen Gedichte anderer Teil« erschienen: *Rilke 1996*, S. 517. — Die Vaterfigur stellt jedenfalls ein Gegenbild zum Typus des sog. »Trotzigen Kriegers« dar, mit dem nach 1918, gerade im Hinblick auf den Frieden von Versailles Gerechtigkeit einfordernd, häufig Kriegerdenkmäler ausgestattet sind. Der Typus zeigt meist überlebensgroß einen »achtunggebietend[en]« Soldaten, der auf Wache steht. In Körperhaltung und Bedeutung geht er auf Standbilder des Roland zurück: *Lurz 1985b*, S. 10, 161-164 (mit Beispielen), hier S. 162, 163; *Seeger 1930*, Abb. S. 142, 148-150, 152, 154. — Walter Geese fand 1932, daß sich die Figur, »wohl vom Leid erfaßt, doch gehalten und fast trotzig« demselben entgegenstemme: *Fischer 1999c*, S. 109.

<sup>2024</sup>Zu Wirkung und Bedeutung des Phänomens der Aus- bzw. Unausgewogenheit vgl. den Symmetrie-Aufsatz von Dagobert Frey: *Frey 1976*, bes. S. 252-259.

*Roggevelde* (Abb. 76-78)<sup>2025</sup> konnte der Friedhofsbesucher diesen Sachverhalt wirklich drastisch erfahren, weil der Zwischenraum sehr groß gewesen war; er hatte etwa das Sechs- bis Achtfache der Sockelbreite betragen.<sup>2026</sup>

Leere ist allerdings nicht immer gleichbedeutend mit Gehaltlosigkeit. Ich denke an Leere als einen »Raum«, in den gleichsam ein Negativ, besser gesagt ein »Nicht-Sein« gesammelt ist. Mit anderen Worten: Hier ist eine vom Nicht-Sein erfüllte Leere vor uns – ein Paradox, das aber keineswegs sinnlos ist. Denn die Leere selbst wird zum Sinnbild. Wir haben Käthe Kollwitz schon einmal als Meisterin auf dem Gebiet der Symbolik erkannt. Die »*Sieben Holzschnitte zum Krieg*« hatten uns eröffnet, daß dem Gestus des menschlichen Körpers sowie der Bildung und Haltung einzelner Körper, respektive der Formation mehrerer in einer Gruppe, symbolische Bedeutung zuerkannt werden muß. Bei den »*Trauernden Eltern*« ist es nicht anders. An ihren Körpern werden die Wirkungen der Trauer merklich, sie materialisieren sich zum sichtbaren Ausdruck. Aber wie verhält es sich mit dem Körperlosen, der Leere? – Ich meine, Kollwitz setzt die Leere in ihre Komposition, damit rückhaltlos augenfällig werde: hier fehlt Entscheidendes. Gerade weil Leere zwischen den Figuren ist, ist das Fehlende als Fehlendes gegenwärtig. Wie eine Negation der Negation hält die Leere die Stelle für das Fehlende offen, und eben dadurch ist dieses Fehlende in einer anderen Weise da.

Was hat seine Stelle dort, wo die Leere ist? Nur eine Antwort ist möglich, sie liegt ja längst auf der Hand. Im Raum zwischen »Vater« und »Mutter« fehlt der betrauerte »Sohn«. Das Bild der Eltern läßt das Bild des Sohnes vermissen. Erinnern wir uns: 1915 hatte das erste, aus drei Figuren bestehende *Denkmalprojekt* seine *Liegefigur* auf einem sarkophagartigen Postament vorgesehen gehabt (Abb. 3, 7), das mit patriotischen Inschriften versehen sein sollte. Die Figur zeigte den gefallenen Soldaten idealschön als Glückseligen, dessen Leben sich in Gesetzestreue und erfüllter Pflicht vollendet hatte; die Eltern zollten ihm dafür Verehrung. Von diesem Konzept hatte sich Kollwitz schrittweise entfernt. Noch während der Arbeit am Dreifigurenmal schuf sie 1916/17 bis um 1920 das *Elternrelief*, ein Werk für den Grab-

<sup>2025</sup>Vgl. Abb. in *Fischer 1999*, S. 166, 169, 58; *Bittner 1959*, S. 13.

<sup>2026</sup>Das sind geschätzte 420 bis 560 cm. Die Schätzung erfolgt anhand der Photographie Abb. 76. — Heute stehen die Skulpturen nur noch um wenig mehr als das Doppelte der Sockelbreite auseinander; gemessen: 144 cm.

stein ihres Sohnes ohne die Darstellung seiner selbst (Abb. 8), ein wahrhaftes Trauermal und Bild ureigener Leiderfahrung. Dann wurde 1919 die Idee des Dreifigurenmals aufgegeben. Von nun an, bis ins Jahr 1922, erarbeitete Kollwitz die »*Sieben Holzschnitte zum Krieg*«, wobei es dem *zweiten Blatt* (*Kl. 178, Kn. 173*; Abb. 15) zukam, die Kriegsfreiwilligen in ihrem tragischen Leiden und ehrenhaften Sterben zu repräsentieren. Das plastische Denkmalprojekt wurde 1924 in veränderter Form als *Portalprojekt* (Abb. 53-54) wiederaufgenommen, mit den allein knienden Elternfiguren. Da war schon Programm geworden, was 1926 in den *Gipsmodellen* (Abb. 55, 57, 60) und 1931/32 in der *endgültigen Fassung* wohlbedacht verwirklicht ist: auf eine bildliche Repräsentation des Gefallenen wird vollständig verzichtet. Das endlich ist der springende Punkt oder der eigentliche Kunstgriff. Die Leere zwischen den beiden Elternfiguren symbolisiert die Stelle des bildlich Abwesenden. Der Tote bedarf keiner bildlichen Repräsentation mehr. Als Toter bedarf er weder einer Stellvertretung in idealer noch in tragischer Gestalt. Hier ist er anwesend in negativer Gestalt, d. h. im gestaltlosen Zustand. Am Bestattungsort ist er realpräsent als Toter. Weil die ganze Tragweite dieser Wirklichkeit des Todes deutlich werden soll, wird ein Bild des Toten nicht mehr gezeigt.

Mehrere Kollwitz-Interpreten haben es unternommen, das Fehlen einer figürlichen Darstellung des »Sohnes« zu erklären [A bis D]:

[A] 1979 vertritt Reinhart Koselleck die Ansicht, daß Kollwitz wegen der »geistige[n] Verbindung« und »innere[n] Vereinigung« mit ihrem Sohn auf dessen bildhafte Darstellung verzichtet. Offenbar findet für Koselleck ein Paradigmenwechsel gegenüber der ersten Denkmalfassung statt. Das Werk thematisiere »das Überleben im Hinblick auf den Tod selber, nicht auf das Sterben für etwas«; deshalb überdauere seine Aussage seinen Entstehungsanlaß.<sup>2027</sup> Der Autor präzisiert Jahre später

---

<sup>2027</sup>Siehe Koselleck 1979, S. 267 mit Anm. 23. — Der Artikel »Kriegerdenkmale als Identitätsstiftungen der Überlebenden« ist wegweisend, weil er folgendes aufdeckt. Denkmäler, deren Gegenstand der gewaltsame Tod ist, bieten nach Koselleck 1979, S. 256 dreierlei Identifikationsmöglichkeiten: [I] Die Toten bzw. Gefallenen können identifiziert werden »als Helden, Opfer, Märtyrer, Sieger, Besiegte, Angehörige«, »Träger« und Bewahrer »von Ehre, Glaube, Ruhm, Treue, Pflicht«, Behüter »des Vaterlands«, »der Freiheit«, »Gerechtigkeit« etc. [II] Die Überlebenden können sich identifizieren als diejenigen, die den Toten und ihren Intentionen verpflichtet sind und die Erinnerung an sie bewahren, »um das Überleben sinnvoll zu machen.« [III] Die Toten können »als Tote« erinnert werden. — Weiter heißt es: »Die These, die ich historisch ableiten will, lautet, daß die einzige Identität, die sich hintergründig durch alle Kriegerdenkmäler durchhält, die Identität der Toten mit sich selber ist. Alle politischen und sozialen Identifikationen, die das Sterben für ... bildlich zu bannen und

seine Sichtweise: »das Überleben in Trauer« werde dargestellt, ohne daß auf den Leichnam »direkt« verwiesen werden müsse.<sup>2028</sup>

[B] 1980 versucht Ulrich Linse auf ähnliche Weise, sich dem Thema zu nähern. Er sieht in dem Umstand, daß die Liegefigur »verschwindet«, ein Indiz dafür, daß der Verlust des Toten »voll akzeptiert, seine Immortalisierung als Held des Vaterlandes abgelehnt« wird.<sup>2029</sup> »Der Mythos des Gefallenenkults wird aufgelöst«, der Trauerschmerz wird als »reale seelische Erfahrung« zugelassen und »in der ›Trauerarbeit‹ bewältigt«, so Linse.<sup>2030</sup>

[C] Elizabeth Prelinger setzt 1995 einen anderen Akzent. Sie meint, in dem Werk spiegle sich Kollwitz' »veränderte Sichtweise« bezüglich der Opferidee; die Künstlerin weise nicht »auf die Mystik des Opfern in Gestalt des Sohnes« hin, sondern artikuliere mittels seiner »Abwesenheit« den »Bankrott dieses Begriffs«. <sup>2031</sup>

[D] Ebenfalls 1995 führt Annette Seeler aus, angeregt wohl durch Koselleck, der

---

auf Dauer zu stellen suchen, verflüchtigen sich im Ablauf der Zeit. Damit ändert sich die Botschaft, die einem Denkmal eingestiftet worden war.« (*Koselleck 1979*, S. 257).

<sup>2028</sup>*Koselleck 1993b*, S. 201-202. Der Autor erklärt an gleicher Stelle: »Es sind die Eltern, die ihren Sohn betrauern, aber nicht mehr zurückholen können. In jahrzehntelanger Reflexion hat Käthe Kollwitz das Gedenkmal für ihren eigenen Sohn geschaffen und dabei den Leichnam ihres Kindes meditativ zum Verschwinden gebracht.«

<sup>2029</sup>*Linse 1980b*, S. 269.

<sup>2030</sup>*Linse 1980b*, S. 270. – Hierauf rekurrend: *Schulte 1995*, S. 669-670; *Schirmer 1998*, S. 131; *Schirmer 1999*, S. 116. — Zur »Trauerarbeit« vgl. den Verweis auf Sigmund Freud in *Tegtmeyer 1999*, S. 105, Anm. 29. — Darauf, »daß der Trauerprozeß verschiedene Phasen durchläuft, die dem Sichlösen dienen, um mit dem Verlust weiterzuleben«, macht Christiane Pohl aufmerksam; zudem erkennt die Autorin in der Vaterfigur einen männlichen, die »Kraft des Verstandes gegen die Macht des Gefühls« setzenden Trauerausdruck, während die Mutterfigur die weibliche, emotionale, leidende Seite der Trauer zur Geltung bringe; es »ergänzen sich geistige und emotionale Aspekte zur Einheit ›Trauer‹.« *Pohl 1999*, S. 120, 122. — Daß mit dem Verschwinden der Gestalt des »Sohnes« die Trauer der »Eltern« sehr nachdrücklich dokumentiert wird, meint auch Günther Herzog: *Herzog 1999*, S. 188. — Vgl. ferner *Rauhut 1965*, S. 190.

<sup>2031</sup>*Prelinger 1995*, S. 83 (vgl. den amerikanischen Originaltext in *Kat. Berlin 1995*, S. 66-74, hier S. 73). »Die Genialität des Werkes liegt im leeren Raum zwischen den Eltern, einer Kluft, die die unaussprechliche Empfindung des Verlustes steigert.« (*Prelinger 1995*, S. 83; Originaltext *Kat. Berlin 1995*, S. 73). — Die Autorin bezieht sich auf die Deutung Moorjani: Im Kollwitz-Œuvre stellten die »Trauernden Eltern« »am stärksten die todbringenden Begriffe vom Opfern in Frage« (*Prelinger 1995*, S. 83; Originaltext *Kat. Berlin 1995*, S. 73; vgl. *Moorjani 1992*, S. 122). — Über die Leerstelle zwischen den Elternfiguren wird auch berichtet in *Moorjani 1992*, S. 116. Und bei Gisela Schirmer heißt es: »Diese Lösung, die den Kriegstod, der nur Leere hinterläßt, als sinnlos darstellt, hebt den Opfermythos des Gefallenenkults auf.« (*Schirmer 1999*, S. 116).

»entleibte« Sohn sei in vergeistigter Seinsweise den Eltern einverleibt, ein »verinnerlichter Teil ihrer selbst« und folglich dauernd gegenwärtig.<sup>2032</sup>

Die genannten Deutungsvorschläge sind in sich stimmig begründet. Mir scheinen sie dennoch das alles Entscheidende nicht recht zu treffen. Einerseits widerspricht eine Bankrotterklärung der Opferidee der von Kollwitz positiv bewerteten Opfergesinnung der Kriegsfreiwilligen; diesen Punkt habe ich umfassend erläutert. Andererseits billigt man einen Euphemismus, sobald man dem Kollwitz-Werk eine Absicht oder Aussage der »Verinnerlichung« des Opfers oder der Opferidee oder der »Einverleibung« des Toten etc. zuweist. Ich meine, daß Käthe Kollwitz ohne jede Beschönigung hart und konsequent ausdrückt, was der Tod tatsächlich den Lebenden auferlegt: das Vermissen des Fehlenden. Sehnsucht, Entbehrung, Schmerz und Leid. All das, merklich geworden durch Leere, ist eine »offene Wunde« für den, der liebt, eine bleibende Wunde. Im eigentlichen Sinn haben wir es deshalb nicht zu tun mit einer Mystifikation der Einheit. Wir haben es zu tun mit der Manifestation der Trennung. Das ist das radikale Gegenteil. Wo aber Trennung oder Getrenntsein leidvoll empfunden wird, ist Liebe. Deswegen zeigen die Eltern schweigend ausharrend, mithin treu, jene Liebe, die angesichts des Todes Trauer leidet. Ich will es betonen. Ja, es ist in diesem Werk auf eine Liebesbeziehung hingezigt. Also wird schon ein gewisses Einsseinwollen impliziert – nur begründet es sich anders, nämlich durch liebende Beziehung der Lebenden zu den Toten. Nicht durch »vergeistigte« »Einverleibung«.<sup>2033</sup> Wenn Liebe nach Gegenseitigkeit verlangt, dann ist dort, wo die Gegenseitigkeit gestört ist, der Mangel als solcher erlebbar. Hier hat der Tod Störung und Mangel herbeigeführt. Anschaulich wird das durch die Leere,

---

<sup>2032</sup>»Ein ›Opfer‹, dem im Zuge seiner Entleibung, [...], zugleich Vergeistigung widerfährt, das ist, [...], nun im Geiste ein für alle Mal gegenwärtig, als ein der Erinnerung für alle Zeiten Einverleibter.« (Seeler 1995, S. 46). — Seeler spricht an anderer Stelle von der »Verinnerlichung des Verlorenen« (Seeler 2005, S. 23) und geht sogar noch weiter: »Seine Erinnerung ist verkörpert in den Skulpturen der trauernden ›Mutter‹ und des ›Vaters‹. Beide sind des Sohnes eingedenk, der dem Krieg zum Opfer gefallen ist, als hätten sie, die ihn einst körperlich hervorgebracht haben, ihn sich, wie die Hostie beim Abendmahl, wieder einverleibt.« (Seeler 2005, S. 23). — Die hier vorgenommene gedankliche Vermischung ist schwierig, denn: Sich eines Toten (mental) erinnern, bedeutet nicht, ihn leibhaftig wie Christus in der Kommunion empfangen. Erinnerung, Verkörperung und Wiedereinverleibung können nicht quasi in eins fallen. — Auf die problematische Anwendung theologischer Begrifflichkeit (Transsubstantiation etc.) habe ich hingewiesen in Anm. 1413, 1534.

<sup>2033</sup>Oder durch »Resymbolisierung«: vgl. Linse 1980b, bes. S. 267.

die die Stelle des Geliebten freihält, des Fehlenden, Abwesenden, der entschwunden ist ins gestaltlose Nicht-(mehr)-Sein des Todes.<sup>2034</sup>

Um den Unterschied noch am konkreten Beispiel einsichtig zu machen, müssen wir auf Werke blicken, die Ausdrucksformen für das geistig-seelische und körperliche Wieder-aufnehmen-und-verinnerlichen-Wollen eines Toten durch einen Lebenden aufweisen; Käthe Kollwitz hat sie in langen Jahren entwickelt. Die *Radierung »Frau mit totem Kind«* aus dem Jahr 1903 (*Kl. 72, Kn. 81*; Abb. 100) zeigt eine terribile Körpergeste: die nackte Kauernde umschlingt mit starkmächtigen Armen und Beinen den erschlafte Leib des Kindes und preßt in wahnsinnnaher Verzweiflung den Mund auf seinen Hals.<sup>2035</sup> In der *Zeichnung »Frau mit totem Kind«* aus demselben Jahr (*NT 240*; Abb. 101)<sup>2036</sup> sind die beiden Körper schon fast zu einer großen Form verschmolzen. Die *kleine Bronzeplastik* von 1937/38, üblicherweise mit dem Titel *»Pietà«* bezeichnet (Abb. 109),<sup>2037</sup> zeigt eine kauernde Mutterfigur im weiten, auch den Kopf bedeckenden Gewand, wie sie den toten Sohn im Schoß hält. Ihr Körper baut sich über dem zusammengesunkenen Toten auf, birgt ihn, versucht ihm einen Halt zu geben durch die Umschließung, erreicht es auch in gewisser Weise, so daß die Gruppe einem einzigen kegelartigen Gebilde gleicht.<sup>2038</sup> Mehr und weniger verwandte Formen des Umschließens finden sich in den Plastiken *»Frau mit totem Kind«* von 1910 (Abb. 102),<sup>2039</sup> *»Kleine Liebesgruppe«* von

<sup>2034</sup>Mit dieser Feststellung beuge ich mich in Opposition zu *Reichel 1995*, S. 244, wo das Fehlen einer Bildarstellung des Toten damit begründet wird, daß »das Verlorene nicht mehr darstellbar« sei.

<sup>2035</sup>Vgl. auch die Abb. in *Kat. Berlin 1995*, Kat.-Nr. 71 (*Kl. 72 IX*); *Fritsch 2005*, S. 67 oben (*Kn. 81 VIII.a*). — Ein solcher Darstellungsstil ist geschult an Michelangelo und Rubens. Ich erinnere an die schwellend wuchtige Plastizität der Körper, heftig bewegten Physiognomien, an die »affektwirksamen«, ins Brutale gehenden Szenen etc. in Michelangelos Fresko *»Jüngstes Gericht«* (1534-1541, Rom, Cappella Sistina) oder Rubens' Ölgemälde *»Saturn frißt eines seiner Kinder«* (1636-1638, Madrid, Museo Nacional del Prado; dieses Werk bietet auch inhaltlich Vergleichsmöglichkeiten zur Kollwitz-Radierung). Zur Thematik: *Kat. Braunschweig 2004*, Kat.-Nr. 46; *Heinen 1996*, S. 90-93, hier bes. S. 90.

<sup>2036</sup>Vgl. die Abb. in *Best.-Kat. Berlin 1999*, Kat.-Nr. 43; *Fritsch 2005*, S. 65.

<sup>2037</sup>*Kollwitz / Reidemeister 1967*, Abb. ohne Nr.; *Timm 1990b*, Nr. 56 mit Abb. S. 61; *Fischer 1999*, Abb. S. 191; *Best.-Kat. Berlin 1999*, Kat.-Nr. 170; *Fritsch 2005*, Abb. S. 136-137 (mit Detailaufnahmen).

<sup>2038</sup>Ungewöhnlich beschrieben und interpretiert ist diese Figur in *Kat. Berlin 1995*, S. 204-206.

<sup>2039</sup>Gips, nur photographisch nachweisbar: *Kollwitz / Reidemeister 1967*, Nr. 1; *Timm 1990b*, Nr. 5; *Kat. Berlin 1995*, Abb. XIII/4.

1912/13 (Abb. 103)<sup>2040</sup> und »Große Liebesgruppe II« von 1913<sup>2041</sup> (vgl. Abb. 104). Immer gilt es, das körperlich Umschlossene einzubehalten, den Augenblick, wo es noch möglich scheint, weil der Leib des Toten greifbar ist, bildlich festzuhalten. Im Vergleich dazu haben die »Trauernden Eltern« von 1931/32 nichts mehr, was einbehalten werden könnte.

»Der Tote wird in der Erinnerung der Eltern aufgehoben«, formuliert Reinhart Koselleck<sup>2042</sup> und gibt damit – teilweise – einen Wink in die richtige Richtung des Verstehens. Auf das Thema »Erinnerung« will ich gleich noch zurückkommen.<sup>2043</sup> Zuerst geht es mir um das Wort »aufgehoben«. Mir scheint damit auf Hegels Dialektik angespielt zu sein. Dort bedeutet das so grundlegend wichtige Wort »aufheben« nicht nur »tilgen« oder »verneinen« (»negare«), sondern ebenso »aufbewahren« (»conservare«) und »emporheben« (»elevare«).<sup>2044</sup> Für uns läßt sich hier ein folgenreicher Gedanke herleiten. Wenn der Tote als Toter, wie wir vorhin gesagt haben, »aufgehoben« ist, dann erhält das Körper- und Gestaltlose eine tragende Bedeutung in der Rhetorik dieses Werkes. Das Nicht-(mehr)-Sein wird zum tiefsten Erklärungsgrund. Denn das Sein kann nicht mehr ohne das Nicht-(mehr)-Sein vorgestellt werden – das Leben der Lebenden ist fortan nicht mehr möglich ohne die Toten. So wird eine neue, »höhere« Form von Zusammengehörigkeit oder

<sup>2040</sup>Gips, nur photographisch nachweisbar: *Kollwitz / Reidemeister 1967*, Nr. 2; *Timm 1990b*, Nr. 10 (Abb. auf S. 65 wohl fälschlich mit Nr. »9« bezeichnet).

<sup>2041</sup>Gips, Berlin, Akademie der Künste, Käthe-Kollwitz-Archiv: *Timm 1990b*, Nr. 13. Vgl. ebd., Nr. 14 mit Abb. auf S. 54.

<sup>2042</sup>*Koselleck 1993a*, S. 29. Erklärend heißt es ebenda: »Zeit ihres Lebens hat sich die Kollwitz nicht verzeihen können, daß sie ihren Sohn als Freiwilligen in den Krieg ziehen ließ. Sie hatte seinen frühen, jedenfalls vorzeitigen Tod zugelassen und insoweit herausgefordert. Das versteinerte Elternpaar zu Vladslö ist das eindrucksvolle, in sich unüberbietbare Ergebnis einer jahrzehntelangen Meditation, die den toten Sohn einer bildlichen Darstellung entzogen hat, um das trostlose Überleben auszudrücken. Deshalb gehört die Kollwitz zu den ganz großen Künstlerinnen, die eine endgültige Antwort gefunden hat [sic!] auf die einmalige Herausforderung, wie das Opfer der Jugend, das nie mehr einzulösen ist, dargestellt werden kann: durch das Verschwinden des Leichnams.« — Kosellecks Sicht beeinflusst die Deutung der »Trauernden Eltern« durch andere Autoren: vgl. *Seeler 1995*, S. 46; *Herzog 1999*, S. 188, 190.

<sup>2043</sup>Siehe im vorliegenden Abschnitt weiter unten. In anderer Wendung Abschnitt II.10.4.4.

<sup>2044</sup>Vgl. *HWPPh*, Bd. 1 (1971), s. v. Aufheben (F. Fulda), Sp. 618-620; *DWB*, Bd. 1 (EA 1854), a) s. v. Aufheben, Sp. 663-667; b) s. v. Aufhebung, Sp. 668; *DWDS*<sup>o</sup>, s. v. aufheben; *Schischkoff 1982*, s. v. aufheben, S. 46; *Kwiatkowski 1985*, s. v. aufheben, S. 52; *Regenbogen / Meyer 2005*, s. v. aufheben, S. 78. — Im Hinblick auf meinen nachfolgenden Gedankengang zudem inspirativ *Brugger 1988*, s. v. Negation, S. 263-264. — Nebenbemerkung, nicht zwingend, aber problemweiternd: Zum Thema »Aufhebung« der Denkmäler« im Sinn Hegelscher Wortbestimmung vgl. *Hinz 1993*, bes. S. 303, 308-309.

Einheit evoziert. In dieser höheren Einheit ist das Fehlende als fehlend offenbar und als fehlend auch bewahrt.

Ich meine, daß gerade durch die genannten drei Momente – das stillschweigende Ausharren bei den Toten, das Zeigen oder Aufweisen des faktischen Getrenntseins von ihnen und die Evokation einer höheren Zugehörigkeit zu ihnen –, daß also durch diese drei das plastische Hauptwerk von Käthe Kollwitz zum Inbegriff eines authentischen Werkes wird. Es spiegelt die ureigene Verlusterfahrung, ist also ein Bild menschlicher Existenz unter der Bedingung des Todes, und es bekennt sich dazu, den Toten verbunden zu bleiben. Sein Gegenstand ist nicht ein irgendwie sentimentales »Weiterleben in der Erinnerung« oder »im Gedächtnis«, wie man sich heutzutage zu sagen angewöhnt hat, damit der Ernst, den der Gedanke an den Tod aufzwingt, verdrängt werde. Auch geht es nicht um die »Verinnerlichung des Verlorenen«<sup>2045</sup> oder um Erinnerung, die den Toten vergegenwärtigt.<sup>2046</sup> Beides würde ein mögliches Wiedergewinnen nahelegen und die Feststellung entschärfen, daß eben dies Verlorene tatsächlich hier und jetzt und »immer« fehlt.

Ich beschließe deswegen meine Deutung mit einer Emphase. Die Erfahrung des Verlustes wird glaubwürdig bildhaft nur durch eine glaubwürdige Metapher für den Verlust. Sie muß das Unausweichliche zeigen. Um die Toten trauern die Eltern. Sie entbehren, was verloren ist. Gerade weil Leere herrscht und damit jedweder Euphemismus ausgeschlossen wird, gelingt Käthe Kollwitz eine wahrhafte Darstellung der Entbehrung und all dessen, was dieses Wort besagt, sobald es bezogen wird auf den geliebten Menschen. Ganz am Ende ist es deshalb doch die Liebe, die hier Bild geworden ist und sich zeigt als Liebe, die »niemals aufhört«.<sup>2047</sup>

---

<sup>2045</sup>Seeler 2005, S. 23.

<sup>2046</sup>Vgl. Seeler 1995, S. 46; Seeler 2005, S. 23. Diese Stellen sind wiedergegeben in Anm. 2032.

<sup>2047</sup>Vgl. 1 Kor 13,8.

## 10.4. Denkmalfragen

Was ist ein Denkmal? Welche Eigenschaften zeichnen es aus? Wie vermittelt es seine Botschaft? – Bei allen Kollwitz-Werken, die in dieser Studie ausführlich betrachtet wurden, klangen diese Fragen an, teils unterschwellig, teils geradeheraus gestellt. Nun sollen in einem Überblick (Abschnitt II.10.4.1., [A bis E]) die gewonnenen Einsichten gebündelt, partiell noch um einiges ergänzt und vertieft werden. Dann sind verschiedene Erklärungen zu den vorgestellten Definitionen und Funktionen des Denkmals und zu seinem Begriff zu geben (Abschnitt II.10.4.2.). Anschließend wird berichtet, welchen Denkmalkategorien die »Trauernden Eltern« durch die Kollwitz-Forschung bislang zugeordnet wurden (Abschnitt II.10.4.3.). Zuletzt versuche ich, auf der Grundlage der zusammengetragenen Fakten, den Denkmalbegriff für das plastische Hauptwerk der Künstlerin neu zu bestimmen (Abschnitt II.10.4.4.). Gehen wir der Reihe nach vor.

### 10.4.1. Übersicht

[A] Das *Dreifigurenmal* (Abb. 3-7) wird geplant und erarbeitet während des Krieges. Es stellt Kollwitz' erste Antwort auf den Soldatentod ihres jüngeren Sohnes dar. Wir haben dieses Werk als kriegsaffirmatives Ehrenmal, auch als Helden Denkmal klassifiziert. Ihm liegen eine patriotische Gesinnung und »staatsmystische« Ideologie zugrunde, aus denen sich direkt die Art der Gefallenenehrung ableiten läßt: Die Kriegstoten werden heroisiert und dankbar adoriert. Beides wird kenntlich durch die Inschriften, die knienden Figuren und die Würdeform der Tumba mit der Liegefigur des Helden, der in idealschöner Gestalt stellvertretend für alle Kriegsfreiwilligen gezeigt wird. Dadurch daß die Figurengruppe symmetrisch angeordnet ist, wird der Betrachter auf einen bestimmten optischen Wahrnehmungsstandpunkt festgelegt und damit zugleich seine Gefühlswahrnehmung gelenkt. Er soll sehend und empfindend eine symmetrische Haltung gegenüber dem einnehmen, was hier gezeigt ist, d. h., er soll selbst zum Adoranten werden. Der geplante Aufstellungsort, fern den Kriegsschauplätzen und Schlachtfeldern, im Grunewald bei Schildhorn an der Havel, begünstigt eine erhabene Erscheinungsweise des Ensembles. Das Bestreben der Künstlerin sowie der Gemeinschaft derjenigen, die dieses

öffentliche Denkmal finanzieren und besuchen, besteht darin, das Andenken an die Gefallenen und ihre patriotische Tat zu bewahren und zu überliefern; damit kommt dem Denkmal neben der Funktion der Ehrbezeugung eine kommemorativ-funktionale Funktion zu.<sup>2048</sup> Entscheidend ist dabei, wie der dargestellte Held aufgefaßt ist. Obwohl freilich das Liegemotiv auf dem Sockel an die Aufbahrung eines Leichnams denken läßt, ist der Held nicht als Toter gezeigt, sondern als Verklärter, dessen Leben sich in der soldatischen Aufgabe erfüllt hat. Aufgefaßt und dargestellt ist er in seiner nunmehr transzendenten Realität. Und genau so soll er, die Zeiten überdauernd, erinnert werden. Die Liegefigur wird zum Repräsentanten der sich für Volk und Vaterland freiwillig Aufopfernden. Das Denkmal selbst bewahrt damit nicht nur das Andenken an die Gefallenen, sondern auch an die sog. »Ideen von 1914«, die »staatsmystische«, »deutsche Idee von der Freiheit«, wie seinerzeit Ernst Troeltsch<sup>2049</sup> formuliert hatte. In diesem Sinn entspricht Käthe Kollwitz mit ihrem Werk exakt der Forderung, die sie im Anfangsstadium ihrer Denkmalarbeit erhebt, nämlich »für den Geist zu zeugen«,<sup>2050</sup> für die Gesinnung der Kriegsfreiwilligen. Und sie entspricht ebenso der Forderung, die von Experten auf dem Gebiet der Kriegerdenkmälerfrage erhoben wird, denn »Denkmäler sollen die Erinnerung an eine Idee festhalten«.<sup>2051</sup> Gerade deshalb sagen solche Denkmäler nicht allein etwas über die zeitgenössische Wahrnehmung derjenigen aus, derer gedacht wird; sie sprechen zugleich vom veröffentlichten Selbstverständnis derjenigen, die sie setzen, und von deren Zielen. Da das Dreifigurenmal ein staatliches und gesellschaftliches Interesse vertritt, ist es ein politisches Denkmal.

[B] Das *Elternrelief* (Abb. 8) ist für den privaten Grabstein des Kollwitz-Sohnes bestimmt. Es beabsichtigt nicht, eine Idee aufrechtzuhalten, ein politisches Ziel zu formulieren. Seit 1916 denkt Kollwitz daran, diese Arbeit auszuführen; von 1917 bis '20 finden sich Hinweise auf das Relief in den Schriftquellen.<sup>2052</sup> Daraus folgt, daß die Künstlerin während des Schaffens am Heldendenkmal<sup>2053</sup> und parallel dazu

---

<sup>2048</sup>Siehe Abschnitt II.6.4.

<sup>2049</sup>Siehe *Troeltsch 1916a*; *Troeltsch 1916b*.

<sup>2050</sup>*Tgb*, S. 281 (\*[17.10.16]).

<sup>2051</sup>So 1917 German Bestelmeyer in dem Sammelband »Kriegergräber im Felde und daheim«: *Bestelmeyer 1917*, S. 21.

<sup>2052</sup>Siehe *Verzeichnis B*, s. v. Elternrelief.

<sup>2053</sup>Zwei Tage vor der Unterzeichnung des Versailler Vertrags im Juni 1919 wird diese Arbeit abgebrochen: *Tgb*, S. 428-429 (\*25., \*28.06.19).

noch eine andere Antwort auf den Tod ihres Sohnes geben will. Mit dem Elternrelief entsteht ein Trauermal; wir konnten es als Sinnbild individuellen Leidens am Krieg bezeichnen.<sup>2054</sup> Weil ein Relief – anders als eine Statue, die man umschreiten kann – nur eine einzige Ansicht bietet, bewirkt es die Konzentrierung auf den künstlerischen Ausdruck und den Darstellungsinhalt. Es eignet sich daher besonders, dem Rezipienten gleichsam dokumentarisch bestimmte Inhalte zu vermitteln.<sup>2055</sup> Das ist hier der Fall. Das Elternrelief dokumentiert Erlebtes. Am Ort der Grablege ihres Sohnes in Flandern bezeugt es – gleich einem Wahrzeichen, das etwas bewahrt und augenfällig macht<sup>2056</sup> – Kollwitz' eigene Trauer und Leiderfahrung. Das Zeugnisablegen ist also auch hier die entscheidende Funktion des Werkes, und was rein diese Funktion anbelangt, unterscheidet das Elternrelief sich nicht von dem *Dreifigurenmal*. Aber während es dort gezielt um das Bezeugen der »staatsmystischen« Idee geht, für die man in Gemeinschaft mit anderen eintritt, die man in dieser Kriegszeit geradezu kollektiv verkörpern will, geht es bei dem Relief um das Bezeugen einer zuinnerst die Persönlichkeit und Existenz betreffenden individuellen Erfahrung. Es geht einzig und allein um das Selbst-Bekenntnis. Möglicherweise verleiht dem Elternrelief zuletzt dieser innere Grund den Charakter eines Andachtsbildes. Das Werk hält die Dargestellten im Zustand ihres Leidens und Trauerns, es macht dem Rezipienten diesen Zustand konstatierend schaubar und spricht dadurch sein nachsinnendes Mitempfinden an.

[C] Die »*Sieben Holzschnitte zum Krieg*« (Abb. 2) haben eine moralische Botschaft mitzuteilen, die verstandes- und gefühlsmäßige Aufnahme durch den Rezipienten fordert und in entsprechendes Handeln übergehen will. Die Blätter führen objektive wie subjektive Erfahrungen und Erkenntnisse über den Krieg vor Augen. Sie klären auf über ideelle Beweggründe, tatsächliche Wirkungen, den fundamentalen Irrtum

<sup>2054</sup>Siehe Abschnitte II.7.2.2., II.7.3. — Außerdem darf nicht vergessen werden, daß in diese Zeit die ersten *Zeichnungen*, *Radierungen* und *Lithographien* für eine geplante *Graphikreihe zum Krieg* fallen; ich liste sie in Anm. 1199 auf. Vgl. die entsprechenden Einträge in *Verzeichnis B*, die in Anm. 1202 zusammengestellt sind. Alles Nähere zu den betreffenden Blättern in den jeweiligen Abschnitten von Kapitel II.8.

<sup>2055</sup>Vgl. z. B. *LdK*, Bd. 6, s. v. Relief, S. 100-106, hier S. 100, 101, 105.

<sup>2056</sup>Vgl. *DWB*, Bd. 27 (EA 1922), s. v. Wahrzeichen, Sp. 1016-1030, hier Sp. 1017 (»wahreres zeichen«), Sp. 1019 (»persönliches abzeichnen«), Sp. 1022 (»erinnerungszeichen«), Sp. 1023 (»äuszeres kennzeichen«, auch körperliches Merkmal), Sp. 1024 (»ein an einer örtlichkeit angebrachtes oder wahrzunehmendes schautück, das symbolische bedeutung hat oder auch nur das andenken an etwas wach halten soll«), Sp. 1028 (»kennzeichen, das zur bestätigung, bekräftigung, zum beweis von etwas dient«).

der Volksideologie, und sie treten ein für den unbedingten Schutz des Lebens künftiger Generationen. Insofern kann man sie als umfassendes Zeugnis menschlich reifer Einsicht in Zusammenhänge des Krieges verstehen, als Denk- und Erinnerungsmal, weil sie geistesgegenwärtige Achtsamkeit gegenüber vermeintlicher Kriegsnotwendigkeit verlangen; man kann sie verstehen als retrospektives und prospektives »Warnungsdenkmal«, wie schon 1927 Louise Diel gemeint hat.<sup>2057</sup> Kollwitz bleibt dabei aber nicht stehen. Das Medium Holzschnitt erlaubt, Blätter in größerer Stückzahl herzustellen und zu verbreiten. In populären Schriften wird die Bilderreihe abgedruckt.<sup>2058</sup> Kollwitz wünscht nach eigener Aussage eine weite Verbreitung ihres Werkes. Sie zielt auf Allgemeinverständlichkeit und legt allergrößten Wert darauf, wahre Wirklichkeit auszusprechen. Wie ich erläutert habe, kommen ihr dabei die technischen und stilistischen Möglichkeiten des Holzschnittes zustatten. Da Kollwitz Kriegsleid zeigt und keinen Feind oder Schuldigen namhaft macht, vielmehr affirmative Ideen des Krieges bloßlegt, die Menschen aller am Weltkrieg beteiligten Nationen bewegt haben können, erhebt sie zu Recht auch den Anspruch, transnationale Wahrheiten auszusprechen. Die Hoffnung auf ein die Landesgrenzen überwindendes Wirken ihres Werkes drückt sie gegenüber dem französischen Literaten Romain Rolland aus,<sup>2059</sup> und sich »in einer internationalen Gemeinschaft gegen den Krieg« mitarbeiten zu wissen, gibt Kollwitz Erfüllung.<sup>2060</sup>

[D] Den *Portalentwürfen* aus dem Jahr 1924 (NT 1046-1047; Abb. 53-54)<sup>2061</sup> einen ganz eigenständigen Denkmalcharakter zuzusprechen, ist schwierig. Wegen ihrer erstrebten Monumentalität, ihres ägyptisierenden Stils, der kulturgeschichtlich gesehen immer auch mit Ewigkeitsvorstellungen zusammenhängt, sowie wegen der Intention der immerwährenden Dankbarkeit gegenüber dem Lebensopfer der Kriegesgefallenen, handelt es sich zwar um Konzeptionen, die durchaus denkmalhafte Züge besitzen, und eine Inschrift hätte dies unterstrichen. Weil sie jedoch – markanter als 1932 die »*Trauernden Eltern*« – nicht nur am Zugang der Friedhofsanlage ihren Standort gehabt hätten, sondern selbst Zugang, Durchgang gewesen wären und eher

---

<sup>2057</sup>Diel 1927, S. 13.

<sup>2058</sup>Siehe z. B. die zeitgenössischen Druckwerke des Carl Reissner Verlages, Dresden, und des Furche-Kunstverlages, Berlin: a) *Bonus 1925*, Abb. 139-145; b) *Diel 1927*, Abb. S. 10, 11, 12; c) *Diel o. J.*, S. 33-48, mit Abb. aller Blätter im Text; d) »Propaganda-Ausgabe« *Kollwitz-Werk 1930*, Taf. 139-145.

<sup>2059</sup>Siehe *BdF*, S. 56 (\*23.10.22); zitiert in Abschnitt II.8.8.1.

<sup>2060</sup>Siehe *Tgb*, S. 542 (\*[04.12.22]). — Siehe zum gesamten Absatz: Abschnitt II.8.8.

vorbereitend das Verhalten des Friedhofsbesuchers beim Eintreten beeinflusst hätten, statt suggestiv ihre Aussage im Innern des Bezirks zu entfalten, scheint bei ihnen eine wichtige Denkmaleigenschaft nur sehr gedämpft wirksam: Sie informieren nicht aktiv und unmittelbar bewußtseins-schärfend über den Grund, wofür sie stehen, sie erklären und deuten nicht. Vielmehr gilt umgekehrt: indem die Gräber der Toten »reden«, erklären sie die Portale und lassen ihnen Bedeutung zufließen. Es ist die Dankesschuld für das Lebensopfer der Gefallenen, die diese ihrerseits redend macht. Und es wird die übergroße Dankesschuld verewigt, die reine, kniefällige Ehrfurchtshandlung oder -haltung des Dankens. Ohne ideologischen Hintersinn. Das heißt ohne Wertung und weitergehende Absicht. – In diesem Punkt liegt einerseits die Stärke dieses Konzeptes begründet: Es erfüllt den Zweck, die Gefallenen anerkennend zu ehren, verherrlicht aber den Soldatentod nicht und verkündet ihn auch nicht als nachahmenswert. Das unterscheidet die *Portalentwürfe* vom *dreifigurigen Denkmal*, denn jenes hatte zugleich mit der dankbaren Ehrbezeugung das Sterben fürs Vaterland idealisiert und ideologisch verbrämt – folglich den Krieg weltanschaulich affirmiert. Andererseits haftet dem Portalkonzept eine wesentliche Schwäche an: Eben weil eine Bewertung zum Verhalten gegenüber dem Krieg selbst nicht gegeben wird – sei sie zustimmend wie im *Dreifigurendenkmals* oder ablehnend wie in dem »Mütter«-Blatt der »Krieg«-Folge (1921/22; Kl. 182, Kn. 176; Abb. 38) bzw. in dem berühmten Plakat »Nie wieder Krieg« (1924; Kl. 200, Kn. 205; Abb. 97) –, weil also eine klar wertende Stellungnahme ausbleibt, besteht latent die Gefahr der politisch beliebigen Interpretation. Anders gewendet: die Portalentwürfe sind bezüglich einer politischen Aussage zum Krieg neutral.

[E] Eine Ausführung der beiden Elternstatuen nach den *Gipsmodellen von 1926* (Abb. 55)<sup>2062</sup> hatte sich Kollwitz kurzzeitig nicht nur als Denkmal auf dem flandrischen Soldatenfriedhof Roggevelde, sondern auch als Bestandteil des »*Reichsehrenmal*«-Projektes, einer Hainanlage nahe Berka in Thüringen vorstellen können. Politische Artikulation wäre hier wieder möglich gewesen. Der Plan wird allerdings genauso schnell wieder fallengelassen, wie er aufgekommen war. Wir sind zu der Ansicht gelangt, daß der Habitus dieser Elternfiguren, dem das Weihevoll-Feierliche und Erhabene vollständig fremd ist, ihre Verwendung innerhalb einer nationalen Gedenkstätte, die mit sehr großem Publikum rechnet und den Besuchern

---

<sup>2061</sup>Siehe Abschnitt II.9.1.

<sup>2062</sup>Siehe Abschnitt II.9.2.

patriotische Stimmungen nahelegen will,<sup>2063</sup> deplaziert hätte sein lassen. Die Figuren verweisen ganz und gar nicht auf heroische Opfer und Ideen. Im Gegenteil scheinen sie auf sich zurückgezogen und in einem Gestus auszuharren, von dem man das Gefühl haben kann, er drücke beim »Vater« eine bekümmerte, bei der »Mutter« eine demutsvolle Nachdenklichkeit aus. Ihr eigentlich erdachtes Gegenüber sind dabei die Toten. Auf sie hin sind Gestus und Habitus angelegt, ihnen gilt alle Empfindung. Deswegen sind die beiden Modelle die unmittelbaren Vorläufer der »*Trauernden Eltern*« von 1931/32 – chronologisch und formal sowieso, aber auch was ihr Beziehungsverhältnis angeht. Wir haben erkannt, daß jene Skulpturen das liebende, immerwährende Sein mit den Toten symbolisieren (Abschnitt II.10.3.). Die Skulpturen bringen zum reifen Ausdruck, was die *Gipsmodelle* dadurch, daß sie nachdenklich harrend, also geistig und seelisch bewegt, vor den Toten knien, ankündigen. Hier wie dort fehlt die Darstellung eines Toten. Aber ebendies Fehlen, macht unausweichlich die Gewißheit des Todes und die Tatsache der Entbehrung deutlich. Nun hatten ja schon die *Portalentwürfe* auf die Totendarstellung verzichtet. In ihrem Fall wurde das aber nicht als ein Fehlen registriert. Denn von vornherein war hier erkennbar, daß den Figuren am Zugang des Friedhofs eine derart emotionale Bindung an die Bestatteten gar nicht zukommen sollte. Distanziert, im räumlichen und übertragenen Sinn, erfüllen die Portalfiguren ihre Aufgabe, Dank zu veranschaulichen. Sie stehen für ein Verhalten oder eine Tat. Die *Gipsmodelle* und die *endgültigen Figuren* verweisen auf die Toten. Struktur und Intensität des Verweizens sind hier anders, weil ein nach innen schauendes Innwerden gegenüber den Toten gezeigt wird, und zwar unmittelbar »im Angesicht« ihrer Gräber. Läßt der Rezipient sich auf diese Wahrnehmung ein, dann vermag er womöglich in echter geistig-seelischer Anteilnahme nachzuempfinden, was diese »Eltern« bewegt. – Im Grunde haben wir es mit zwei unterschiedlichen moralischen Wirkabsichten zu tun. Die monumental konzipierten *Portale* animieren den Rezipienten bestenfalls, die gleiche Ehrfurchtshandlung zu vollbringen oder sich respektvoll zu verhalten, wohingegen die *Gipsmodelle* – und dann nachfolgend, doch etwas anders pointiert die *endgültige Fassung der Elternfiguren* – in die psychische Erfahrung des Trauerleides einführen. Darüber werde ich, in bezug auf die *endgültige Denkmalfassung*, gegen Ende von Abschnitt II.10.4.4., noch etwas sagen. Vorerst sei festgehalten,

---

<sup>2063</sup>Vgl. die allgemeinen Erläuterungen des Begriffs und der Funktionen eines Nationaldenkmals: *Nipperdey 1968*, S. 532-533, 537-539; *Tittel 1981*, S. 260-264; *Mittig 1987*, S.

daß die *Gipsmodelle von 1926* Vorboten eines auf die Toten sich ausrichtenden Denkmals sind.

#### 10.4.2. Begriffe

Meinen bisherigen Denkmalsdefinitionen (Ehren-, Helden-, Trauer-, Erinnerungsmal – es werden in diesem und den beiden folgenden Abschnitten noch weitere hinzukommen) und funktionellen Bestimmungen (öffentlich, privat, kriegsaffirmativ, kommemorativ, andachtsbildhaft, bekenntnis-, zeugnishaft, retrospektiv, prospektiv, allgemeinverständlich, aufklärerisch, denkanstößig, politisch, politisch neutral, bewußtseinsschärfend) liegen zum einen die persönlichen, zeitbedingten Beweggründe von Käthe Kollwitz zugrunde, zum andern die formalen und inhaltlichen Qualitäten ihrer Werke. In den jeweiligen Abschnitten der Einzeluntersuchungen wurden jene Qualitäten teilweise ins Verhältnis zu solchen Eigenschaftsbeschreibungen gesetzt, die in der zeitgenössischen Literatur<sup>2064</sup> dem vorbildlichen Denkmal für die Gefallenen des Weltkriegs zugewiesen werden; in einigen Fällen wurden den Kollwitzschen Arbeiten Denkmäler früherer Epochen gegenübergestellt und aus der Zeit der Weimarer Republik solche, die von anderen Künstlern geschaffen sind.<sup>2065</sup>

Dem Denkmal-Begriff habe ich einen relativ weiten Umfang zugestanden, denn sowohl die entsprechenden plastischen bzw. skulpturalen Kollwitz-Werke habe ich

---

478-479; vor allem *Alings 1996*, Kapitel I, II; zudem *Tietz 1999*. Einige Kriterien bei *Lurz 1985b*, S. 47-48.

<sup>2064</sup>Vgl. *Fuchs 1916*; *Kriegergräber 1917*; *Seeger 1930*. Kontrovers *Behne 1919a*. — Erinert sei an die Auswertung zahlreicher Quellschriften in *Lurz 1985a*; *Lurz 1985b*.

<sup>2065</sup>Siehe die Verweise auf (a) mittelalterliche Grabplastiken, Doppel- und Tumbengrabmäler, auch auf mittelalterliche Andachtsbilder; (b) altägyptische Tempel und einen ebensolchen Grabaltar; (c) Grabmäler mit Türmotiven von Bernini, Canova, Thorvaldsen, Bartholomé. Siehe insbesondere (d) den Hinweis auf die Wanderausstellung »Kriegergrabmal und Kriegerdenkmal« der Mannheimer Kunsthalle im Jahr 1916; (e) die Besprechungen bzw. Erwähnungen der Werke von Schinkel [Kreuzbergdenkmal], Metzner [Leipziger Völkerschlachtdenkmal], Bleeker [»Liegender Soldat«], Lehmbruck [»Gestürzter«, »Trauernder«], Barlach [»Pietà«, Magdeburger und Hamburger Ehrenmal, etc.], Schadow [Grabmal Alexander von der Mark], Hosaeus [Typus »Handgranatenwerfer«]; auch Hanak [Wiener Kriegerdenkmal], Begas [Berliner Bismarck-Denkmal]; (f) das Reichsehnenmal-Projekt zu Berka und den Umbau der Neuen Wache in Berlin zur »Gedächtnisstätte für die Gefallenen des Weltkrieges«. – Weitere Vergleiche mit (g) Barlach, Lederer, Metzner, Kolbe, Behn und Elkan folgen in Abschnitt II.10.5.

als Denkmäler oder Objekte mit dem Charakter eines Mals bezeichnet, als auch die *Graphikreihe »Krieg«*. Das ist möglich, weil das deutsche Wort »Denkmal«<sup>2066</sup> nicht nur auf Bau- und Bildhauerwerke und Grabmäler bezogen werden kann, womit dann meist die »Erinnerung« an eine Person oder ein »denkwürdiges Ereignis« verbunden ist. Unter mancherlei kunst-, kultur- oder allgemeinesgeschichtlich bedeutsamen Objekten werden z. B. auch Schriftwerke so bezeichnet,<sup>2067</sup> weswegen mir – zunächst unter dem Gesichtspunkt des Mediums und analogisch gedacht – eine Anwendung des Begriffs auf die Graphikreihe vertretbar erscheint.

Aus dem Gesagten ergibt sich schon, daß mit einem Denkmal gemeinhin die Vorstellung eines »dauerhaft zu Erhaltenden« verbunden ist; man mißt dem so benannten Objekt und dem, was es repräsentiert, einen »überzeitlichen Wert« bei. Wenn ich die Kollwitzschen Werke »Denkmäler« nenne oder ihnen Malcharakter zuschreibe, vertrete ich implizit den Standpunkt, daß ihnen bleibender Wert zukommt; und zwar unabhängig davon, ob es sich um tatsächlich realisierte oder unausgeführte, d. h. im Stadium des Entwurfs gebliebene, oder um nur noch photographisch erhaltene Werke handelt. Sie haben bleibenden Wert, weil sie quellenartig Aufschluß über den Menschen und die Künstlerin Käthe Kollwitz und ihre Zeit geben, und weil sie, hinausreichend über ihre Entstehungszeit, bedenkenswerte Aussagen zum Thema »Krieg« treffen. Das liegt nicht zuletzt an ihrer Methode des Verweisens. Die Werke zeigen und bezeigen, sie machen aufmerksam und geben zu erkennen.

Auf den Gehalt des Wortes »Mal« (»signum«) als Bestandteil des Wortes »Denkmal« ist hierbei das Augenmerk zu lenken.<sup>2068</sup> Denn am Mal treten Zeigen und Bezeigen zutage. Das Malhafte am Denkmal stellt heraus, was bedeutet wird.

---

<sup>2066</sup>Siehe *DWB*, Bd. 2 (EA 1860), s. v. Denkmal, Sp. 941-942; *MGKL*, Bd. 4 (1906), s. v. Denkmal, S. 641; *DWDS*<sup>o</sup>, s. v. Denkmal. Siehe meine umfassenden Literaturangaben zum Denkmalbegriff am Ende dieses Abschnitts II.10.4.2. in Anm. 2080, [A], [D].

<sup>2067</sup>*DWB*, Bd. 2 (EA 1860), a.a.O., hier Sp. 942. Siehe z. B. die »Monumenta Germaniae Historica« (Hannover 1826 ff.; vgl. z. B. *Scharf 1984*, S. 9). Oder die »Denkmäler der Älteren deutschen Litteratur« (Halle a. S. 1889 ff.), »Denkmäler deutscher Tonkunst« (Leipzig 1892 ff.), etc. Vgl. *LdK*, Bd. 2, s. v. Denkmal, S. 121-124, hier S. 121.

<sup>2068</sup>Siehe *DWB*, Bd. 12 (EA 1885), s. v. Mal, Sp. 1493-1499, hier Sp. 1493 (»signum«); *DWDS*<sup>o</sup>, s. v. Mal. Vgl. *LdK*, Bd. 4, s. v. Mal, S. 485. Vgl. ferner die »Mal«-Aspekte in *Lützel 1975*, S. 1006-1012, bes. S. 1012.

So bekräftigt das *Dreifigurenmal* in seiner Eigenschaft als politisches Mal das Selbstbewußtsein und die Handlungen der Gemeinschaft und weist ihr Selbstverständnis auf. Das geschieht anhand der genannten traditionellen Formen.

Im Fall des *Elternreliefs*, das wir als ein aussage- und bildkräftiges Mal und Wahrzeichen verstanden haben, wird ein Seinszustand vorgezeigt, ein in der Welt stehendes Dasein und Sosein.<sup>2069</sup> Der Betrachter blickt frontal auf die Dargestellten. Doch die Dargestellten entziehen ihrerseits den Blick, als schiene es menschenunmöglich, Außenstehende bis auf den allertiefsten Grund ihres Trauerleides sehen zu lassen. Im übertragenen Sinn möchte man mit Heidegger sagen:

»Was sich entzieht, versagt die Ankunft. Allein – das Sichentziehen ist nicht nichts. Entzug ist Ereignis. Was sich entzieht, kann sogar den Menschen wesentlicher angehen und in den Anspruch nehmen als alles Anwesende, das ihn trifft und betrifft. [...] Was sich uns entzieht, zieht uns dabei gerade mit, [...].«<sup>2070</sup> –

Oder das Mal meint eher das Merkzeichen<sup>2071</sup> wie im Fall der »Krieg«-Holzschnitte, Zeichen, die zu denken und merken geben, Aufmerksamkeit anstoßen und sinnverstehendes Sehen wie auch Initiative fordern.<sup>2072</sup>

Die *Portalentwürfe* will ich hier nur unter Vorbehalt einreihen. Nur in Verbindung mit einer Inschrift der Diktion »Hier liegt ...«<sup>2073</sup> hätten sie einen deutlichen Zeigegestus erkennen lassen. Ansonsten markieren sie den Zugang zum Begräbnisort, bezeigen aber nichts weiter als einen würdevollen Kniefall auf der Schwelle zum Bezirk der Toten.

Die *Gipsmodelle von 1926* bereiten schließlich die Maleigenschaften und die Verweismethode der *Endfassung* vor.<sup>2074</sup>

Im folgenden gilt es, den Denkmalcharakter der »Trauernden Eltern« in ebendieser *Endfassung* (Abb. 1) näher zu bestimmen. Käthe Kollwitz selbst wählt ursprünglich

<sup>2069</sup>Siehe Abschnitte II.7.2.2., II.7.3. zur Deutung des Elternreliefs als »Mal«. — Zur Beschreibung im Hinblick auf das »In-der-Welt-Stehen« führt mich indirekt *Gadamer 1988*, S. 105.

<sup>2070</sup>So in der Vorlesungsreihe vom Wintersemester 1951/52, »Was heißt Denken?«, dort im Bezug auf das sog. »zu-Denkende«: *Heidegger 2002*, S. 10, 11.

<sup>2071</sup>Siehe *DWB*, Bd. 12 (EA 1885), s. v. Mal, Sp. 1493-1499; hier Sp. 1494 (»künstlich erstelltes merkzeichen«), bes. Sp. 1495 (»merkzeichen, denkzeichen in allgemeinerem sinne«), Sp. 1496 (»besonders das zu irgend einem andenkens eigens errichtete zeichen«).

<sup>2072</sup>Siehe Abschnitt II.8.8.2. — Den Ausdruck »sinnverstehende[s] Sehen« entlehne ich *Regenbogen / Meyer 2005*, s. v. Betrachtung, S. 105.

<sup>2073</sup>Siehe Abschnitt II.9.1.1.

den Begriff »Denkmal« für ihr Werk.<sup>2075</sup> Anfangs kommt auch die Bezeichnung »Ehrenmal« vor.<sup>2076</sup> Beide Begriffe verflüchtigen sich nach und nach mit den Entwicklungen, die das Projekt durchläuft. Kollwitz spricht dann von der »großen Arbeit«,<sup>2077</sup> öfter einfach von der »Mutter-« bzw. »Vaterfigur«.<sup>2078</sup> Zuletzt schreibt sie in einem Brief von der »Erinnerungsarbeit für die gefallenen Kriegsfreiwilligen«.<sup>2079</sup> Es ist zweifellos so, daß den gestalterischen Veränderungen ein Bewußtseinswandel darüber vorausgeht, worin der Hauptzweck des Werkes bestehen soll. Der Hauptzweck aber drückt sich auf gedanklicher Ebene im Begriff aus.<sup>2080</sup>

---

<sup>2074</sup>Siehe Schluß von Abschnitt II.10.4.1.

<sup>2075</sup>Zuerst in *Tgb*, S. 177 (\*01.12.14). Auch in *Kollwitz 1933*, unpag. [8. Textseite: »Denkmal für die gefallenen Kriegsfreiwilligen«; insgesamt zu diesem Werk: 8.-9. Textseite]. Auch noch 1943 im Rückblick »Die Jahre 1914-1933 zum Umbruch« in *Tgb*, S. 746.

<sup>2076</sup>*Tgb*, S. 184 (\*14.04.15).

<sup>2077</sup>Vgl. *Tgb*, S. 423 (\*25.05.19).

<sup>2078</sup>Siehe *Verzeichnis B*, s. v. Mutterfigur; s. v. Vaterfigur.

<sup>2079</sup>Brief an Ludwig Kaemmerer (\*11.10.32); erstmals veröffentlicht in *Fischer 1999a*, S. 58. — Zu den verschiedenen Bezeichnungen siehe die Einträge in *Verzeichnis B*, s. v. Denkmal.

<sup>2080</sup>Allgemein zum Begriff des Denkmals sowie seinen Kategorien und Funktionen: [A] Lexika: *DWB*, Bd. 2 (EA 1860), s. v. Denkmal, Sp. 941-942; *DWB*, Bd. 4 (EA 1878), a) s. v. Gedächtnismal, Sp. 1938; b) s. v. Gedächtnis, Sp. 1927-1937, hier Sp. 1933; *DWB*, Bd. 8 (EA 1958), a) s. v. Grabmal, Sp. 1622-1627; b) s. v. Grabstein, Sp. 1643-1648; *LdK*, Bd. 2, a) s. v. Denkmal, S. 121-124 (die »Trauernden Eltern« sind erwähnt auf S. 123); b) s. v. Grabmal, S. 822-824, hier S. 822; c) s. v. Grabplastik, S. 824-826, hier S. 824 (die »Trauernden Eltern« sind erwähnt auf S. 826); *LdK*, Bd. 4, a) s. v. Mal, S. 485; b) s. v. Memorialbau, S. 677; c) s. v. Monumental, Monumentalität, S. 827-829, hier S. 827-828; d) s. v. Monumentalkunst, S. 829; *RDK*, Bd. 3, s. v. Denkmal (H. Keller), Sp. 1257-1297, hier Sp. 1258-1259; *MGKL*, Bd. 4, s. v. Denkmal, S. 641; *MGKL*, Bd. 8, s. v. Grabmal, S. 198-200; im Internet *DWDS*<sup>o</sup>, s. v. Denkmal (vgl. dort genannte Synonyme); *Duden online*<sup>o</sup>, s. v. Denkmal (mit Synonymen); *Brockhaus online*<sup>o</sup>, a) s. v. Denkmal; b) s. v. Grabmal; c) s. v. Mal. — [B] Ferner: *Frodl 1967*; *Nipperdey 1968*; *Bischoff 1977*, S. 29-35; *Koselleck 1979*, bes. S. 258-259; *Scharf 1984*, bes. S. 1, 5-20 (mit Auswertung von älteren und neueren Lexikonartikeln; Verweis auf Schriften von E. Panofsky, A. Riegl, M. Dvořák, J. v. Schlosser, P. Clemen, G. Dehio, W. Sauerländer; Erklärung zur methodischen Anwendung des Begriffs); *Mittig 1987*, bes. S. 457-459; *Kluxen 1989*; *Egloffstein 1989*; *Alings 1996*, bes. Kapitel I. — [C] Ferner folgende Auswahl zur Denkmalproblematik und -kritik: *Mittig / Plagemann 1972*; *Schubert 1976*; *Mittig 1987*; *Mai / Schmirber 1989*; *Schubert 1990*, S. 63-71; *Behrenbeck 1992*; *Diers 1993*; *Endlich 1993*; *Gruber 1993*; *Mattenkott 1993*; *Vogt 1993*; *Reck 1994*; *Diers 1997*, S. 101-120 (»Politik und Denkmal. Allianzen / Mesallianzen«); *Trimborn 1997*; *King 1998*; *Koselleck 1998*; *Zaunschirm 2002a*; *Zaunschirm 2002b*; *Saehrendt 2004*; *Eschebach 2005*; *Goebel 2007*. — [D] Weitere Literaturhinweise: siehe Anm. 986, 1819, 1832, 2063.

### 10.4.3. Herkömmliche Bezeichnungen

In der Kollwitz-Literatur wird die *endgültige Fassung* der »Trauernden Eltern« verschieden titulierte [I bis XIV]: Schlicht von einem [I] »Grabmal« reden in den dreißiger und vierziger Jahren etwa Alfred Hentzen,<sup>2081</sup> Bruno E. Walter<sup>2082</sup> und Richard Biedrzyński.<sup>2083</sup> Die Rezensenten der KPD-Zeitschrift »Die Rote Fahne«<sup>2084</sup> sowie Hans Kollwitz,<sup>2085</sup> Beate Bonus-Jeep<sup>2086</sup> und Walter Geese<sup>2087</sup> sprechen in ähnlicher Weise von einem [II] »Totenmal«.<sup>2088</sup> Paul Fechter gebraucht letzteren Ausdruck ebenfalls und erkennt darüber hinaus in dem Werk ein [III] »mahnendes Mal für die Lebenden«.<sup>2089</sup> Das Moment ermahrend-eindringlicher Appellation enthält auch das Wort [IV] »Mahnmal gegen den Krieg«, das sich 1966 bei Ilse Rauhut findet.<sup>2090</sup> Und ein klar vernehmlicher pazifistischer bzw. »friedensbewegter« Grundton wird dem Werk in der Zeit des militärischen Hochrüstens in Ost und West unterlegt: 1980 bezeichnet es Renate Hinz als [V] »Antikriegsdenkmal«.<sup>2091</sup>

<sup>2081</sup>Siehe das zuerst 1934 erschienene Buch »Deutsche Bildhauer der Gegenwart«, hier zitiert nach dem Wiederabdruck der betreffenden Textpassage in *Fischer 1999c*, S. 113.

<sup>2082</sup>Siehe das 1940 erschienene Buch »Die deutsche Plastik der Gegenwart«, hier zitiert nach dem Wiederabdruck der betreffenden Textpassage in *Fischer 1999c*, S. 113.

<sup>2083</sup>Siehe *Biedrzyński 1949*, S. 162. Später gleichfalls *Bohnke-Kollwitz 1989c*, S. 15.

<sup>2084</sup>Siehe die Rezension mit dem Titel »Käthe Kollwitz-Totenmal« anlässlich der Ausstellung der Elternfiguren in der Berliner Nationalgalerie in: »Die Rote Fahne«, Jg. 15, Nr. 129 (14.06.32), S. 10; hier zitiert nach dem Wiederabdruck in *Fischer 1999c*, S. 112.

<sup>2085</sup>Siehe den am 19.09.32 in der Zeitschrift »Sozialistische Monatshefte« veröffentlichten Artikel: *Kollwitz 1932*, S. 775.

<sup>2086</sup>Siehe den am 03.09.32 in der Zeitschrift »Die Christliche Welt« veröffentlichten Artikel: *Bonus-Jeep 1932*, Sp. 797.

<sup>2087</sup>Siehe den Bericht »Neue Plastik im Kronprinzen-Palais« in »Museum der Gegenwart« (1932); hier zitiert nach dem Wiederabdruck der betreffenden Stelle in *Fischer 1999c*, S. 108.

<sup>2088</sup>Dasselbe Wort kommt vor in *Bauer 1967*, S. 49; *Kat. Berlin 1967/1968*, S. 114; *Jansen 1989*, S. 137; dann wieder bei Hannelore Fischer in *Kat. Düsseldorf 2003*, S. 32, 42. — Der 1935 erschienene Band 21 des Grimmschen Wörterbuchs erklärt das Wort als »grabmal«: *DWB*, Bd. 21 (EA 1935), s. v. Todtenmal, Sp. 615-616, hier Sp. 615.

<sup>2089</sup>*Fechter 1932/1933*, S. 54, 58. — Etwas nebulös formuliert heißt es: »Das Werk von Käthe Kollwitz ist nicht nur ein Denkmal der Toten: es ist zugleich ein mahnendes Mal für die Lebenden. Diese Frau hat in ihrem persönlichen Gefühl zugleich etwas von der großen Woge des Volksgefühls verspürt, das nicht erst seit 1914, sondern bereits viel länger im Aufsteigen begriffen, auf eine endliche Annäherung zwischen der Kunst und der Allgemeinheit hindrängt – nicht im Thema, sondern in der Gemeinsamkeit des Menschlichen, das die Voraussetzung der Kunst wie allen Lebens ist. Sie hat mit diesem Totenmal ein erstes großes Beispiel dieser natürlichen, organischen Kunst aus dem Ganzen für das Ganze gegeben.« (*Fechter 1932/1933*, S. 58).

<sup>2090</sup>*Rauhut 1966*, S. 80.

<sup>2091</sup>*Hinz 1980*, S. 11. Übrigens sieht die Autorin in der Friedenssicherung ein generelles Anliegen der Kollwitz-Kunst: *Hinz 1980*, S. 6. — Jan Kneher titelt »Die ›große Arbeit‹ gegen

Während hier das Gewicht auf einem moralischen Oppositionsverhältnis<sup>2092</sup> zum Krieg liegt, wendet die 1999 erschienene Monographie des Kölner Kollwitz-Museums das Vorzeichen der Deutung und erklärt das Werk zum [VI] »Mahnmal für den Frieden«.<sup>2093</sup> – [VII] »Mahnmal für uns alle« nennt es 1959 Bundespräsident Theodor Heuss, denn es bringt »Menschenleid« zum Ausdruck.<sup>2094</sup> Daß die Elternfiguren deshalb eine Botschaft bergen, die die europäischen Völker näher zueinander bringen kann, haben Adolf Behne und Beate Bonus-Jeep schon sehr früh

---

den Krieg« (*Kneher 1985*, S. 214). Viktoria Schmidt-Linsenhoff erwähnt das Werk zusammen mit anderen in ihrer bis dahin geläufigen Deutung als »Zeugnisse eines engagierten, humanistischen Pazifismus« (*Schmidt-Linsenhoff 1986*, S. 37). Ähnlich *Jürgens-Kirchhoff 1993*, S. 289 (»Mahnmale des Pazifismus«). Vgl. *Barron 1984*, S. 18 (die aus dem Kontext erschließbare Aussageabsicht geht ebenfalls zum Pazifismus hin, aber die Bezeichnung als »bedeutendes Kriegsdenkmal« wirkt undifferenziert). — Zu Definition und Thema »pazifistische Kunst«: z. B. *Krause 1989a*; ergänzend *LdK*, Bd. 4, s. v. Krieg und Frieden, S. 67-69, dort bes. S. 68 (»Tendenz zum Antikriegsdenkmal« bei Kollwitz). — Die »schwerste Anklage gegen den Krieg«, ein kategorisches »Nein« zu Krieg, »Tod auf dem Schlachtfeld« und »zu der Qual des Mordens«, sieht 1957 auch die Kollwitz-Interpretin Lenka von Koerber in den Elternfiguren: *Koerber 1957*, S. 129-131 (auch abgedruckt in *Fischer 1999c*, S. 113, 116, hier S. 116). Eine Kollwitz-Aussage über den Krieg und die »Schuld der Regierungen« wird mitgeteilt in *Koerber 1957*, S. 122-123.

<sup>2092</sup>Der Denkmalform des »Mahnmals« wird das Attribut »moralisch opponierend« generell zugeordnet in *Scharf 1984*, S. 12.

<sup>2093</sup>So im Untertitel der Monographie *Fischer 1999*. — Zu beachten ist in diesem Zusammenhang, daß auch die *Nachbildungen der »Trauernden Eltern«* in Köln (Abb. 96) als ebensolches Mahnmal verstanden werden. Die Muschelkalk-Skulpturen von der Hand der beiden Mataré-Meisterschüler Joseph Beuys und Erwin Heerich stellte man 1959 in der kriegszerstörten Kölner Kirche St. Alban auf; die Anlage dient seither als Gedenkstätte. Ausführlich dazu: *Fischer 1999*, S. 125-129 (Dokumentation), S. 146-149 (Gespräch mit Heerich), S. 151-159 (Schriftquellen); *Bollenbeck 1999*; *Herzog 1999*; *Krings 1999*; *Schilling 1999*; *Wellershoff 1999*; ferner *Kolberg 1991*, S. 51 mit Anm. 58 und Abb. 4; *Bohnke-Kollwitz 1989c*, S. 16-17. — Weiter zur Benennung der »Trauernden Eltern« in Flandern als »Mahnmal für den Frieden«: 1987 gibt Harri Nündel im Katalog zur Kollwitz-Ausstellung der »Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik« eine fast identische Benennung. Er würdigt die Skulpturen als »Mahnmal für den Weltfrieden« (*Nündel 1987*, S. 6. Der politische Aussagewert, der in einer solchen Bezeichnung enthalten ist, spielt damals freilich immer eine Rolle in der Auseinandersetzung zwischen Ost und West). — Hannelore Fischer betont begriffliche Unterschiede, wenn sie festhält: »Das den Kriegsfreiwilligen geweihte Denkmal wandelt sich zum Mahnmal, zurück bleibt die Trauer der Eltern.« (*Fischer 1999*, S. 12). — Zum »Eltern«-Mahnmal« verkürzt sich die Bezeichnung in *Seeler 2005*, S. 23. Nur vom »Mahnmal« sprechen z. B.: *Kollwitz / Reidemeister 1967*, unpag. [2. Textseite des Vorworts von Leopold Reidemeister; Titel auf den Bildtafeln »Der Vater« und »Die Mutter«; vgl. zudem Abbildungsverzeichnis Nr. 5-12]; *Timm 1980*, S. 17; *Gallwitz 1988*, S. 63; *Kolberg 1991*, S. 49; *Knesebeck 2007a*, S. 24. »Mahnmal für die Toten des Weltkrieges« heißt es wiederum in *Thiem 1989*, S. 153; ähnlich *Gallwitz 1988*, S. 62 und *Bohnke-Kollwitz 1992*, S. 9.

<sup>2094</sup>So in seiner Ansprache zur Einweihung der Gedächtnisstätte St. Alban in Köln am 21.05.1959; zitiert nach *Fischer 1999*, S. 157-158, hier S. 158.

erkannt.<sup>2095</sup> – Der Habitus der Figuren bewirkt, daß ein unbekannter Kommentator im Jahr 1932 meint: »Ein unendlicher Frieden geht vom Ganzen aus«; als »hoffnungsvoll und erhebend« bewertet er den Ausdruck.<sup>2096</sup> Eine gleichfalls emotionalisierte, aber inhaltlich mehr an die Bezeichnung »Totenmal« anschließende Sicht auf das Werk gibt 1967/68 Friedrich Ahlers-Hestermann; für sein Empfinden stellen die Elternfiguren auf dem Soldatenfriedhof [VIII] »große Zeichen der Trauer« dar.<sup>2097</sup> Und als [IX] »Denkmal des Schmerzes – ihres Schmerzes« meint 1981 Catherine Kraher Kollwitz' Werk benennen zu können.<sup>2098</sup> Es sei »kein öffentliches Denkmal im eigentlichen Sinne«, sondern »ein öffentlich ausgestellttes privates Monument« der Künstlerin, entstanden ohne Auftrag, aus eigenem Antrieb und »tiefeigenster Notwendigkeit«.<sup>2099</sup> – Dagegen erkennt Helmut Scharf 1984 offen-

<sup>2095</sup>Siehe *Bonus-Jeep 1932*, Sp. 798-799. Behne sei im Wortlaut zitiert: »In einer der letzten Ausstellungen der Berliner Akademie der Künste sahen wir die menschlich stark ergreifenden Gestalten eines Mannes und einer Frau. Käthe Kollwitz hatte sie für das Grab ihres Sohnes Peter geschaffen, der im Oktober 1914 vor Dixmuiden gefallen war; sie sind bestimmt in Belgien auf einem Soldatenfriedhof aufgestellt zu werden. Die beiden knienden Gestalten sind jetzt noch Gipsmodell. Aber wir wünschten sehr, daß sich bald die Möglichkeit ergäbe sie für den Platz, dem sie zugedacht sind, in Stein für die Dauer auszuführen. Eine starke, über die Grenzen gehende Wirkung wäre diesem Denkmal gewiß: eine Wirkung, die Völker zusammenführte, die gleiches Schicksal erlitten haben.« (*Behne 1931*, S. 907). – Zur Ausstellung der *Gipsmodelle*: siehe Abschnitt II.10.1.1.

<sup>2096</sup>Siehe den anonymen Zusatz »aus einem Briefe, den die Schriftleitung erhielt« im direkten Anschluß an den Artikel *Bonus-Jeep 1932*, Sp. 799 (weggelassen ist dieser Zusatz im Wiederabdruck *Fischer 1999c*, S. 109-111). – Ähnlich *Bonus-Jeep 1932*, Sp. 797: »Es ist nichts Pathetisches in den beiden stillen Figuren. [...] Weder Verzweiflung noch Anklage, nur tiefes, zusammengefaßtes Sich-Beugen unter das Schicksal drückt sich im Gram dieser Beiden aus: Vergeblich kann dieses Jugendsterben nicht sein, es muß einen Schritt bedeuten, dem Ende der Bruderfehden zu!« (Die Autorin spielt ebd. auf die Idee der menschheitlichen Höherentwicklung an, die ihr Ehemann Arthur Bonus 1916 in seinem Buch »Religion als Wille« vertreten hatte; ich habe diese Idee in Teil I meiner Studie dargestellt).

<sup>2097</sup>So im einführenden Text [ohne Titel] in *Kat. Berlin 1967/1968*, S. 5-12, hier S. 10. – In enger Verbindung dazu steht eine Bemerkung des Autors über Stil und Ausdruck der Figuren: Kollwitz' »Mut zu blockhafter Geschlossenheit, Schlichtheit der Umrisse, des Gewandes und der Oberfläche des Steins« bringt »große plastische Form« zuwege und macht die Figuren »menschlich ergreifend« (*Kat. Berlin 1967/1968*, S. 11; ganz ähnlich bereits *Ahlers-Hestermann 1952*, S. 15). — Als »Trauermal« sind die Elternfiguren bezeichnet in *Kneher 1985*, S. 215.

<sup>2098</sup>*Kraher 1990*, S. 81. (Die Erstausgabe erschien 1981).

<sup>2099</sup>*Kraher 1990*, S. 79. Zustimmend *Krause 1989b*, S. 71. Ähnlich *Forster-Hahn 1978*, S. 10 (»private grief and public purpose are fused into a general human statement«); *Tegtmeyer 1999*, S. 105 (»kein öffentliches, kriegsverherrlichendes Denkmal [...], sondern ein individuell gestaltetes Grabmal« mit »allgemeingültige[r] Aussage«). Ähnlich auch die in *Fischer 1999*, S. 149 mitgeteilte Beurteilung von Erwin Heerich (»ein persönliches Grabmal, aber auch [...] ein Denkmal gegen Krieg und Zerstörung«). — Volker Frank bemerkt im Gegensatz zu Kraher, daß Kollwitz über die verschiedenen Entwicklungsstadien ihres Werkes zu einer Form der »Gefallenenehrung« gelangt ist, »die weit über den ursprünglichen persönlichen Anlaß« eines »Kriegerehrenalms« hinausgeht; es sei »zusammengefaßt«, was die Künstlerin »seit dem Ende des ersten Weltkrieges bewegte.« (*Frank 1982*, S. 91-92). Auf

sichtlich einen differenzierten politischen Anspruch. Er ordnet die »Eltern« den [X] »Denkmäler[n] des Internationalismus« zu<sup>2100</sup> und innerhalb dieser Kategorie den sog. [XI] demokratischen Denkmälern.<sup>2101</sup> Das heißt vor allem, daß die Skulpturen im Sinne des Antimilitarismus zu interpretieren sind. Sie enthalten sich der Formen und Absichten, welche die Gegenbeispiele, nämlich die Denkmäler des antidemokratisch-militanten Gefallenenkultes, aufweisen.<sup>2102</sup> Statt dessen zeigen sie ein individuelles und vom Mitgefühl geprägtes Menschenbild; das Totengedenken wird weder entpersonalisiert, so daß der Einzelne im Ganzen unterginge, noch wird es verherrlicht oder sentimental verklärt; und es findet keinerlei Aufruf zur Nachfolge im kriegerischen Tun statt.<sup>2103</sup> – Wieder eine andere Wendung beinhalten die Wörter [XII] »Gefallenenmal« respektive »Gefallenendenkmal«, wie sie Hans Kollwitz im Jahr 1966 gebraucht.<sup>2104</sup> Diese Bezeichnungen finden sich häufiger in der Literatur.<sup>2105</sup> Sie fokussieren in bestimmter Weise den Blick auf das Werk, insofern sie auf den Anlaß – »gefallen«, also im Krieg zu Tode gekommen – hinweisen und

---

Kollwitz' zuerst »unsicher[e], dann kompromißlos[e] [...] Antikriegsposition« wird hingewiesen in *Frank 1982*, S. 87.

<sup>2100</sup>*Scharf 1984*, S. 270-274, hier S. 270, 272, 273, 274.

<sup>2101</sup>*Scharf 1984*, S. 270. – Grundlage dieser Benennung ist die These, daß sich historische, politische und verfassungsmäßige Verhältnisse in den Denkmalsetzungen der Weimarer Republik ausdrücken: *Scharf 1984*, S. 269; vgl. S. 266-270.

<sup>2102</sup>Siehe den Abschnitt »Denkmäler des Gefallenenkultes«: *Scharf 1984*, S. 274-279. – Als Beispiele mit entsprechenden Kriterien werden dort genannt: a) Völkerschlachtdenkmal in Leipzig (1898-1913); b) Kriegerdenkmal am Armeemuseum in München (1924); c) Tannenbergsdenkmal (1924-1927, umgestaltet 1934, von Hitler zum »Reichsehnenmal« bestimmt 1935); d) Marine-Ehrenmal in Laboe (1927-1936).

<sup>2103</sup>Vgl. insgesamt *Scharf 1984*, S. 270-279. Aus dieser Textpassage ist zu erschließen, daß bezüglich des Kollwitzschen Denkmals als weitere Kriterien folgende gelten: a) stilistische »Anlehnung an den demokratischen Realismus des 19. Jh., beispielsweise eines Constantin Meunier« (S. 271); b) der Friedhof als Ort, wo ein trauerndes Gedenken möglich ist (S. 271-272); c) Ausschluß von inhaltlichen Aussagen wie »Idealisierung oder Heroisierung«, »Haß« und Rache (S. 270); d) Appellation an »internationalen Antimilitarismus«, wobei gleichzeitig aber doch »mit einem Hauch von mystisch verweltlichter Religiosität in erster Linie die deutschen Gefallenen« geehrt werden (S. 272). Scharf geht davon aus, daß die Elternfiguren 1932 entstehen [richtig: vollendet werden, BS], also in einer Zeit, als die parlamentarische Demokratie in Deutschland aufgrund der politischen und gesellschaftlichen Zustände sowie des Erstarkens des Nationalsozialismus zerfällt und sich mit der sog. »Machtergreifung« 1933 der Zweite Weltkrieg ankündigt: *Scharf 1984*, S. 273. – Im übrigen wird das Kollwitzsche »Eltern«-Denkmal bei Scharf immer zusammen genannt mit Barlachs Denkmälern in Güstrow (1926-1927), Kiel (1928), Magdeburg (1929) und Hamburg (1931).

<sup>2104</sup>Siehe »Daten aus dem Leben von Käthe Kollwitz [...]« in *BdF*, S. 11.

<sup>2105</sup>Siehe z. B.: *Rauhut 1966*, S. 80; *Lüdecke 1967*, S. 36, vgl. weiter differenzierend S. 14 (»Kriegsgefallenendenkmal«); *Weisner 1967a*, S. 19, 26, 32; *Kat. Berlin 1987*, S. 8, 9; *Krahmer 1990*, S. 79; *Gabler 1993*, S. 105; *Pfeiffer 1996*, S. 352, 353, 354; ferner *LdK*, Bd. 2, s. v. Denkmal, S. 121-124, hier S. 123.

gleichzeitig Andenken und Anerkennung implizieren.<sup>2106</sup> Elmar Jansen scheint 1989 diese Gedanken aufzunehmen, vertieft aber das Moment des Memorialen: er spricht von einem [XIII] »Gedächtnismal für die Weltkriegsgefallenen«.<sup>2107</sup> Daß man dabei an alle Gefallenen aller am Krieg beteiligten Nationen denken kann, ist freilich nicht gesagt. Doch stellt 1999 Arne Kollwitz in einem Gespräch mit Hannelore Fischer fest, es gebe eine »starke emotionale Verbundenheit der flandrischen Bevölkerung mit den Kollwitz-Skulpturen. Offenbar werden sie genauso wie vor 50 Jahren als [XIV] Symbol der Versöhnung und als Ausdruck von Menschlichkeit und Mitleid empfunden«,<sup>2108</sup> so der Enkelsohn der Künstlerin.

Die unterschiedlichen Bezeichnungen lassen sich ordnen. Sie kehren entweder den Ausdruck der Trauer um die Gefallenen und das Totengedenken hervor [I, II, VIII, IX, XII, XIII] oder die ermahnende Wirkabsicht im Hinblick auf Völkerversöhnung und Frieden [VI, VII, XIV]; entweder die politisch motivierte Ablehnung des Militarismus [IV, V, X, XI] oder eine menschlich anteilnehmende Auffassung [III, VII, XIV].

#### 10.4.4. Revision

Nun fragt sich, welchen der soeben dargestellten Bewertungen wir uns anschließen können. Ich meine, daß sie alle ihre rational begründbare Stelle im Spektrum der möglichen Interpretationen zu behaupten vermögen. Und deshalb sollen sie in der Denkmalfrage auch unseren Standort und unsere Blickrichtung fixieren. Von hier aus will ich aber versuchen, das Blickfeld noch einmal zu weiten.

Das Werk dient an seinem ursprünglichen und heutigen Ort dem stillen Totengedenken. Meiner Ansicht nach gilt: Es ist tatsächlich als Totenmal zu verstehen. Die sichtliche Leere zwischen den Figuren hat eine klangliche Entsprechung. Die

---

<sup>2106</sup>Eine fast gleichlautende Bezeichnung ist hiervon zu unterscheiden; während des Zweiten Weltkriegs versucht Hans Weigert den Kollwitzschen »Eltern« die heroische Attitüde eines »Gefallenenehrenmals« zu unterstellen: *Weigert 1942*, Untertitel zur Abb. der Mutterfigur auf S. 940, vgl. Text S. 507.

<sup>2107</sup>*Jansen 1989*, S. 149.

<sup>2108</sup>*Fischer 1999d*, S. 181.

Stille.<sup>2109</sup> Die Figuren sind in sich gekehrt, sie agieren nicht, sondern verhalten sich statisch und ruhig; sie stehen einzeln für sich, sind herausgehoben auf ihren Sockeln, ausgesondert vom bedeutsamen Umraum, isoliert voneinander, obgleich durch die gemeinsame Ausrichtung und mittels verhaltener Formen, wie den beschriebenen Chiasmen, zeichenhaft aufeinander bezogen. Ihre Isolation wird zum Sinnbild ihres harrenden Stillschweigens. Es ist das standhaft liebende Schweigen im Wissen um den toten Geliebten, ein Vorgang des Aushaltens der Ferne, Leere, Stille, den ich das immerwährende Sein mit den Toten genannt habe (Abschnitt II.10.3.).

»Sinnsteigernd« wirkt auf die Skulpturen der »bedeutsame Ort«.<sup>2110</sup> Der Friedhof selbst ist der Ort der Stille.<sup>2111</sup> Hier gibt es nichts zu erwarten. Aber alles zu überdenken. Die »Trauernden Eltern« stellen ein Gedächtnismal dar. Im Totenkult hat das Angedenken, die »memoria«, generell eine wichtige Funktion.<sup>2112</sup> Sich der Verstorbenen zu erinnern, heißt auch, ihr Andenken zu bewahren (»conservare«) und zu beherzigen (»recordari«). Daran schließt sich unmittelbar der Gedanke der Mahnung (»monitio«, »admonitus«) an, wenn das Andenken verwoben ist mit den Schrecknissen des Krieges; wenn es sich auf etwas dringend, pflichtmäßig oder geschuldeterweise zu Leistendes bezieht. In unserem Fall sind Gedächtnismal und Mahnmale gleichwie ein und dasselbe.<sup>2113</sup> Ein »memento mortuorum«, ein Zeug-

<sup>2109</sup>Ich paraphrasiere hier einen Gedanken über »Leere« und »Schweigen« aus *Steiner 2008*, S. 42.

<sup>2110</sup>Vgl. *Frey 1976c*, S. 133. – Auch meine Deutung der Isolation der Figuren ist durch Dagobert Frey inspiriert: vgl. *Frey 1976c*, S. 133-140.

<sup>2111</sup>Gewiß verhält es sich so, daß die heutige Friedhofsanlage in Vladslö-Praetbos den Eindruck der Ruhe, Stille, Leere stärker hervorbringt, als es die ursprüngliche Situation in Roggevelde vermocht haben mag. Das hat seinen Grund nur zum Teil in der größeren Fläche des Areals und der Aufstellung der Elternskulpturen am Scheitelpunkt statt am Eingang. Hinzu kommt, daß die Grabstellen durch liegende Grabzeichen (Steinplatten), nicht mehr durch aufrecht stehende (Kreuze) markiert werden. Das betont optisch die Weitläufigkeit, trotz des Baumbestandes.

<sup>2112</sup>Siehe z. B. a) *LThK*, Bd. 7, s. v. Memoria (J. Krüger), Sp. 94; b) *LThK*, Bd. 1, s. v. Anamnese (J. Jantzen, [u. a.]), Sp. 589-593, hier Sp. 590; c) *LThK*, Bd. 10, s. v. Totengedächtnis (J. Bärsch, [u. a.]), Sp. 126-127. Zudem die entsprechenden Stichworte in *RGG*<sup>4</sup> und *TRE*.

<sup>2113</sup>Zum Verständnis der verschiedenen Wörter: *DWB*, Bd. 3 (EA 1862), a) s. v. Erinnern, Sp. 858-860; b) s. v. Erinnerung, Sp. 860; *DWB*, Bd. 4 (EA 1878), a) s. v. Gedächtnis, Sp. 1927-1937, bes. Sp. 1931, 1934-1935; b) s. v. Gedenken, Sp. 1995-2011, bes. Sp. 1995, 2008; *DWB*, Bd. 1 (EA 1854), s. v. Andenken, Sp. 305; *DWB*, Bd. 12 (EA 1885), s. v. Mahnen, Sp. 1462-1464, bes. Sp. 1463; *Duden online*<sup>o</sup>, a) s. v. Erinnern; b) s. v. Erinnerung; c) s. v. Gedächtnis. Ferner *Stoockle 1983*, s. v. Gedächtnis, S. 100-102. – Weitere Angaben zum Themenkomplex in Anm. 2117. — Das Wort »Mahnmal« steht heute meist für die Denkmäler in den Gedenkstätten für die Opfer des Nationalsozialismus, den ehemaligen Konzentrations- und Vernichtungslagern. Man vergleiche die Mahnmale in Buchenwald bei

nis, daß die Toten unvergessen sind, aber auch daß die Totentrauer »seinsbestimmend« ist für die Hinterbliebenen. Und zwar für eine ganz bestimmte Hinterbliebenengruppe. Ein Hauptanliegen dieses Werkes besteht darin, das Spezifische der Elterntrauer darzustellen. Diesen Hinweis darf man nicht übersehen. Den Tod des Kindes ertragen zu müssen, ist eine der qualvollsten Erfahrungen des Menschen. Mit dem Tod der Nachkommen assoziiert man unwillkürlich die eigene Sterblichkeit. Endlichkeit schlechthin. Wir hatten erkannt, daß Käthe Kollwitz 1921/22 mit ihrem Holzschnitt »Witwe I« (Kl. 180, Kn. 175; Abb. 26) einen Ausdruck für jene Art der Trauer findet, die gleichzeitig Hoffnung beinhaltet, denn eine Schwangere trauert.<sup>2114</sup> Anders das Gipsmodell des »Vaters« von 1926 (Abb. 57), das den Kummer über den Verlust des Nachwuchses und der eigenen Lebenskraft andeutet.<sup>2115</sup> Die »Eltern« von 1931/32 (Abb. 1, 66, 73) kennen keine Hoffnung mehr. Aber sie harren aus und tragen den Schmerz gefaßt. Es ist gerade diese Gefäßtheit beider, eigentlich ihre Standhaftigkeit (constantia) im Leiden, die eine Mahnung mit zukunftsweisendem Beiklang enthält. – Im Dekalog heißt es: »Ehre deinen Vater und deine Mutter, damit du lange lebst [...]«.«<sup>2116</sup> Damit wird eine positive Konsequenz eröffnet, die Leben verheißt. Auf dem Soldatenfriedhof zeigen die Kollwitzschen »Eltern« eine negative, weil lebensbedrohliche Konsequenz auf: Gedenkt dieses Todes eurer Söhne; im Krieg geht immer Zukunft zu Grabe. – So artikuliert sich die mahnend-warnende Aussage des Werks. Die andere, memoriale Aussage kommt in der aufrechterhaltenen Beziehung zu den Toten zum Vorschein. Die Skulpturen vergegenwärtigen, was über die Elterntrauer hinaus Bestand hat: die Elternliebe. Symbolisch verdichtet sich in ihrer dauernden Präsenz an diesem Ort die Erinnerung an die Toten, so daß auch der heutige Friedhofsbesucher, der sich

---

Weimar (»Buchenwald-Gruppe«, 1958, Fritz Cremer); am Standort des KZ »Mittelbaur-Dora« in Nordhausen-Krimderode (Skulpturengruppe, 1964, Jürgen von Woyski); Dachau (»Internationales Mahnmal«, 1968, Nandor Glid). Ferner z. B.: »Mahnmal der Namenlosen« (Dolle, 1951, Rudolf Reichel); »Mahnmal zu Ehren der Magdeburger Widerstandskämpfer« (Magdeburg, 1965, Eberhard Roßdeutscher); Deportationsmahnmal am Bahnhof Grunewald (Berlin-Wilmersdorf, 1991, Karol Broniatowski); »Mahnmal gegen Rassismus« (Saarbrücken, 1990-1993, Jochen Gerz); »Denkmal für die ermordeten Juden Europas«, sog. »Holocaust-Mahnmal« (Berlin, 2005, Peter Eisenman); und viele mehr. Siehe etwa: *Scharf 1984*, S. 331-337; *Reck 1994*, S. 184-185, 191; *Puvogel / Stankowski / Graf 1995*, Abb. S. 124, 701; *Endlich / Goldenbogen / Herlemann 1999*, Abb. S. 210, 526, 564, 865, 901. — Zur Terminologie: *Behrenbeck 1992*, S. 346-347.

<sup>2114</sup>Siehe Abschnitte II.8.4.2., II.8.8.1.

<sup>2115</sup>Siehe Abschnitt II.9.2.

<sup>2116</sup>So das vierte der Zehn Gebote: Ex 20,12. — Zur »pietas erga parentes« vgl. auch *DNP*, Bd. 9, s. v. Pietas, Sp. 1009-1010; *LAW*, s. v. Pietas, Sp. 2328; *LThK*, Bd. 4, s. v. Frömmigkeit (H. Frankemölle, [u. a.]), Sp. 166-171, hier Sp. 169.

mit derlei sinnbildlicher Aussagekraft konfrontieren läßt, zu ahnen vermag, wie wenig die Liebe der Vergänglichkeit unterworfen ist. – Oder aber, wie groß die Anforderung an seine eigene »Wahrhaftigkeit« ist:

»Erinnern heißt, eines Geschehens so ehrlich und rein zu gedenken, daß es zu einem Teil des eigenen Innern wird.«<sup>2117</sup>

Keine Gegenwart und keine Zukunft läßt sich leben ohne Besinnung auf das Geschehene, also die Vergangenheit.<sup>2118</sup> Anders gesagt:

»Das Vergangene ist nie bloß vergangen. Es geht uns an und zeigt uns, welche Wege wir nicht gehen dürfen und welche wir suchen müssen.«<sup>2119</sup>

Wenn wir Heutigen die Vergangenheit wissen wollen und die Geschehnisse – soweit sie überhaupt zugänglich sind und wir sie wissen können – so in uns aufnehmen, daß sie emotionell und intellektuell zum Erlebensereignis für uns werden, lernen wir zugleich, uns neu auszurichten. Das gilt im persönlichen Bereich genauso wie im gesellschaftlichen. Während der Jahre, in denen sich Käthe Kollwitz mit ihrer »großen Arbeit« befaßt hat, ist auch diese Erkenntnis gereift und hat ihr ein kritisches Bewußtsein verschafft. Nur indem sie die Kriegsgeschehnisse im Gedächtnis behielt, sie reflektierte, Zusammenhänge zu erkennen suchte und daran ihre ethischen wie künstlerischen Maßstäbe entwickelte, konnte ihre Skulpturengruppe zur endgültigen Form finden.

---

<sup>2117</sup>So Bundespräsident Richard von Weizsäcker in seiner »Ansprache zum 40. Jahrestag der Beendigung des Zweiten Weltkriegs« am 8. Mai 1985 bei der Gedenkfeier im Deutschen Bundestag: *Weizsäcker 1985*, S. 15 (Original z. T. hervorgehoben; der vorige Gedanke und das Wortzitat finden sich ebd.) und S. 110. — Zum Erinnern als Verinnerlichung: *DWB*, Bd. 3 (EA 1862), s. v. Erinnern, Sp. 858-860, hier Sp. 858 (»setzt, [...], einfaches *innern* voraus«). — Vgl. ferner: *HWPPh*, Bd. 2 (1972), s. v. Erinnerung (C. v. Bormann, B. Waldenfels), Sp. 636-643. — Vgl. auch Anm. 2112, 2113. — Ergänzend zu alledem: *Regenbogen / Meyer 2005*, a) s. v. Erinnerung, S. 196-197; b) s. v. Gedächtnis, S. 238; c) s. v. Memorieren, S. 406; d) s. v. Mneme, Mnemosyne, Mnemotechnik, S. 417; *Schischkoff 1982*, a) s. v. Erinnerung, S. 163; b) s. v. Gedächtnis, S. 214-215; c) s. v. Vergegenwärtigung, S. 724; *Kwiatkowski 1985*, s. v. Erinnerung, S. 123; *Brugger 1988*, s. v. Gedächtnis, S. 117-118; *Stoeckle 1983*, s. v. Gedächtnis, S. 100-102.

<sup>2118</sup>Ähnlich *Stoeckle 1983*, a.a.O., hier S. 100.

<sup>2119</sup>So Papst Benedikt XVI. bei seiner Ansprache im Konzentrationslager Auschwitz-Birkenau am 28. Mai 2006; zitiert nach »L'Osservatore Romano«, Wochenausgabe in deutscher Sprache, Jg. 36, Nr. 22 (02.06.2006), S. 7-8, hier S. 7. Auch im Internet abrufbar: *Benedikt XVI 2006*<sup>o</sup>. — Für die anschließenden Gedanken wiederum konstruktiv: *Stoeckle 1983*, a.a.O., hier S. 101.

Zur Hinterbliebenengruppe der Eltern zählt Käthe Kollwitz sich selbst mit ihrem Ehemann. In den Skulpturen sieht sie sich und Karl Kollwitz verkörpert. Die Elternfiguren sind aber keineswegs als Personenstandbilder aufzufassen, wie wir sie seit dem 19. Jahrhundert z. B. von Dürer in Nürnberg, Bach in Leipzig, Goethe und Schiller in Weimar kennen. Primär geht es Kollwitz nicht darum, die Dargestellten in der Weise zu individualisieren, daß sie als bestimmte Persönlichkeiten wiedererkennbar wären, sondern es geht darum, das Dargestellte, Elterntrauer und Elternliebe, als menschliches Grunderlebnis zu zeigen.<sup>2120</sup> Kollwitz visualisiert in diesem Einen das, was für Viele gleich gilt,<sup>2121</sup> worin sich Viele ihrer Generation wiederfinden können – oder wovon Rezipienten in anderen Zeiten doch wenigstens angeührt werden. Die Skulpturen wollen zugleich mit dem stillen Totengedenken die Dignität der Trauernden in ihrem Seinszustand veranschaulichen. Sie stellen den Typus des trauernden Vaters und der trauernden Mutter dar. Wenn man gleichwohl eine gewisse physiognomische Ähnlichkeit mit den Personen Käthe und Karl Kollwitz entdeckt,<sup>2122</sup> so mag es gewiß von der Künstlerin beabsichtigt sein und die historisch-dokumentarische Relevanz bereichern, für die allgemeinmenschliche Relevanz ist Ähnlichkeit aber sekundär.

Dennoch haben wir es auch mit einem persönlichen Grabmal zu tun. Die Entstehungsgeschichte und der Sachverhalt, daß die Skulpturen am Bestattungsort des jüngeren Kollwitz-Sohnes errichtet sind, indizieren es.<sup>2123</sup> Es ist persönlich, obwohl ein Bildnis des Toten fehlt. Seit 1924, als Kollwitz neu beschließt, ihrem Sohn ein großplastisches Monument zu setzen, sieht sie davon ab, den Toten bildlich zu re-

<sup>2120</sup>Vgl. *Strauss 1950*, S. 35, wo richtigerweise gesagt wird: Kollwitz stellt »das Allgemeine [...] über das Persönliche« und füllt ihre Arbeiten »mit grundsätzlichem Gehalt«.

<sup>2121</sup>Formulierung und Gedanke sind inspiriert durch *Heidegger 2003*, S. 37.

<sup>2122</sup>Zur Physiognomie der Mutterfigur: siehe Abschnitt 10.1.1. (*plastisches Selbstbildnis* als Gestaltungshilfe) und Anm. 1963 (Bildnischarakter).

<sup>2123</sup>In Vladslo-Praetbos liegt vor der Vaterfigur die Grabplatte, auf der an neunter Stelle in Großbuchstaben zu lesen steht: »PETER KOLLWITZ MUSKETIER + 23.10.14« (Abb. 81-82). Wie sämtliche Grabplatten liegt sie erhaben auf dem Boden auf und mißt 54 x 54 cm. Die Oberfläche ist glatt, die Kanten sind uneben behauen. Siehe *Fischer 1999*, Abb. S. 178; *Seys 1995*, Abb. S. 17, unten. – In Roggevelde war das mit einem Holzkreuz versehene Einzelgrab wohl in der Nähe der Mutterfigur gelegen, aber etwas weiter von ihr abgerückt, mehr umgeben von anderen Gräbern. In der Grundrißskizze *Tgb*, S. 663 (\*23.07.32; Abb. 75) ist die Stelle vermutlich durch die punktförmige Markierung in der linken Hälfte des Gevierts angezeigt. Vgl. die Geländeskizze *BrfS*, S. 197 (\*11.06.26; Abb. 63), wo die Grabstelle mit dem Schriftzug »Peter« gekennzeichnet ist. — Daß der Typus des Grabmals nicht wie der des Denkmals die Aufgabe hat, an eine (übergeordnete) Idee zu erinnern, sondern lediglich an eine Person, meint *Bestelmeyer 1915*, S. 21.

präsentieren. Nachdem 1919 der *erste Denkmalentwurf* mit der idealisierenden *Liegefigur*, bei der wir auf ein überindividuelles Bildnis geschlossen haben,<sup>2124</sup> aufgegeben war, scheint die Absicht einer Darstellung des Toten auf das »Freiwilligen«-Blatt aus der *Holzschnittreihe »Krieg«* (Abb. 15) übergegangen und mit dessen Ausführung abgegolten zu sein. Auch hier war es aber unerheblich gewesen, ein Abbild oder authentisches Bildnis von Peter Kollwitz wiederzugeben. Denn seine Individualität, speziell seine Opferbereitschaft um eines ethischen Wertes willen, ist stellvertretend in allen Freiwilligenfiguren, ja im gesamten Bild mit allen seinen konstituierenden Elementen enthalten. Dieses Blatt dient der memoria, es ist nach Kollwitz' Auffassung ein personenbezogenes Gedächtnismal; und im Verband mit den übrigen Holzschnitten der Bilderreihe erweitert sich seine Funktion zum denkanstößigen Mal. Überblickend kann man daher sagen, wir haben es im Fall des *Holzschnittes* und der *Liegefigur* mit Darstellungen zu tun, die eine konkrete Person zwar nicht physiognomisch getreu darstellen, aber deren konkrete Individualität meinen.<sup>2125</sup> – Die Skulpturengruppe der »Trauernden Eltern« entbehrt eines Bildes der konkreten Person, auf welche die Trauer bezogen wäre, und ich meine, diese Tatsache ist jenem Wahrheits- und Wirklichkeitsanspruch geschuldet, den ich in Abschnitt II.10.3. geschildert habe. Es trifft zu, daß das Werk auf diese Weise »der Todesrealität und der Verlusterfahrung der Jahre 1914-18« gerecht zu werden trachtet.<sup>2126</sup> Erfahrenes Leid kann den Menschen zu sehr tiefer Erkenntnis führen.<sup>2127</sup> Nur schwer ist dem Außenstehenden solche Erkenntnis mitteilbar. Man bewegt sich sozusagen im Grenzgebiet zum Unausprechlichen. Gerade deshalb trägt das Monument auch keinerlei Inschrift; und indem Kollwitz kein Totenbild zeigt, den Raum zwischen den Einzelfiguren leer läßt, beide aber auf das Gräberfeld ausrichtet, deutet sie darauf hin, daß hier etwas ganz in der Stille und auch im Persönlichen bleiben muß: eine Transzendenzenerfahrung der Person Käthe Kollwitz in bezug auf ihren eigenen Sohn. – An diesem Punkt müssen noch einmal die *Gipsmodelle der »Eltern« von 1926* beachtet werden. Dort fanden wir psychische Erfahrung über

<sup>2124</sup>Siehe Abschnitte II.6.1., II.6.3.2.

<sup>2125</sup>Eine Anregung zu dieser Überlegung gibt mir der Artikel »Hans-Georg Gadamer: Die Okkasionalität des Porträts«: Suthor 1999 (mit Quellenzitat aus Gadamers Abhandlung »Wahrheit und Methode« und einem Kommentar von Nicola Suthor). — Im selben Artikel findet sich Weiterführendes zum Themenfeld »Bildnis«.

<sup>2126</sup>Vgl. Adam 1995, S. 50-51.

<sup>2127</sup>Vgl. im größeren Zusammenhang Brugger 1988, s. v. Leiden, S. 221-222.

das Trauerleid ausgedrückt.<sup>2128</sup> Der Zugewinn der *endgültigen Elternfassung* besteht aber darin, daß sie transzendente Erfahrung ahnen läßt.

Wegen dieser stillen, innigen Momente sehe ich letztlich mehr ein Wo für als ein Wogegen in diesem Werk konzentriert. Tatsächlich fehlt eine apodiktische »Auflehnung gegen den imperialistischen Krieg«, wie es in der kommunistischen Presse geheißen hatte.<sup>2129</sup> Und mit einem »Antikriegsdenkmal«<sup>2130</sup> verbindet man eher den leidenschaftlichen Appell des Plakats »*Nie wieder Krieg*« (1924; *Kl. 200, Kn. 205*; Abb. 97) oder die prägnante Mitteilung des Plakats »*Die Überlebenden – Krieg dem Kriege*« (1923; *Kl. 184, Kn. 197*; Abb. 42). Das bedeutet nicht, daß die vorhin genannte moralische Mahnbotschaft der *Elternfiguren* weniger deutlich wäre. Wir haben ein Denkmal für den Frieden vor uns, weil das vermittelte Menschenbild auf diesem Soldatenfriedhof zutiefst vom leidvoll-standhaften Zeugnisablegen aus Liebe durchdrungen ist. Aber Kollwitz wirkt verhaltener auf den Rezipierenden ein. Statt auf eine heftig-rasche Gemütsregung, setzt sie auf eine, die den, der wahrnimmt, nachhaltig beeindrucken will. – Bezüglich dieser Methode der Betrachteraffektion gleicht ihr Werk den seltsam zurückhaltenden Gestalten von Ernst Barlachs »*Magdeburger Ehrenmal*« (Abb. 141),<sup>2131</sup> und es unterscheidet sich etwa von Anton Hanaks großer Klagender seines Kriegerdenkmals auf dem *Wiener Zentralfriedhof*.<sup>2132</sup>

Die Formen des Kollwitzschen Bildwerkes sind relativ einfach. Ein geschlossener, den Werkblock betonender Umriß, klare Gliederung und Proportion, senkrechte und waagrechte Achsen, vermiedene Torsion und ein klar definiertes Haltungsmotiv, geglättete, ruhige Oberflächen, eine größtenteils verhaltene Binnenstrukturierung etc. stellen eine Ordnung der Schlichtheit her, welche die Skulpturen auf das

<sup>2128</sup>Siehe Abschnitt II.10.4.1.

<sup>2129</sup>»Die Rote Fahne«, Jg. 15, Nr. 129 (14.06.32), S. 10; zitiert nach dem Wiederabdruck in *Fischer 1999c*, S. 112; siehe Abschnitt II.10.1.3.

<sup>2130</sup>*Hinz 1980*, S. 11; siehe Abschnitt II.10.4.3.

<sup>2131</sup>Zu den Daten: Anm. 2146.

<sup>2132</sup>1925. Frontal gezeigt, erhebt die kniende Frauenfigur ihre ausgebreiteten Arme zur Klage. Das Gewand ist faltenreich und bewegt, Gestik und Draperie korrespondieren mit der psychischen Bewegung. – Zum Werk: *Seeger 1930*, S. 33, 202-203 (Abb.); *Scharf 1984*, T 174, auch S. 280, 282 (Bezug zu Kollwitz und Barlach); bes. *Grassegger / Krug 1997*, S. 334-342 (mit mehreren Abb.); Einzelheiten und Literaturhinweise in *Hoffmann-Curtius 1999*, S. 270-272, mit Abb. 6 (das Denkmal als »Anklage des Krieges«, ursprünglich mit der Inschrift »Nie wieder Krieg«, die Frauenfigur als »Schmerzensmutter«).

Eigentliche oder Wesentliche konzentriert erscheinen läßt. Dadurch teilt sich das Werk »selbstsicher« mit. Als öffentliches Denkmal erhebt es den Anspruch auf öffentliches Gehör. Es macht sich zum Zeugen dafür, daß Krieg nur allerbitterste Frucht hervorbringt. Ebendieses Zeugnis ist wahrgenommen und verstanden worden. Von Befürwortern wie Gegnern. Die nationalsozialistische Hetzpresse schmähete im Blick auf die Mutterfigur: »So sieht [...] eine deutsche Mutter nicht aus!«<sup>2133</sup>

---

<sup>2133</sup>Kollwitz zitiert so aus dem »Völkischen Beobachter« anlässlich der nationalsozialistischen »Neuordnung« der Berliner Nationalgalerie, in der die Gipsoriginale der »Eltern« ausgestellt waren: *Bonus-Jeep 1948*, S. 249 (\*vermutl. März '33). — Vgl. im Kontrast dazu eine Textpassage aus Hans Weigerts nationalsozialistischem Kunstpropagandabuch »Geschichte der deutschen Kunst von der Vorzeit bis zur Gegenwart«: *Weigert 1942*, S. 507 (»in Feindesland«, »aus Granit gemeißelt«, »die Mutter, die sich über den Toten beugt: das letzte und gewaltigste deutsche Vesperbild«. Die Passage ist ohne zugehörige Abb. wiederabgedruckt in *Fischer 1999c*, S. 113).

## 10.5. Realitätssinn

Als Paul Fechter die Steinskulpturen anlässlich ihrer Ausstellung in Berlin 1932 bespricht, hebt er den Gefühlswert ihrer Ausdrucksmittel hervor. Im Gegensatz zu Barlachs »Totenmal im Magdeburger Dom« (Abb. 141), das auf viele Zeitgenossen provozierend gewirkt habe,<sup>2134</sup> würden Form und lebensnahe Empfindung bei Kollwitz in Einklang gebracht sein. Jede stilisierende »Kunstabsicht« sei hier vermieden. Fechter konstatiert den Wirklichkeitssinn des Werkes, es sei »dem Realen« nicht enthoben und dadurch auch jedermann eingängig.<sup>2135</sup> Ähnlicherweise hebt 1944 Hermann Beenken das sog. »Allgemeinmenschliche« der Elternskulpturen hervor; der Autor sieht den Menschen unsentimental »in seiner Alltäglichkeit« repräsentiert.<sup>2136</sup> Beide Autoren schätzen eine Formensprache, die ihre Gegenstände nicht bis zur Formelhaftigkeit generalisiert, weil so der sinnlich-lebendige Ausdruck vertan würde.<sup>2137</sup>

Die Bedeutung solcher Aussagen wird der direkte Stilvergleich im folgenden einschichtig machen. Was die Kollwitzsche Formbildung gegenüber derjenigen anderer Künstler wie Barlach, Lederer, Metzner, Kolbe, Behn oder Elkan auszeichnet, ist nämlich, daß sie tatsächlich einen anderen Ausdrucksstil hervorbringt.

<sup>2134</sup>Vgl. z. B. *Berger 1994*, S. 431-432; *Paret 2007*, S. 56.

<sup>2135</sup>Siehe insgesamt *Fechter 1932/1933*, bes. S. 54, 55, 57, 58. — Vgl. ähnliche Einschätzungen von: a) Alfred Hentzen aus dem Jahr 1934, zitiert in *Fischer 1999c*, S. 113 (»das Unkunstmäßige, das wirkliche Erlebnis« ist dargestellt »mit ergreifender Unmittelbarkeit«); b) Bruno E. Werner aus dem Jahr 1940, zitiert in *Fischer 1999c*, S. 113 (»Fern von allem Kunstwollen und den technischen Möglichkeiten des gelernten Bildhauers ist hier aus einem tieferen Wissen um die Gesetze plastischen Schaffens jene schlichte Form aus groß gesehenen zusammengezogenen Flächen erreicht, wie sie dem echten plastischen Werk entspricht.«). — Kollwitz-Interpreten sind nicht selten der Meinung, daß die Absicht der Künstlerin nicht primär als Kunst-Absicht zu werten sei. Aber nur scheinbar bestätigt Kollwitz selbst solche Meinung mit Aussagen wie in *Tgb*, S. 196 (\*28.08.15). Tatsächlich ist ihr Kunstanspruch im kompletten Schaffen durchgängig präsent. Das erweist sich gerade in Zeiten des Zweifels an eigenen Können, in denen manchmal Vergleiche zu anderen Künstlern und Kunstströmungen vorgenommen werden, oder an den langen Entwicklungsprozessen der Werke, weil sie Kollwitz' Drang nach adäquater Ausdrucksform erkennen lassen. Vgl. die Stellen und Verweise, die in den Anm. 1227, 1463 genannt sind. Vgl. dann vor allem meine Ausführungen in den Abschnitten II.6.3.2., II.8.8.2. in puncto Ausdruck und Expressivität, Form / Gestalt, Inhalt / Aussage, Wesentlichkeit, Einfachheit, Authentizität, Wirklichkeitskunst.

<sup>2136</sup>So in »Das neunzehnte Jahrhundert in der deutschen Kunst«: *Beenken 1944*, S. 501.

<sup>2137</sup>Vgl. z. B. *Beenken 1944*, S. 500; dort wird dieser Einwand gegen Franz Metzner vorgebracht. Vgl. auch weiter unten, Anm. 2152.

Benno Elkan zeigt Sinn für eine pathetische Darstellungsweise. Aus dem Haltungsmotiv der kauernenden nackten Frauengestalt seines *Mahnmals in Frankfurt a. M.* (Abb. 139)<sup>2138</sup> resultiert eine verhältnismäßig reiche Binnenstruktur; die kompliziert gewinkelten Gliedmaßen kontrastieren zu den monoton fließenden Faltenbahnen der Draperie. Ein zweistufig getreppter, glatter Sockel mit der erhaben gearbeiteten Inschrift »DEN OPFERN« erhöht die Trauernde, steigert die Eindringlichkeit der Rede.

In Fritz Behns *Kriegerdenkmal in Viersen* (Abb. 143)<sup>2139</sup> ist das Pietà-Motiv in klassizistisch-monumentalisierte Form übertragen. Eine sitzende, gleichsam thronende Gestalt mit geneigtem Haupt, »capite velato«, hält den Körper des Kriegers auf dem Schoß. Obgleich leblos, spannt sich sein nackter Leib wie in einem großen Bogen. Der lang herabhängende Arm mit dem zerbrochenen Gladius, der zurückgebogene Kopf, die gewölbte Brust und die beinahe freischwingenden Beine geben dem Toten etwas sonderbar Dynamisches. Die tektonische Gesamtform ist auf Fern- und Silhouettenwirkung angelegt, ohne detaillierte Ornamentik. Eine breite zweistufige Basis gleicht die Proportionen des mäßig hohen Sockels und der hohen Figurengruppe aus. »FÜRS VATERLAND« steht eingraviert auf dem Sockel zu lesen. Ganz dem Thema der Trauer um den tugendhaften Krieger entsprechend, handelt es sich um einen feierlich-ernsten, gravitätischen Stil.<sup>2140</sup>

<sup>2138</sup>1920 errichtet, die Figur stammt aus dem Jahr 1913/14 (*LdK*, Bd. 2, s. v. Elkan, S. 311). – Zum Werk: Abb. in *Seeger 1930*, S. 207; *Menzel-Severing 1980*, Abb. 28, 64, Werk-Nr. 25; *Adam 1995*, S. 50-51. – Siehe auch *Lurz 1985b*, S. 158, 217; dort stilistisch als modern bzw. »kubistisch« eingestuft, und es wird eine »pathetische Haltung des Schmerzes« gesehen. – Zur Deutung von Körperhaltung und Gestik (dramatisch, pathetisch, expressiv, erdgebogene Trauer über die Toten, Griff an die Brust als Zeichen »vergebliche[n] Nähren[s]«) sowie zur Intention des Denkmals 1920 (»Anklage« und »Mahnung gegen den Krieg«, Bekundung der Friedensbereitschaft), darüber hinaus zur anders gelagerten Rezeption in den 1930er Jahren (fehlende Würdigung der soldatischen Opfertaten): *Hoffmann-Curtius 1999*, S. 272-280, 282 (mit Auswertung zeitgenössischer Zeitungsartikel), Abb. 8. — Vergleichbar das Mahnmal »Allen Opfern« für Völklingen, 1923-1925, zerstört 1935 (*LdK*, Bd. 2, a.a.O., S. 311; *Menzel-Severing 1980*, Abb. 77, Werk-Nr. 35; *Hoffmann-Curtius 1999*, Abb. 11, S. 280). — Zum Künstler: *LdK*, Bd. 2, a.a.O., S. 311; *AKL*, Bd. 33 (2002), s. v. Elkan (A. Eichler), S. 273-274.

<sup>2139</sup>1926. – Zum Werk: Abb. in *Seeger 1930*, S. 205; *Schmitt-Wischmann 1989*, Abb. 15-22, S. 68-80; *Adam 1995*, S. 50-51; *Herzog 2002*, Abb. 2; ferner *Lurz 1985b*, S. 172. — Zum Künstler: *AKL*, Bd. 8 (1994), s. v. Behn, S. 303-304. — Für detaillierte Nachrichten über das Werk danke ich Herrn Dr. Albert Pauly, Verein für Heimatpflege e. V. Viersen.

<sup>2140</sup>Zum Pietà-Motiv in der Kriegerdenkmalplastik: *Lurz 1985b*, S. 172-176; *Probst 1986* (speziell zu Behns Viersener Denkmal S. 270-271, Abb. S. 451); *Herzog 2002*, S. 2-3.

Zu Georg Kolbes »Trauerndem Jüngling« (Abb. 144), einem Entwurf für das Kriegerdenkmal der Berliner Universität, gibt es eine Tagebuchnotiz von Käthe Kollwitz. Sie hat die Figur in der Sezessionsausstellung 1919 gesehen:

»Sehr schön ist von Kolbe ein Jünglingsakt. [...]. Ganz wunderbar lieblich in seiner Knabenanmut.«<sup>2141</sup>

Die zarte und zierliche Gestalt vollführt mit Kopf und Schultern, angewinkelten Armen und sich kreuzenden Beinen eine nahezu tänzerische Gebärde. Doch steht die Bewegung in Wahrheit still. Die Beine sind tief und fest im kantigen Sockel verwachsen, so daß man den Eindruck erhält, die jugendlich-freie Lebensbewegung werde im Grunde verwehrt. So entsteht eine elegische Stimmung.<sup>2142</sup>

Entgegengesetzt sind die Darstellungsweisen von Hugo Lederer (Abb. 145)<sup>2143</sup> und Franz Metzner (Abb. 146).<sup>2144</sup> Mit ihrer germanisierenden Formensprache<sup>2145</sup> beabsichtigen sie ein heroisches Menschenbild. Demgemäß ist das Gebaren »muskelstrotzend«-wuchtig, un gelenk, und eine scheinbar im Materialblock steckende »titanenhafte« Kraft drängt auf Entladung.

---

<sup>2141</sup>Tgb, S. 422 (\*21.05.19). Siehe *Berger 1994*, Anm. 20 (Hinweis auf Freie Secession 1919, Nr. 224).

<sup>2142</sup>1919, Gips, nicht erhalten. – Zum Werk: Abb. in *Berger 1994*, S. 426; Beschreibung in *Hoffmann-Curtius 2002*, S. 98-99 mit Abb. 6. – Zur tänzerischen Charakterisierung: *Berger 2002*, S. 13-19. — Kolbes »Stürzender« von 1924 ist bezüglich Gebärde und Oberflächenbehandlung dramatischer aufgefaßt. Siehe Abb. in *Berger 1994*, S. 428; *Berger 1994a*, Kat.-Nr. 70; Projekt für ein Gefallenendenkmal im Berliner Rathaus, heute im Georg-Kolbe-Museum Berlin.

<sup>2143</sup>Grabdenkmal für die Krupp-Werksangehörigen in Essen, 1927/28. – Zum Werk: Abb. in *Seeger 1930*, S. 190; *Jochum-Bohrmann 1990*, Abschnitt 3.2.2., Abb. 30 (Daten im Abbildungsverzeichnis S. 264). — Vgl. weiter z. B.: Kriegerdenkmal der Berliner Friedrich-Wilhelms-Universität, 1920/26 (Abb. in *Berger 1994*, S. 426; *Jochum-Bohrmann 1990*, Abschnitt 3.2.1., Abb. 28; *Hoffmann-Curtius 2002*, mit Abb. 1, 7, 12; *Saehrendt 2004*, S. 116-127, Abb. 21-22).

<sup>2144</sup>Kleinformatige Sandsteinskulptur »Der Zusammenbruch«, 1919, Regensburg, Ostdeutsche Galerie (Abb. in *Pötzl-Malikova 1977*, S. 111, Kat.-Nr. 61). — Vgl. daneben die Monumentalwerke des Künstlers am Leipziger Völkerschlachtdenkmal (Abb. 113). — Ebenfalls Metzner und Lederer vergleichend: *Hoffmann-Curtius 2002*, S. 104.

<sup>2145</sup>Zum germanisierenden Stil: Abschnitt II.6.3.3. Vgl. die entsprechenden Abschnitte bei *Lurz 1985a*; *Lurz 1985b*; *Hutter 1990*.

Damit hat das »Magdeburger Ehrenmal« von Ernst Barlach (Abb. 141)<sup>2146</sup> nun gar nichts gemein. Symmetrisch, streng dreiteilig gegliedert im vertikalen und horizontalen Aufbau, wird mit Ruhe und einer gewissen Würde die aufragende Hauptachse durch den Kreuzpfosten und die beherrschende Mittelfigur betont. Zugleich ist die gebrochene Menschenexistenz in den Gestalten des unteren Registers vor Augen gestellt. Während der Ausdruck der oberen Soldatenfiguren gleichmütig scheint, spricht der der unteren Symbolgestalten von »»Not, Tod und Verzweiflung««. <sup>2147</sup> Auch in den Einzelheiten zeigt sich Kontrast. Die straffe Glätte der aus dem Eichenholz geschnitzten Formen im oberen Aufbau und die kleinteiligere, bewegtere im unteren Teil divergieren. Dennoch ist das so Verschiedene in eine große einheitliche Gesamtform gebracht: Erhabene und tragische Stimmung treten zusammen.

Die stilistisch unterschiedlichen Monumente (pathetisch, gravitatisch, elegisch, heroisch, erhaben, tragisch) haben gemeinsam, daß das Prinzip ihrer Formfindung die sog. Reduktion ist, also die Rückführung des Mannigfaltigen auf einfache Grundformen. Es geht den Künstlern nicht darum, das unverwechselbare Individuum mimetisch darzustellen, sondern das Charakteristische einer menschlichen Empfindung. – Nichts anderes erstrebt Käthe Kollwitz. Die beschriebene Schlichtheit der »Trauernden Eltern«<sup>2148</sup> läßt sich aus Kollwitz' reflektiertem Kunstanpruch herleiten.<sup>2149</sup> In der einfachen Gestaltung – d. h. der dem thematischen Gegenstand angemessenen und von allem Nebensächlichen befreiten, daher gleichsam sich selbst erklärenden Gestaltung – besteht für sie das künstlerische Ziel. In ihren Schriftzeugnissen schlägt sie eine gedankliche Brücke zwischen Einfachheit, Vollendung und Verständlichkeit des Werkes aus sich selbst.<sup>2150</sup> Diesem Anspruch werden die »El-

---

<sup>2146</sup>1928/29, Eichenholz, Gedächtnismal für die Gefallenen des Ersten Weltkrieges im Dom zu Magdeburg. – Zum Werk: *Schult 1960*, Nr. 349 (Abb., Daten, Literatur etc.); *Laur 2006*, Nr. 439 (Abb., Daten, Literatur etc.). Dann auch *Seeger 1930*, S. 31-32, 140 (Abb.); *Tümpel 1992*, Abb. 17 (in situ 1929); *Berger 1994*, S. 431-432 (Abb.); *Doppelstein 1995*, Abb. S. 189-191; *Fritsch / Seeler 2006*, S. 80-81 (Abb., auch Werkmodell); *Paret 2007*, bes. S. 54-60 (Abb. 25).

<sup>2147</sup>So Barlach selbst, zitiert nach *Berger 1994*, S. 431.

<sup>2148</sup>Siehe Abschnitt II.10.4.4. — Siehe meine Bemerkungen zum Stil in Abschnitt II.10.1.

<sup>2149</sup>Siehe vor allem *Tgb*, S. 340 (\*06.11.17); zitiert in Abschnitt II.6.3.2. Zu vergleichen sind die entsprechenden Einträge in *Verzeichnis B*, s. v. Kollwitz über ihre eigene Kunst, Technik und Methode.

<sup>2150</sup>Vgl.: a) *Tgb*, S. 340 (\*06.11.17); b) eine briefliche Mitteilung von Kollwitz an ihre Freundin Bonus-Jeep: »Alles muß fertiggemacht werden bis auf den letzten Fransen – aber je

tern« ohne Einschränkung gerecht – das meine ich als ein Ergebnis meiner Überlegungen zur Ästhetik festhalten zu können. Form und Inhalt korrespondieren. Was dem Thema auf der Ebene der Konzeption kognitiv und gefühlsmäßig abgewonnen wurde, hat seine »destillierte« Entsprechung in der Kunstform gefunden.<sup>2151</sup> Und zwar ohne Schematismus.<sup>2152</sup> Auch ohne das Gegenteil, einen Subjektivismus.

Das Werk unterscheidet sich in diesem letztgenannten Punkt von *früheren Kollwitz-Arbeiten*. Ehedem hatte sich das plastische Schaffen der Künstlerin stilistisch vornehmlich an Werken von Auguste Rodin orientiert, wie die zwischen 1912 und ca. 1915 entstandenen *Liebesgruppen* (Abb. 103-104)<sup>2153</sup> ganz augenfällig zeigen. Rodins subjektiv-sensualistischer Einfluß ist bereits im *Dreifigurenmal* gänzlich überwunden. Dem Denkmalzweck entsprechend, waren dort idealisierende Stil- und Ausdrucksformen gesucht worden. Die *Endfassung* der »*Trauernden Eltern*« folgt Prinzipien, die Käthe Kollwitz während langer Jahre weiterentwickelt hat. Sie findet zu einer plastischen Form, die Empfindung und Tendenz zur Abstraktion vereint: Das an der natürlichen Gestalt des Menschen, seiner Lebenshaltung und psychischen Verfassung Beobachtete hat Kollwitz in formaler Hinsicht der »Beschränkung«<sup>2154</sup> unterworfen, hat es, ohne das natürliche, charakteristische Moment einzubüßen, soweit vereinfacht, daß es seine ästhetische Erscheinung und geistige Wirkkraft um so prägnanter zu entfalten vermag. – Nach den »*Eltern*« schuf sie 1932 bis '36 mit der Aktgruppe »*Mutter mit Zwillingen*«<sup>2155</sup> nur noch eine größere

---

fertiger es wird, desto einfacher und selbstverständlicher muß es werden.« (*Bonus-Jeep* 1948, S. 203-204, \*vermutl. Herbst '31).

<sup>2151</sup>Zu den ästhetischen Prinzipien siehe Abschnitt II.6.3.2. – Zum Wortsinn: Das Destillierte wurde von mir ebd. als das Einfache beschrieben. »Einfachheit« ist Simplizität, dasjenige, was integer und ungekünstelt-schlicht ist; sie ist dem Erhabenen und Göttlichen zueigen. Siehe *DWB*, Bd. 3 (EA 1862), a) s. v. Einfachheit, Sp. 168; b) s. v. Einfach, Sp. 168; c) s. v. Einfalt, Sp. 172-173; d) s. v. Einfältig, Sp. 173-174; e) s. v. Einfältigkeit, Sp. 174. Verständniserweiternd: *Brugger* 1988, s. v. Einfachheit, S. 76-77, bes. S. 77.

<sup>2152</sup>Kollwitz selbst kritisiert Schematismus bei Franz Metzner bzw. Ernst Barlach: *Tgb*, S. 422 (\*21.05.19); *BdF*, S. 61 (\*25.09.31). – Vgl. Anm. 2137. Siehe auch Abschnitt II.6.3.3.

<sup>2153</sup>Siehe *Kollwitz / Reidemeister* 1967, Nr. 2 und Abb. unter Nr. 18 (dort irrtümliche Bildlegende); *Timm* 1990b, Nr. 10-11, 13; *Kolberg* 1991, S. 47, 48-49, Abb. 1-2; *Kat. Berlin* 1995, Kat.-Nr. 82; *Best.-Kat. Berlin* 1999, Kat.-Nr. 162.

<sup>2154</sup>Vgl. diesen Terminus bei *Kolberg* 1991, S. 48, dort allerdings bezüglich früherer Stilphasen und mit Verweis auf *Tgb*, S. 310 (13.03.17). – Im Aufsatz Gerhard Kolbergs finden sich zahlreiche Bemerkungen zum Stil.

<sup>2155</sup>Zu Titel, Daten, Entstehungsgeschichte: *Best.-Kat. Berlin* 1999, Kat.-Nr. 165 (mit Abb. von 4 verschiedenen Ansichten), S. 374-378. Siehe zudem *Kollwitz / Reidemeister* 1967, Abb. ohne Nr.; *Timm* 1990b, Nr. 37, vgl. Nr. 38-43; *Krahmer* 1990, S. 115-116; *Kolberg* 1991, S. 53-54, Abb. 6; *Kat. Berlin* 1995, Kat.-Nr. 135.

Plastik; eine vergleichbar dichte Durchdringung von Form und Gehalt erlangte sie dort aber nicht wieder.<sup>2156</sup> Man darf die »Eltern« deshalb als Hauptwerk und Höhepunkt ihres hier erreichten Stils betrachten.<sup>2157</sup>

Was den Stil über das bereits Gesagte hinaus auszeichnet, möchte ich »menschliches Maß« nennen. Bei Kollwitz ist das menschliche Maß bestimmend. Damit meine ich ein Zweifaches im Zusammenhang von Kunstwerk und Wirklichkeit, nämlich zuerst die Abmessung des Dargestellten,<sup>2158</sup> sodann das Verhältnis zur Erfahrungswelt. Die »Eltern« bleiben in einer überschaubaren Dimension und entfernen sich eben nicht gleichwie »ägyptisch groß«<sup>2159</sup> vom Betrachter. Es gibt keine dimensional verursachte Distanz zu ihm. Und auch das Verhältnis zur Tatsachenwelt des Betrachters ist eng. Ein Bild des Toten fehlt nicht zuletzt aus diesem Grund, denn der Wirklichkeitsbezug des Werkes muß gesichert, genau gesagt, der reale Verlust und seine Unumkehrbarkeit müssen anschaulich werden. Diese Art der Beziehung zur Erfahrungswirklichkeit wird mittels der festgestellten Abstraktionstendenzen, also durch das Streben nach Formreduktion, keineswegs gemindert. Im Gegenteil. Die einfache Form wirkt hier potenzierend. Weil sie der Vorstellung des Betrachters Raum gewährt, sein Denken weitert, anregt und ihn eindringlicher nachfragen läßt. Und nicht einmal der für den Betrachter im Werk ahnbare Hinweis auf eine transzendente Erfahrung der Künstlerin wird geschwächt, sondern erfährt erst recht seine

---

<sup>2156</sup>Das bloße Motiv, nämlich das Beisammen und Ineinander von drei verschiedenen Leibern, kann darüber nicht hinwegtäuschen. Zwar ist die Abstraktion der Form noch weiter getrieben als bei den »Trauernden Eltern«, aber eine komparable Aussagedichte ist m. E. nicht bewerkstelligt. Die Gruppe beginnt einem Formalismus zuzuneigen, den Kollwitz dann in ihren späteren Kleinplastiken nicht weiter verfolgt hat. Vgl. z. B. die vollplastisch gearbeiteten Gruppen: a) »Abschiedwinkende Soldatenfrauen« (1937/1938, 2. Fass.; siehe *Timm 1990b*, Nr. 50-51; *Best.-Kat. Berlin 1999*, Kat.-Nr. 167); b) »Turm der Mütter« (1937/1938; siehe *Timm 1990b*, Nr. 54-55; *Best.-Kat. Berlin 1999*, Kat.-Nr. 168); c) »Pietà« (1937/1938; siehe *Timm 1990b*, Nr. 56-57; *Best.-Kat. Berlin 1999*, Kat.-Nr. 170); d) »Abschied« (1940/1941; siehe *Timm 1990b*, Nr. 63; *Best.-Kat. Berlin 1999*, Kat.-Nr. 172); e) »Zwei wartende Soldatenfrauen« (1943; siehe *Timm 1990b*, Nr. 70-71; *Best.-Kat. Berlin 1999*, Kat.-Nr. 175). — Eine mythische Deutung der »Mutter mit Zwillingen« wird versucht in *Best.-Kat. Berlin 1999*, S. 377-378 (unter anderem Assoziation zum Kugelmensch-Mythos in Platons »Symposion«, Rede des Aristophanes, 189c2-193d5).

<sup>2157</sup>Nachzutragen bleibt, daß der Bestandskatalog des Käthe-Kollwitz-Museums Berlin dienstvollerweise allgemein in das plastische Werk einführt: *Best.-Kat. Berlin 1999*, S. 334-337 (Ausbildung der Künstlerin, Quellenlage, Literatur, Datierungen, Materialien etc.).

<sup>2158</sup>Zu den Maßen und Maßverhältnissen: Anm. 1991 (Sockel, Plinthen), Anm. 1993 (Figuren), Anm. 1994 (Figurenabstand in Vladslö-Praetbos), Anm. 2026 (Figurenabstand in Roggevelde).

<sup>2159</sup>Vgl. *Tgb*, S. 565 (\*11.01.24); zitiert in Abschnitt II.9.1.1.; kommentiert in Abschnitt II.9.1.2.

Bestätigung. Wenn man in der schlichten Alltäglichkeit der Skulpturen »das Geheimnis verlorengegangen« meint,<sup>2160</sup> irrt man deshalb. Einfachheit wird innerhalb einer komplexen Erfahrungswelt, in der der Mensch in die tragischen Gründe des Krieges verstrickt ist, zum Ausdrucksmittel großer Gedankentiefe. Einfachheit im Kollwitzschen Sinn führt an das »Geheimnis« heran,<sup>2161</sup> an das nur schwer Faßliche.

Das hohe künstlerische Verdienst der »*Trauernden Eltern*« scheint mir letztendlich darin zu bestehen: Sie führen in die Rhetorik der deutschen Denkmäler, die nach dem Ersten Weltkrieg entstanden sind, einen ganz anderen Stil ein. Die Gestalten sind im Leiden wissender geworden. Sanftmütig, dabei selbstsicher, erinnert ihre Redeweise von fern an den »sermo humilis«, wie ihn eine »Rhetorik des Herzens« seit Augustinus nahelegt.<sup>2162</sup> Es eignet ihnen etwas zutiefst Innerliches, geradezu Kontemplatives. Freilich ist das Werk in seiner ruhelosen Zeit gerade deshalb ohne Nachfolge geblieben und einzig in seiner Art. Einzig auch, weil es auf einem deutschen Soldatenfriedhof in Flandern, nicht in Deutschland, errichtet ist und so eine tendenziell völkerverbindende Botschaft enthält. Mit menschlichem Maß und

---

<sup>2160</sup>Krahmer 1990, S. 81. – Die Autorin spitzt ihre Idee noch zu: »Man möchte nicht nach künstlerischen Kriterien urteilen; man fragt, was hier gewollt, was hier Gestalt wurde. [...] Daß es künstlerisch wohl nicht ihr [Kollwitz', BS] bedeutendstes Werk ist, besagt nur wenig. Das Eltern-Denkmal ist das Ringen von Käthe Kollwitz mit sich selber um die ihr gemäße, geeignete Form.« (Krahmer 1990, S. 79). – Das Urteil pflanzt sich fort bei Dietrich 1992, S. 14: Die Elternfiguren seien »nicht ihr künstlerisch wertvollstes Werk«.

<sup>2161</sup>Vgl. *Tgb*, S. 341-342 (\*[21.11.17]); z. T. zitiert in Anm. 1465. — Vgl. Kollwitz' Ansicht über die Musik Bachs, Mendelssohn Bartholdys und Beethovens, in der sie »Letztes« ausgedrückt findet; Ähnliches über Goethe oder Adalbert Stifter: *Tgb*, S. 341, 604, 624, 625 ([Nov. '17], \*01.11.25, \*13.02.27, \*26.02.27). – Bemerkenswertes zu Stifter findet sich in Seeler 2006, S. 25 mit Anm. 68. — In *Verzeichnis B*, s. v. Über Kunst, gebe ich eine Zusammenstellung der Kollwitzschen Ansichten zum Thema.

<sup>2162</sup>Vgl. Augustinus, »De doctrina christiana libri quattuor«. Genaueres in Balthasar Fischers Aufsatz »Nicht wie die Gelehrten reden: eher wie die Ungelehrten«. Eine Mahnung Augustins an den christlichen Prediger (De doct. chr. 4,65)« in: Fischer 2000, S. 247-253. – Ziel dieses Predigtstils ist, mit »Klarheit« (»perspicuitas«) zu reden, um von allen »verstanden« zu werden, auch vom ungebildeten Volk: Fischer 2000, S. 247-248. Grundmotivation ist die »caritas«, also ein ethisches Moment: vgl. Fischer 2000, S. 250-253, bes. mit Anm. 14 (»caritas« als Terminus von Erich Auerbach), S. 249 mit Anm. 7 (»Sermo humilis«, ebenfalls ein Terminus Auerbachs). – Vgl. die Erklärungen zum »genus humile« als einem von vielen »genera elocutionis« bei Lausberg 1990, §§ 465, 466. – Vgl. außerdem für Augustinus und die Assoziation in puncto Herz: a) *LCI*, Bd. 5, s. v. Augustinus von Hippo (E. Sauer), Sp. 277-290, hier Sp. 283-284; b) *LCI*, Bd. 2, s. v. Herz (Red.), Sp. 248-250, hier Sp. 248-249; c) *LdK*, Bd. 1, s. v. Augustinus, S. 343-345; d) *Lurker* 1991, s. v. Herz, S. 298. – Christina Ilona Sitter M.A. danke ich für die Hinweise auf Fischers Schrift, auf Lausberg und die überaus anregende Diskussion. — Mit dieser Notiz sei auch noch einmal auf die Kollwitzsche Kunstabsicht hingewiesen: den erstrebten »Konnex« zwischen Künstler und Volk, die populäre Sprache ihres Œuvres, das soziale Engagement, die ideelle Anwaltschaft. Siehe dazu vor allem Abschnitt II.8.8.2.

Ermessen, ohne jede Übersteigerung ins Monumentale, zeigt Käthe Kollwitz einen monumentalen Gegenstand; nämlich das Dasein des Menschen, der unter der Bedingung des Krieges den Tod seines Allernächsten zu ertragen hat, geistig-seelisch und leibhaft. Wie fast durchgängig in der Kollwitz-Kunst, ist auch hier der menschliche Körper zum Ausdrucks- und Bedeutungsträger geworden. Er ist Versammlung des mahnenden Andenkens für den Betrachter, den Friedhofsbesucher. Und als geschaffener Selbsta Ausdruck der Künstlerin Käthe Kollwitz ist er Gefäß liebender Verbundenheit mit den Toten.<sup>2163</sup>

---

<sup>2163</sup>Weitläufig inspirierend für meine Bezeichnung der Kollwitzschen Körperdarstellung als »Gefäß« seelischer Bewegung: *Baader 1999*. — Zur vorigen Formulierung vgl. *Heidegger 2002*, S. 13; dort heißt es aber: »Gedächtnis ist die Versammlung des Andenkens.«

## AUSBLICK

---

Die Kollwitz-Werke, die in den zurückliegenden Kapiteln betrachtet wurden, stehen in einem inneren Zusammenhang. Nicht nur, weil sie Werke zum Ersten Weltkrieg sind und ihr gemeinsamer Anlaß der Soldatentod des jüngeren Kollwitz-Sohnes ist. Außerdem geht auf bestimmte Weise das eine Werk aus dem anderen hervor: Das ideologisch befrachtete, im Zuge seiner Ausführung immer unhaltbarer werdende *Dreifigurendenkmäl* (Abb. 3-7) gewährt der persönlichen Trauer keinen ausreichenden Raum. Deswegen entsteht das *Elternrelief* (Abb. 8). Beide bringen Verhängnis und Irrtum des Weltkriegs nicht zur Sprache. Das bewerkstelligen die »*Sieben Holzschnitte zum Krieg*« (Abb. 2). Hier gelingt Kollwitz eine Synthese ihrer menschlichen und künstlerischen Erfahrung, die sie eigenverantwortlich in den Dienst öffentlicher Kriegskritik stellt. Aber die ureigene Trauer hat noch keine bis ins letzte gehende Ausdrucksform angenommen. Dorthin gelangen erst die *Elternskulpturen* (Abb. 1). Am Begräbnisort des Sohnes leistet dieses Werk, was tiefste persönliche »Notwendigkeit« dem Kollwitzschen Schaffen abverlangt hat. Die Skulpturen und Holzschnitte, die verschiedenen Entwurfspläne und das Elternrelief müssen mitsamt ihren Relationen betrachtet werden. Denn wir verstehen das einzelne Werk in seiner Sinnlichte oder auch in seinen Defiziten kaum, wenn wir nicht alle anderen Werke mitbedenken. Sobald der innere Zusammenhang gesehen wird, ist es möglich, auch die Komplexität des Gegenstandes zu erfassen, mit dem Käthe Kollwitz über den langen Zeitraum von nahezu 18 Jahren, 1914/15 bis 1932, gerungen hat.

Als in Deutschland die nationalsozialistische Gewaltherrschaft einsetzt, wird es Kollwitz verwehrt, im Sinne ihrer den Krieg verurteilenden Überzeugung öffentlich weiterzuwirken. Sie hält im Tagebuch fest:

»1933 Das Dritte Reich bricht an.

Am 30. Januar 1933 wird Hitler Reichskanzler. Dann alles Schlag auf Schlag.

15. Februar müssen Heinrich Mann und ich aus der Akademie austreten. Verhaftungen und Haussuchungen. Ende März auf zwei Wochen nach Marienbad, dort mit Wertheimers [d. i. Familie Max Wertheimer; BS]. Mitte April kommen wir zurück in der festen Absicht zu bleiben.

Vollkommenste Diktatur.

1. April Juden-Boykott.

Entlassungen. Hans noch im Amt.

10. Mai werden Bücher verbrannt. Am 21. Mai Nachricht, daß Clara Zetkin tot ist.

Am Sonnabend 1. Juli werden sämtlichen Ärzten, die dem Sozialdemokratischen Ärzteverein angehört haben, die Kassen weggenommen. Karl auch.

Jetzt im Juli gibt es weder die kommunistische Partei mehr, noch die sozialdemokratische, noch die demokratische, noch die Deutsch-Nationalen, noch die Bayerische Volkspartei noch das Centrum. In ganz Deutschland existiert nur noch die NSDAP.

Es gibt keine Zeitung, die eine andere Meinung vertritt.

Gleichschaltung.«<sup>2164</sup>

An ihre Freundin Bonus-Jeep:

»Jeder Tag bringt was Neues, und alles ist brutal und verlogen. Widerwärtig.«<sup>2165</sup> –

Der NS-Staat ächtet die Künstlerin und ihr Werk. Zum Austritt aus der Akademie der Künste war es gekommen, weil Kollwitz zusammen mit ihrem Ehemann Karl und anderen Prominenten das Plakat »Dringender Appell!« zur Vereinigung aller Linksparteien gegen den Nationalsozialismus unterschrieben hatte, das zweimal vor den Reichstagswahlen, d. h. zum 31. Juli 1932 und zum 5. März 1933, an den öffentlichen Anschlagssäulen Berlins zu lesen war.<sup>2166</sup> Als man wenig später »von unparteiischer Seite und ohne ihr Wissen«<sup>2167</sup> zu intervenieren versucht und mittels eines anonym verfaßten Artikels einen Wiedereintritt ermöglichen will, unterbindet Kollwitz die Aktion:

»Glaube mir, Bonus, wenn der Verfasser [des anonymen Artikels, d. i. Arthur Bonus selbst; BS] sagt, die Seelen von Unzähligen im Arbeitsstand glühten für mich, – so hören sie sicher auf, das zu tun, wenn ich – »ehrentvoll wieder anerkannt« – werde. Ich will und muß

<sup>2164</sup>*Tgb*, S. 673 (\*[Juli '33]).

<sup>2165</sup>*Bonus-Jeep 1948*, S. 263 (\*[vermutl. Feb. '33]).

<sup>2166</sup>Zum »Dringenden Appell!« und den Umständen des Akademieaustritts: *Tgb*, Anm. S. 912-913; *Bonus-Jeep 1948*, S. 263 (\*[vermutl. Feb. '33]). Siehe außerdem: a) die Aufführung von Quellendokumenten in *Kat. Berlin 1967/1968*, S. 122-123; b) Näheres in *Lüdecke 1967*, S. 23, 25-30, 34-35 sowie c) meine Notizen zum Appell in Anm. 73. — Im Zusammenhang mit dem Appell steht offenkundig auch die Reise nach Marienbad in Westböhmen, die eingangs mit dem Zitat aus *Tgb*, S. 673 genannt wurde. Dazu heißt es in *Tgb*, Anm. S. 913: »Um einer möglichen Verhaftung zu entgehen, waren Käthe und Karl Kollwitz im März 1933 für zwei Wochen nach Marienbad ausgewichen, wo sie in dem Haus, das Max Wertheimer mit seiner Familie bewohnte, Quartier fanden.« Die Frage des Exils ist dort negativ entschieden worden.

<sup>2167</sup>*Bonus-Jeep 1948*, S. 264.

bei den Gemaßregelten stehen. Die wirtschaftliche Schädigung, auf die Du hinweist, ist eine selbstverständliche Folge. Tausenden geht es ebenso. Darüber muß man nicht klagen.«<sup>2168</sup>

1935 und 1936/37 schließt man ihre Ausstellungen in Galerien und Kunstsammlungen. Postkartenreproduktionen ihrer Graphiken werden konfisziert.<sup>2169</sup> Ende Oktober '36 entfernt man das Gipsoriginal der »Trauernden Mutter« (Abb. 70) und das Grabrelief »Ruht im Frieden seiner Hände«<sup>2170</sup> aus der Akademieausstellung »Berliner Bildhauer von Schlüter bis zur Gegenwart«, einen Tag vor der Eröffnung; damit ist schließlich inoffiziell ein Ausstellungsverbot verhängt.<sup>2171</sup> Die Geheime Staatspolizei hat Kollwitz schon im Juli '36 verhört, weil in der Moskauer Zeitung »Iswestija« ein Artikel über sie erschienen ist, der sie mit regimekritischen Äußerungen in Verbindung bringt. Die Gestapo droht ihr die Einweisung ins KZ an, falls ein solcher Vorfall sich wiederhole.<sup>2172</sup>

<sup>2168</sup>*Bonus-Jeep 1948*, S. 264 (\*[vermutl. Feb. '33]); *Tgbl/B*, S. 150; auch zitiert in *Tgb*, Anm. S. 915. – Vgl. insbesondere *Lüdecke 1967*, S. 35-36, wo der Durchschlag eines Briefes erwähnt wird, den Bonus in dieser Angelegenheit am 23.05.33 an Reichsminister Göring geschrieben hatte; auch ein Antwortschreiben, datierend vom 13.06.33, und ein Artikel für »Die Christliche Welt« werden genannt. Vgl. ferner *Bekenntnisse 1982*, S. 73 (dort Abweichungen in Wortlaut und Interpunktion) mit Anm. 41; *Krahmer 1990*, S. 111. — Ende 1934 wollen Fritz Klimsch und andere Kollegen ebenfalls versuchen, Kollwitz wieder an die Akademie zu bringen: *Tgb*, S. 678 (\*Nov. '34) mit Anm. S. 915; *Lüdecke 1967*, S. 38, 40.

<sup>2169</sup>*Tgb*, Anm. S. 915. Bei einer Haussuchung, die 1933 bei ihrem Sohn Hans stattfand, sollten bereits Kollwitz-Bücher, die im Reissner-Verlag erschienen sind, eingezogen werden: *Tgb*, S. 674 (18.09.33). — In *Knesebeck 2002*, S. 33 wird folgendes über Alexander von der Beckes »Verlag des graphischen Werkes von Käthe Kollwitz« berichtet: »Nach der Machtergreifung Hitlers 1933 wurde die Verlagstätigkeit, obwohl die Umsätze rapide zurückgingen, bis 1941 aufrechterhalten, als die Gestapo den Verlag verbot, die Verlagsräume versiegelte und noch vorhandene graphische Blätter beschlagnahmte.« (Knesebeck stützt sich auf bislang unbekannt gewesene Primärquellen: siehe ebd.).

<sup>2170</sup>Siehe die Daten in Anm. 2183.

<sup>2171</sup>Der Ausstellungskatalog verzeichnet den Namen »Kollwitz« nicht; an der Stelle, wo er nach alphabetischer Ordnung stehen müßte, heißt es lediglich: »Nr. 86-87 zurückgezogen« (*Kat. Berlin 1936*, S. 24). — Zur Entfernung der Arbeiten aus der Ausstellung: *Tgb*, S. 686 (\*05.11.36) mit Anm. S. 923 [Verweis auf *Bonus-Jeep 1948*, S. 261 und Bemerkungen zu GEDOK-Ausstellungen, die 1936 und 1941 dennoch stattfinden konnten]. Siehe ferner *Lüdecke 1967*, S. 40-42; *Fischer 1999a*, S. 59-60 mit Anm. und Abb. — Knesebeck weist darauf hin, daß Kollwitz »1934 Anschluß an jüngere Künstlerkollegen in der legendären und in ihrer Form wohl einmaligen »Atelieregemeinschaft Klosterstraße« gefunden hatte« und bis 1938 regelmäßig an den Ausstellungen der Vereinigung teilnimmt; in ihren dortigen Atelierräumen kann sie anläßlich ihres 70. Geburtstages 1937 ihre Werke zeigen: *Knesebeck 2007a*, S. 25. — Daß Arbeiten öffentlich nicht mehr ausgestellt werden, bestätigt Kollwitz Jahre später auch in einem Antwortschreiben an Richard Fichte, mitgeteilt in *Bonus-Jeep 1948*, S. 308-310 (\*[m. E. Ende Okt. '43]), hier S. 309. — Bohnke-Kollwitz macht darauf aufmerksam, daß Museen der Ankauf von Kollwitz-Werken nach dem Jahr 1933 »untersagt« war (*Bohnke-Kollwitz 1989a*, S. 27).

<sup>2172</sup>Siehe *Tgb*, S. 684 (\*[Juli '36]) mit Anm. S. 919-922 [Abdruck des »Iswestija«-Artikels in deutscher Übersetzung sowie Kollwitz' Gedächtnisprotokoll zum Gespräch mit dem

Eines der wichtigsten graphischen Werke, das in jener Zeit entsteht, ist die Lithographienfolge »*Tod*« (Kl. 256-263, Kn. 264-271).<sup>2173</sup> Die Blätter erscheinen einzeln zwischen 1934 und 1937 und zeigen erschütternde Darstellungen der Not, des Ertrinkens, solche, in denen die Knochengestalt des Todes als räuberisch-dämonischer Würger auftritt oder, ganz im Gegenteil, als sanfter Freund, dem sich der todes-

---

»Iswestija«-Korrespondenten und der Vernehmung durch die Gestapo]. — Kollwitz steht weiterhin unter Beobachtung. In einem Dokument des Berliner Gau-Personalamtes der NSDAP vom 14.09.37 an den Landesleiter Berlin der »Reichskammer der bildenden Künste« wird ihre politische Haltung so beurteilt: »Nach der Machtübernahme hat die Volksgenossin K. in keiner Weise versucht den nationalsozialistischen Belangen mindestens nach außen hin gerecht zu werden. Sie scheint von den kommunistischen Ideen so stark beeinflusst zu sein, daß eine ehrliche Umstellung unmöglich ist. Die Volksgenossin K. bietet mir nicht die Gewähr dafür, sich jeder Zeit rückhaltlos für den nationalsozialistischen Staat einzusetzen« (Akte im Bundesarchiv Koblenz, zitiert nach *Tgb*, Anm. S. 917). — Trotz der Vorbehalte der Nationalsozialisten wird Kollwitz als Mitglied in die »Reichskammer der bildenden Künste« aufgenommen. Bohnke-Kollwitz und Volker Frank vermerken, daß auch die Ausstellungsverbote »nicht systematisch, nicht rigoros« erfolgen, »es gab immer wieder Ausnahmen«; und »entgegen anderslautenden Berichten wurden 1937 keine Arbeiten von ihr in der Münchener Ausstellung »Entartete Kunst« gezeigt –; man ließ sie arbeiten, solange die Ergebnisse dieser Arbeit nicht an die Öffentlichkeit drangen.« (*Tgb*, Anm. S. 917; siehe auch *Achenbach 1995*, S. 7 mit Anm. 6, S. 11-12). — Kraher beschreibt Kollwitz' Situation 1933 so: »Ihr Ansehen war zu dieser Zeit immens und reichte weit über die Grenzen Deutschlands hinaus. Sie war gleich dem Schriftsteller Romain Rolland eine international angesehene Persönlichkeit, die sich und ihre Kunst für die Friedensbewegung eingesetzt und sich mit dem Blatt *Wir schützen die Sowjetunion* (1931/32) solidarisch an die Seite einer internationalen Arbeiterfront gestellt hatte. [...] Verglichen mit vielen anderen ist Käthe Kollwitz' Schicksal unter dem nationalsozialistischen Regime glimpflich verlaufen. Sie war im Volk geachtet, ja verehrt, war zu sehr Symbol einer humanitären Kunst und Haltung, als daß man sie öffentlich hätte verfolgen können, ohne sich selbst zu schaden.« (*Kraher 1990*, S. 109-110, 111). — Insgesamt über Nazi-Politik und -Repressionen in den Primärquellen, dann auch zum Zweiten Weltkrieg: *Tgb*, S. 657-658, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 680, 684-685, 686-687, 688, 689, 690, 691, 692, 694-695, 696, 699-700, 702, 704-706, 707, 709-711; »Die Jahre 1914-1933 zum Umbruch (1943)« in *Tgb*, S. 747; *BrfS*, S. 220, 224, 225-226, 228, 229, 231, 239-240, 242, 243, 252; *BdF*, S. 29, 34, 35-36, 37, 47, 52-53, 62, 63, 65, 66, 69, 70, 72, 73, 83, 85, 86, 97, 98, 102, 108, 109; *Bonus-Jeep 1948*, S. 245-246, 249, 260-266, 294, 298, 302-303; *Tgbl/B*, S. 160, 162-163, 165; *Ich sah die Welt 1985*, S. 211; *Weisner 1967*, S. 11, 12, 13. Ferner *Kat. Berlin 1967/1968*, Kat.-Nr. 278 (Brief an Amersdorffer, 28.01.32). – In *Verzeichnis A* sind die meisten diesbezüglichen Einträge registriert. — Über Kollwitz' Lebensverhältnisse im NS-Staat informieren darüber hinaus z. B.: *Kollwitz 1948*, S. 13-16; *Kollwitz 1948b*, bes. S. 191; *Nagel 1963*, S. 71-94 [bes. S. 76 zur KZ-Drohung]; *Schmalenbach 1965*, S. 8; *Lüdecke 1967*, S. 23-42; *Bohnke 1988*, S. 43-44; *Bohnke-Kollwitz 1989a*, S. 15-16, 27-28; *Kraher 1990*, S. 109-114; *Knesebeck 1990*, S. 236-239; *Fritsch 1993*, S. 131-134; *Gabler 1993*, S. 106-107; *Bachert 1993*, S. 65-67; *Doppelstein 2006*, S. 9, 11; *Seeler 2006*, S. 21. Man konsultiere ferner im Internet *Kollwitz-Museum Köln*<sup>o</sup>, s. v. Die Künstlerin, Zeitstrahl, 1932 ff.

<sup>2173</sup>Elizabeth Prelinger, die in ihrem Aufsatz »Käthe Kollwitz in neuem Licht« den technischen und stilistischen Mitteln der Kollwitzschen Graphikkunst nachgeht, rühmt die Bilderreihe, insbesondere »Ruf des Todes« (Bl. 8; Kl. 263, Kn. 269), als non plus ultra des hier erreichten Zeichenstils: *Prelinger 1993a*, S. 30. — Vgl. *Best.-Kat. Berlin 1999*, Kat.-Nr. 153-157, S. 304-315.

sehnsüchtige Mensch anvertraut. »Selbstbilder« entstehen:<sup>2174</sup> 1934 eine Kreidelithographie, die im ganz engen, analytisch-nahen Bildausschnitt das Gesicht frontal zeigt (*Kl. 252, Kn. 263*; Abb. S. 4);<sup>2175</sup> 1936 eine Kohlezeichnung, Halbfigur en face (*NT 1266*);<sup>2176</sup> 1937 ebenfalls eine Kohlezeichnung, Kopf en face (*NT 1267*);<sup>2177</sup> 1938 wieder eine Kreidelithographie, Halbfigur im Profil (*Kl. 265, Kn. 273*);<sup>2178</sup> gegen 1938 die suggestive Zeichnung, die vom Gesicht nur die rechte Hälfte, vieles verschattet und verwischt, wiedergibt, Auge und Mund fest verschlossen zeigt, das Ohr aber offen und auffällig scharfgeschnitten (*NT 1277*).<sup>2179</sup> In solchen Werken, die zu den ergreifendsten des ganzen Œuvres gehören, spiegelt sich nicht allein die Altersbeschwerne der Künstlerin oder ihre intensive Selbstbefragung. Es wird auch die furchtbare Plage der Zeit ahnbar und die heraufziehende neue Kriegsgefahr.

»Im März 1938 wird Österreich dem Deutschen Reich angegliedert.  
Sehr schlimme Lage für die dortigen Juden.«<sup>2180</sup>

»Letzte Septembertage 1938 Der Krieg ist umgangen!

[...] »Es gibt nichts in der Welt, was wichtig genug wäre von neuem  
einen Weltkrieg zu entfesseln.«

Das ist ganz meine Meinung. Nichts in der Welt!

Weiß Gott nicht Deutschland, Deutschland über alles.«<sup>2181</sup>

Was noch gearbeitet werden kann, sind Reliefs und Kleinplastiken:<sup>2182</sup> die oben schon einmal erwähnte Bronzetafel für das eigene Familiengrab, bekannt unter dem

<sup>2174</sup>Zum Thema und zur Bezeichnung »Selbstbild«: *Thiem 1985*, S. 377-379, 394-395; *Thiem 1989*, S. 26-33; *Götte 1991*, S. 11-12; *Fischer o. J.*, S. 8-9; *Kat. Köln 1995*, S. 47-49, Kat.-Nr. 47-67; *Achenbach 1995*, Kat.-Nr. 6-25; *Timm 1999*, S. 14; *Hülsewig-Johnen 1999*; *Knipper 2002*; *Fritsch / Seeler 2007* und darin bes. *Seeler 2007a* sowie *Fritsch 2007*; *Kat. Brixen 2007*, S. 74-95.

<sup>2175</sup>Vgl. *Best.-Kat. Berlin 1999*, Kat.-Nr. 152; *Knipper 2002*, S. 6 mit Abb. 8; *Fritsch / Seeler 2007*, S. 126-127.

<sup>2176</sup>Vgl. *Best.-Kat. Berlin 1999*, Kat.-Nr. 158; *Fritsch / Seeler 2007*, S. 128-129.

<sup>2177</sup>Vgl. *Thiem 1985*, S. 394-395.

<sup>2178</sup>Vgl. *Best.-Kat. Berlin 1999*, Kat.-Nr. 159; *Knipper 2002*, S. 7; *Fritsch / Seeler 2007*, S. 130-131.

<sup>2179</sup>Vgl. *Best.-Kat. Berlin 1999*, Kat.-Nr. 160; *Fritsch / Seeler 2007*, S. 130.

<sup>2180</sup>*Tgb*, S. 690 (1938). — Zur sog. Reichspogromnacht am 9. November '38: *Tgb*, S. 694 (\*Nov. '38) mit zusätzlichem Quellenhinweis in Anm. S. 928. Weitere Einträge zur Verfolgung der Juden: *Tgb*, S. 705 (\*[Dez. '41]); *BrfS*, S. 242 ([Nordhausen] Ende März '44); »Die Jahre 1914-1933 zum Umbruch (1943)« in *Tgb*, S. 747; *BdF*, S. 34, 86 (\*06.08.35, \*15.12.38).

<sup>2181</sup>*Tgb*, S. 692 mit Anm. S. 927 zum Fremdzitat. — Das sog. »Münchener Abkommen« wurde am 29.09.38 unterzeichnet.

<sup>2182</sup>In einem Brief an Bonus-Jeep schreibt Kollwitz: »Ich denke, ich werde ganz zur Kleinplastik übergehen, es bleibt mir ja auch nichts weiter übrig. Sie belastet nicht meine Erben,

Titel »Ruht im Frieden seiner Hände« (1935/36);<sup>2183</sup> die »Abschiedwinkenden Soldatenfrauen« (1. Fass. 1936/37, 2. Fass. 1937/38);<sup>2184</sup> der »Turm der Mütter« (1937/38; Abb. 108);<sup>2185</sup> »Pietà« (1937/38; Abb. 109);<sup>2186</sup> »Die Klage« (1938/40);<sup>2187</sup> das Grabrelief für Franz Levy (1938).<sup>2188</sup> Während des Zweiten Weltkriegs: »Abschied« (1940/41);<sup>2189</sup> das Grabrelief für Kurt Breysig (1940-1942);<sup>2190</sup> »Zwei wartende Soldatenfrauen« (1943).<sup>2191</sup> Auch das Thema »Mutter schützt ihr Kind« wird noch einmal aufgenommen und gestaltet in zwei Reliefs (1. und 2. Fass., 1941-1942).<sup>2192</sup> An das Thema schließt im Jahr 1941/42 Kollwitz' vermutlich letzte Lithographie an: »Saatfrüchte sollen nicht vermahlen werden« (Kl. 267, Kn. 274; Abb. 111). Nur in wenigen Drucken erscheint das Blatt. Dennoch ist es heute eines der bekannteren und wird als Ausweis der Kriegsgegnerin Käthe Kollwitz betrachtet, zumal sie selbst im Dezember '41 die entscheidende Deutung dafür gibt:

»Das ist nun einmal mein Testament: ›Saatfrüchte sollen nicht vermahlen werden.‹ [...] – diese Forderung ist wie ›Nie wieder Krieg‹ kein sehnsüchtiger Wunsch sondern Gebot. Forderung.«<sup>2193</sup>

---

kostet wenig, ist in jedem Raum ausführbar und übersteigt nicht meine Kräfte.« (*Bonus-Jeep 1948*, S. 269 [\*m. E. Herbst '38]). — Über die nachfolgend genannten Werke berichten z. B.: *Timm 1990a*, S. 48-50; *Krahmer 1990*, S. 117-127; *Kolberg 1991*, S. 54-59; *Best.-Kat. Berlin 1999*, Kat.-Nr. 166-168, 170-175; *Kat. Brixen 2007*, S. 168-177. Vgl. auch *Prelinger 1993*, S. 195; *Knipper 2002*, S. 6-7 mit Abb. 9. Siehe bes. die entsprechenden Einträge in *Seeler 2016*.

<sup>2183</sup>*Timm 1990b*, Nr. 45-46. Siehe *Verzeichnis B*, s. v. Ruht im Frieden seiner Hände.

<sup>2184</sup>*Timm 1990b*, Nr. 49-51.

<sup>2185</sup>*Timm 1990b*, Nr. 54-55. Siehe *Verzeichnis B*, s. v. Turm der Mütter.

<sup>2186</sup>*Timm 1990b*, Nr. 56-57. Siehe *Verzeichnis B*, s. v. Pietà. Konsultiere die Ausführungen in *Herzog 2002*, bes. S. 15-17. Vgl. *Kat. Berlin 1995*, Kat.-Nr. 126, S. 204-206; *Kat. Brixen 2007*, Kat.-Nr. 66.

<sup>2187</sup>*Timm 1990b*, Nr. 59-60. Siehe *Verzeichnis B*, s. v. Klage.

<sup>2188</sup>*Timm 1990b*, Nr. 58. Siehe *Verzeichnis B*, s. v. Grabmal Levy.

<sup>2189</sup>*Timm 1990b*, Nr. 63-64.

<sup>2190</sup>*Timm 1990b*, Nr. 65. Siehe *Verzeichnis B*, s. v. Grabmal Breysig.

<sup>2191</sup>*Timm 1990b*, Nr. 70-71. Siehe *Verzeichnis B*, s. v. Zwei Soldatenfrauen.

<sup>2192</sup>*Timm 1990b*, Nr. 66-69.

<sup>2193</sup>*Tgb*, S. 704-705 (\*[Dez.] '41). — Zur Entstehungszeit des Blattes meint Kollwitz eine ähnliche militärpolitische Situation wie 1918 erkennen zu können und nimmt deshalb, wie schon in ihrer damaligen Widerrede auf Richard Dehmel, das Thema »Saatfrüchte« auf. Siehe auch *Bonus-Jeep 1948*, S. 294 (\*[vermutl. Jan. '42]). — Erklärungen zum Anlaß des Blattes: *Klipstein 1955*, S. 358; revidierend *Best.-Kat. Berlin 1999*, Kat.-Nr. 161, »Bemerkungen«. — Der Druck sei »heimlich« erfolgt, berichtet *Kat. Köln 1995*, S. 235. — Deutungen z. B. in: *Lauter / Rozenberg 1984*, S. 50 mit Abb. S. 51; *Schmidt-Linsenhoff 1986*, S. 45 mit Abb. 8; *Krahmer 1990*, S. 117-118 mit Abb. S. 119; *Schirmer 1999*, S. 121; *Knipper 2002*, S. 13 mit Abb. 17.

Am 2. Februar 1943 enden die Kämpfe in Stalingrad. Am 18. schreit Goebbels den »totalen Krieg« aus. – Arbeiten kann Kollwitz seit vielen Monaten nicht mehr.<sup>2194</sup> Aber ihre Reflexionen hält sie manchmal noch im Tagebuch fest. Mitte Februar steht zu lesen:

»Immer wieder geht es einem im Kopf rum: Vaterland, Nation, nationale Ehre. Was ist denn Vaterland? Es ist doch nichts als der Fleck Land, auf dem man geboren ist, wo man aufgewachsen ist zwischen Vater und Mutter, wo man in die Sprache und Landschaft hereingewachsen ist. Des Menschen Vaterland – auch des von Deutschen abstammenden – kann überall in der Welt sein. Der Begriff von Ehre ist da doch gar nicht vorhanden, nur von Heimat. Ein Gefühl von Wärme und Liebe ist um das herum was man Heimat nennt.

Heimat erweitert sich von selbst zum Vaterland. Viele Menschen um einen herum, die dieselbe Sprache sprechen, in derselben Landschaft aufgewachsen sind, bilden das Vaterland. [...]

Der gefährliche Begriff der »Ehre«. Er entsteht aus einem Verpflichtungsgefühl, das in dem Einzelnen erwächst. Eine Art Gewissen. Es ist »gegen die Ehre des Menschen« wenn man ihm vorwerfen kann oder er sich selbst vorwirft, daß [er] Aufgaben die an einen gestellt sind und die man vor seinem Gewissen als zu Recht bestehend anerkennt, vernachlässigt. Es ist eine ganz innere Angelegenheit. Keinem Menschen kann seine Ehre von außen genommen werden. Jeder Mensch kann sie sich erhalten wenn er nach seinem Gewissen lebt.

[...] Aber die »nationale Ehre«? Sie besteht bestimmt nicht in Größe, Macht und Ansehn. Ebenso wie beim Einzelnen kann sie nie von außen genommen werden. Ein verlorener Krieg macht nie eine Nation ehrlos. Doch kann und darf zum Kriege gegriffen werden, wenn es sich um Verteidigung von Rechten handelt, die im großen Rahmen einer Nation gegen andere Nationen nun einmal bestehen. Die Verteidigung darf aber nie in Machtübergriffe und -Handlungen übergehn. – Das ist der schwierige Punkt. Jeder Krieg wird in einen Verteidigungskrieg umgedreht. In jedem Krieg wird die »nationale Ehre« heraufbeschworen und so entsteht immer dasselbe Bild, daß die leicht entflammbare Jugend sich innerlich aufgerufen fühlt, für die nationale Ehre sich mit dem eigenen Leben einzusetzen. Es ist für unabsehbare Zeit eine Schraube ohne Ende.«<sup>2195</sup>

<sup>2194</sup>Siehe *Tgb*, S. 706 ([Okt. '42]). — Zu den vorigen Geschichtsdaten: vgl. *Kat. Berlin 1989*, S. 110, 113 (Zitat aus Goebbels' Rede).

<sup>2195</sup>*Tgb*, S. 709-710 ([Mitte] Feb. '43). — Zum falsch verstandenen Ehrbegriff hatte sich Kollwitz schon 1918 in ihrem Zeitungsartikel gegen Richard Dehmel geäußert: siehe das Zitat in *BrfS*, S. 178-179 (\*27.10.18).

Im Sommer 1943 verläßt Kollwitz Berlin. Bomben zerstören am 23. November ihre Wohnung in der Weißenburger Straße.<sup>2196</sup> Von Nordhausen aus schreibt sie ihrer Schwiegertochter:

»Aus Deutschlands Städten sind Trümmerhaufen gemacht und das Schlimmste von allem ist, daß ein *jeder Krieg seinen Antwortkrieg schon in der Tasche hat*. Ein *jeder Krieg* wird mit einem neuen Krieg beantwortet, bis alles kaputt ist. [...] Darum bin ich mit ganzem Herzen mit einem radikalen Schluß dieses Irrsinns [einverstanden] und erwarte nur von dem Weltsozialismus etwas. Wie der in meinem Kopf aussieht, wißt Ihr. Und auch welche Voraussetzungen mir dazu die einzig möglich[en] erscheinen. Der Pazifismus ist eben kein gelassenes Zusehn sondern Arbeit, harte Arbeit. Es ist sehr bruchstückhaft und ungenügend, was mein alter Kopf hier entwickelt.«<sup>2197</sup> –

Das Ende des Zweiten Weltkriegs erlebt Käthe Kollwitz nicht mehr. Sie stirbt im Alter von 77 Jahren am 22. April 1945 auf dem Rüdendorf in Moritzburg, unweit von Dresden, das im Februar so grauerregend bombardiert worden war. »Der Krieg begleitet mich bis zum Ende«, hatte sie wenige Tage zuvor noch geschrieben.<sup>2198</sup>

Heute ist die Wahrnehmung ihres Lebens und Wirkens groß und im Wachsen begriffen.<sup>2199</sup> Schon gleich nach dem Krieg werden ihre Werke in Deutschland wieder

<sup>2196</sup>Siehe *BrfS*, S. 225-226 (\*30.11.43); *Tgbl/B*, S. 160 (\*04.02.44). Auch *Bonus-Jeep 1948*, S. 302-304; »Daten aus dem Leben von Käthe Kollwitz [...]« in *BdF*, S. 11; *Bohnke 1988*, S. 46; *Bohnke-Kollwitz 1989a*, S. 9 (autobiographische Schriften, Zeichnungen, Druckgraphiken durch Kriegseinwirkung vernichtet); *BrfS*, Anm. S. 286; *Fischer 1999*, S. 203; *Fritsch 2005*, S. 142 (Flächenbombardement zerstört mit der Wohnung viele Kollwitz-Arbeiten und Dokumente). — Über die Sicherung eigener Arbeiten: *BdF*, S. 52-53, 72, 107 (\*18.03., \*16.04., \*17.09.43); *BrfS*, S. 224, 228 (\*[14(?)].09., \*10.12.43); *Tgbl/B*, S. 160 (\*04.02.44). Vgl. *Bonus-Jeep 1948*, S. 301-302; *Nagel / Timm 1980*, Vorwort S. 7.

<sup>2197</sup>*BrfS*, S. 240 (\*21.02.44). — Im selben Brief erwähnt Kollwitz noch einmal die »*Arbeit für Roggevelde*«; mit ihr habe sie sich in der schwersten Zeit ihres Lebens zu retten versucht: »Es war wirklich ein mir berechtigt erscheinender Versuch. So entstand die Arbeit von Vater und Mutter. Jetzt, nur so wenige Jahrzehnte später, steht das alles wieder in einem anderen Licht. Die Menschen sind bis an die Möglichkeit ihres Ertragenkönnens verwandelt.« (*BrfS*, S. 239-240).

<sup>2198</sup>*BrfS*, S. 252 (\*16.04.45). — Gisela Dorothea Frei berichtet über Kollwitz' letzte Zeit in Moritzburg und über das Begräbnis: *Frei 1992*; *Frei 1995*. — In einem beachtenswerten Artikel informiert dieselbe Autorin, auf der Grundlage von Augenzeugenberichten, daß Kollwitz zwar nicht in Nordhausen, wohl aber in Moritzburg noch gearbeitet habe; kleine Plastiken, die sie jedoch wieder zerstörte. Ferner wird auf mögliche Verluste von Zeichnungen im Mai 1945 hingewiesen: *Frei 1996*.

<sup>2199</sup>Zur neueren Rezeptionsgeschichte konsultiere den Hinweis von Jutta Bohnke-Kollwitz in *Bohnke-Kollwitz 1989a*, S. 11; darüber hinaus liegt z. B. folgende Literatur vor: *Fritsch / Seeler 1993*; *Bachert 1993*, bes. S. 67-74; *Achenbach 1995*, S. 12; *Fischer 1995/1996*, S.

der Öffentlichkeit gezeigt; zahlreich sind die Expositionen seither, auch im Ausland.<sup>2200</sup> Einen wesentlichen Beitrag, das Schaffen der Künstlerin im kulturellen Bewußtsein präsent zu halten und zu vertiefen, leisten die beiden bedeutenden Kollwitz-Museen in Köln und Berlin mit ihren Ausstellungen, Publikationen und vielfältigen Aktivitäten.<sup>2201</sup> Wissenschaftliche Studien können dort anhand reichen Materials, das auch in Bestandskatalogen systematisch und kontinuierlich aufgearbeitet wird, betrieben werden. Das Kölner Museum – es wird von der Kreissparkasse Köln getragen und ist mit seinen mehr als 770 Werken der Künstlerin die weltweit umfangreichste Kollwitz-Sammlung – unterhält zudem eine laufend aktualisierte Fachbibliothek, in der ca. 3.000 Bände, z. T. Raritäten, zugänglich sind.<sup>2202</sup> Darüber hinaus bieten mit ihren vorzüglichen Kollwitz-Werken die großen graphischen Sammlungen in Dresden, Berlin, Stuttgart, München oder das Staatliche Museum Schwerin, das Städelsche Kunstinstitut in Frankfurt a. M. sowie die Hambur-

---

58; *Knesebeck 1998*, S. 11-14; *Herzog 1999*, S. 192-201; *Dieckmann 2001*; *Seeler 2005*, S. 15-16 mit Anm. 3; *Kat. Güstrow 2007*, S. 73 ff.

<sup>2200</sup>Siehe z. B. *Kat. Berlin 1945* (vgl. *Fritsch / Seeler 1993*, S. 137-138); *Kat. Freiburg 1946*. Vgl. die Liste »Wesentliche Ausstellungen seit 1945« [bis 1977] in *Ich sah die Welt 1985*, S. 398. Ferner die von Hannelore Fischer zusammengestellten Bibliographien *Fischer 1988*, bes. S. 207-209; *Fischer 1995*, bes. S. 248-250. Das Käthe Kollwitz Museum Köln stellt im Internet eine Literaturliste zur Verfügung, in der nationale und internationale Ausstellungskataloge aufgeführt sind: *Kollwitz-Literatur Köln*<sup>o</sup>. Zudem *Buzzard / Long 1978*, S. 69-71; *Pfeiffer 1996*, S. A3-A10. Siehe auch einen Hinweis von Günter Herzog zu Ausstellungen des »Instituts für Auslandsbeziehungen« u. a.: *Herzog 1999*, S. 197. Ferner: *Doppelstein 2006*, S. 9. — Anderweitig zur älteren und jüngeren Rezeptions- bzw. Ausstellungsgeschichte: [A] Siehe die Hinweise in Anm. 56 (Rezeption in der DDR und BRD), 59 (Kaiserzeit), 60 (1901-1933), 1266 (1925/26, Louise Diel), 1359 (ältere und neuere Rezeptions- und Sammlungsgeschichte), 1756 (humane Seite des Œuvres), 1943 (1932, 1927/28, UdSSR). Der vorliegende »Ausblick« enthält durchgängig Hinweise. — [B] Die zu Lebzeiten der Künstlerin veranstalteten Jubiläumsausstellungen, 1917 und 1927, sind Meilensteine der Rezeptionsgeschichte: siehe a) Anm. 876, 882, 1901; b) *Verzeichnis B*, s. v. Jubiläumsausstellung zum 50. bzw. 60. Geburtstag. — [C] Wegweisend für die spätere Reputation sind auch Ausstellungen, die unter der Nazi-Zeit im Ausland stattfinden, v. a. in den Vereinigten Staaten von Amerika. Vgl. dazu die Kollwitzschen Primärquellen: *BdF*, S. 35-36 (06.05.37); *BrfS*, S. 215 (\*Zum 15.07.37); *Tgb*, S. 690 (1938) mit Anm. 926 [Wertschätzung ihrer Werke unter deutschen Emigranten]; *Weisner 1967*, S. 13 (29.07.38). — [D] Über Sammler und ihre Kollektionen und die Aufnahme des Kollwitz-Œuvres in den Vereinigten Staaten außerdem: *McCausland 1937*, S. 25; *Krahmer 1990*, S. 114; *Bachert 1993*, S. 69-74; *Schaefer 1994*; *Thiem 1992*; *Thiem 1998*, S. 40; *Knesebeck 2002*, S. 39, 42, 44, 45.

<sup>2201</sup>Das Kölner Museum besteht seit 22. April 1985; es ist das erste eigenständige Kollwitz-Museum. Zur Sammlung: *Fischer 1991*; *Fischer 1995/1996*, S. 58; *Knesebeck 2002*, S. 36-37. — Das Berliner Museum eröffnete am 31. Mai 1986. Zur Sammlung: *Fritsch 1995*; *Fritsch 1996*; *Timm 1999*; *Knesebeck 2002*, S. 37, vgl. S. 40. — Informationen im Internet: *Kollwitz-Museum Köln*<sup>o</sup>; *Kollwitz-Museum Berlin*<sup>o</sup>.

<sup>2202</sup>Siehe im Internet: *Kollwitz-Museum Köln*<sup>o</sup>, a) s. v. Das Museum, Geschichte; b) s. v. Die Sammlung; *Kollwitz-Bibliothek Köln*<sup>o</sup>. Die oben genannten Bestandszahlen datieren vom Juni 2009. Inzwischen wurde die Sammlung beträchtlich vermehrt.

ger, Bremer und die Bielefelder Kunsthalle mannigfache Forschungsmöglichkeiten; desgleichen die National Gallery of Art in Washington, DC und The British Museum in London.<sup>2203</sup>

Ein Aufschwung im Forschungsbereich ist seit Anfang der neunziger Jahre zu verzeichnen.<sup>2204</sup> So gab 1993 die Diskussion um die »Zentrale Gedenkstätte der Bundesrepublik Deutschland für die Opfer von Krieg und Gewaltherrschaft«, genau gesagt der Streit um die »Pietà«-Nachahmung in der Neue Wache zu Berlin (Abb. 147), wichtige Impulse, das Kollwitz-Ceuvre im Hinblick auf das Thema »Krieg« von neuem zu sichten und zu überdenken.<sup>2205</sup> Und schon vorher, 1989 und 1992, trug Jutta Bohnke-Kollwitz mit der Herausgabe der »Tagebücher« und »Briefe an den Sohn« in entscheidender Weise dazu bei, das Werk der Künstlerin immer mehr erschließen zu können. Ohne jene beiden Quellensammlungen, die mit einem verlässlichen Apparat von Anmerkungen ausgestattet sind, hätte auch die vorliegende Studie kaum in dieser Form realisiert werden können.<sup>2206</sup>

---

<sup>2203</sup>Sammlungen nennen *Fischer 1995/1996*, S. 58; *Knesebeck 2002*, S. 37-46 (Privatsammlungen, z. T. in öffentlichen Museen und Stiftungen, auch im Ausland). Zur Sammlung in Schwerin siehe *Kat. Obernburg 1992*, hier bes. S. 4-5.

<sup>2204</sup>1991 stand im Sonderheft »Käthe Kollwitz Museum Köln« der Reihe »Kölner Museums Bulletins« der Hinweis zu lesen, daß das Ceuvre der Künstlerin auf seine wissenschaftliche Erforschung warte: *Fischer 1991*, S. 10. Man kann dieses anregende Wort durchaus als Initialzündung verstehen, denn tatsächlich sind unterdessen etliche kleinere und größere Arbeiten an kunsthistorischen Universitätsinstituten entstanden. – Siehe außerdem *Fritsch / Seeler 1993*, S. 147.

<sup>2205</sup>Mehrere Schriften befassen sich mit dem »Pietà«-Streit: *Büchten / Frey 1993*; *Feßmann 1993*; *Stölzl 1993*; *Tönnies 1993*; *Tönnies 1994*, S. 491, 497-498; *Reichel 1995*, S. 231-246; *Schenk 1995*, S. 5-6; *Schmidt / Mittig / Böhm 1995*; *Wenk 1995*; *Berger 1996*, S. 106-107; *Schmidt-Linsenhoff 1996*; *Diers 1997*, S. 112-114; *Koselleck 1998*, S. 51-53; *Endlich / Goldenbogen / Herlemann 1999*, S. 97-99; *Fischer 1999*, S. 15, 149; *Herzog 1999*, S. 198-201; *Schirmer 1999*, S. 111; *Vorholt 2001*, S. 56-69; *Herzog 2002*, S. 17-19; *Kruse 2002*, S. 433-434; *Saehrendt 2004*, S. 175. — Sigrid Achenbach stellte 1995 fest, daß spätestens seit dem »Pietà«-Streit »die Problematik sowie die Zwiespältigkeit des heutigen Umgangs mit dem künstlerischen Erbe von Kollwitz« offenliege: *Achenbach 1995*, S. 12. — Im Kontext »Krieg« ist nachdrücklich auf die 1993 erschienenen Habilitationsschrift »Schreckensbilder« von Annegret Jürgens-Kirchhoff hinzuweisen; der Abschnitt »Aus der Perspektive einer Frau – Der Krieg im Werk von Käthe Kollwitz« brachte neue Bewertungsansätze: *Jürgens-Kirchhoff 1993*, S. 279-293. — Auf das Problem »Weibliche Aggression und Pazifismus« hatte Viktoria Schmidt-Linsenhoff bereits Mitte der achtziger Jahre aufmerksam gemacht, und Gisela Schirmer ging 1998 in ihrer Dissertation der Frage nach, wie Kollwitz »die Aufgabe der Frauen« im Krieg verstand: *Schmidt-Linsenhoff 1986*; *Schirmer 1998*, S. 126-143. Spezieller zur Opferideologie: *Schirmer 1999*.

<sup>2206</sup>Für Forschungsaufgaben leisten zudem wertvolle Dienste: *Best.-Kat. Berlin 1999* (2. Aufl.: 2004); *Knesebeck 2002*. — Zu Fachliteratur, die nach 2009 erschien: siehe generell die Bemerkungen im »Vorwort« meiner Studie.

Am Eingang dieses Kapitels habe ich von der inneren Beziehung gesprochen, in der die hier betrachteten Kollwitz-Werke stehen. Ich möchte noch einmal daran erinnern. Ein Hauptzweck meiner Arbeit besteht darin, ebendiese Beziehung deutlich werden zu lassen. Wir können Kollwitz' Auseinandersetzung mit dem Thema des Krieges, so wie sie sich in den vorgestellten Werken zeigt, nur dann angemessen beurteilen, wenn wir das ganze weite Spektrum sehen: die Opferidee und die Totentrauer, die Verbundenheit mit den Toten und die Enthüllung tragischen Irrtums, die Würdigung freiwilliger Hingabebereitschaft und die endgültige Ablehnung kriegsaffirmativer Ideologien. Ihre persönlichen Kriegserfahrungen führen Käthe Kollwitz direkt zur Pflicht, ihre Erkenntnisse festzuhalten und mitzuteilen. Die *Holzschnittreihe* »Krieg« (Abb. 2) hat dezidiert diese Aufgabe. Sie legt im »Opfer«-Blatt den komplizierten Grund dar, der es 1914 möglich gemacht hatte, in den Krieg einzuwilligen und sogar den Tod des Sohnes als Opfer zu bejahen. Menschheitsentwicklung, mithin das Ende aller Kriege war erhofft worden. Als idealistisch, aber in der Konsequenz tragisch hatte sich diese Hoffnung erwiesen. »Die Mütter« und »Das Volk«, die beiden Schlußblätter der Holzschnittreihe, kehren dagegen ein unmittelbares oder pragmatisches Wahrheitsverständnis hervor, nämlich daß die heranwachsenden Generationen zu schützen sind. Nicht allein vor Kriegseinwirkungen. Mehr noch vor irreführenden Weltbildern, damit jene unheilvolle »Schraube ohne Ende«, wie Kollwitz sagt,<sup>2207</sup> durchbrochen werde. – An dieser Stelle tut sich ein gravierender Unterschied zu den Plakaten »Die Überlebenden – Krieg dem Kriege!« (1923; Kl. 184, Kn. 197; Abb. 42) und »Nie wieder Krieg« (1924; Kl. 200, Kn. 205; Abb. 97) auf. Während die Plakate unzweideutig und prägnant deklamieren, trägt die Reihe der sieben Holzschnitte mit unmißverständlichem, aber differenzierendem Ton ihre Einsichten vor. Die Plakate fordern. Die Holzschnitte klären. – Demgegenüber handelt es sich bei den *Elternskulpturen von 1931/32* (Abb. 1, 66, 70, 72-73) und dem verschollenen *Elternrelief* (Abb. 8) um reine Daseinsbilder, Bilder des Menschen in seiner trauernden Existenz. Sie repräsentieren Kollwitz selbst. In den Gestalten konzentriert sich die Totentrauer zum wahrhaftigen Selbstaussdruck der Künstlerin. Gleichzeitig und weiterführend aber bezeigen die Skulpturen auf allgemeine Weise sinnbildhaft Elterntrauer um die Gefallenen.

---

<sup>2207</sup>Tgb, S. 710 ([Mitte] Feb. '43); oben zitiert.

Klar und ernst, müde geworden über dem stetig schlimmeren Kriegselend, aber im reinen mit sich, schreibt Käthe Kollwitz 1943:

»Auch ich fühlte mich ›berufen‹, aufgerufen zu einem Tun, das eben von mir, nur von mir getan werden mußte. Wenn ich jetzt genötigt bin, den Griffel aus der Hand zu legen, so weiß ich doch, daß ich getan habe, was in meinen Kräften stand.«<sup>2208</sup>

Ihr eigenes künstlerisches Ethos hat Käthe Kollwitz stets Verständlichkeit und Erfahrungsnähe abverlangt; eine Arbeit ohne beides hätte ihrem Streben nach »Wirklichkeitskunst« widersprochen.<sup>2209</sup> In den beiden Meisterwerken zum Ersten Weltkrieg, der Bilderreihe »*Sieben Holzschnitte zum Krieg*« und den Skulpturen der »*Trauernden Eltern*«, konnte Kollwitz dieses Ethos vollständig zur Geltung bringen. Anschaulich und dabei doch tiefgründig geben sich die Botschaften der Werke kund. Und weil sie nicht allein auf den Krieg der Jahre 1914 bis 1918 begrenzt sind, weil die Werke über ihren Entstehungsanlaß hinausgehend auf mögliche Gründe und leidvolle Folgen eines jeden Krieges hinweisen, Denken und Handeln der Menschen in einprägsamen Bildern verdeutlichen, weil sie schlechthin an die Toten des Krieges mahnen, bleiben sie auch weiterhin gültig. Ich meine, es ist dieses umfassende Anliegen, das den Werken im Verein mit der Aufrichtigkeit der Aussagen und der hohen künstlerischen Qualität ihre Rezeption zu sichern imstande ist. Auch in künftiger Zeit.




---

<sup>2208</sup>*Ich will wirken* 1952, S. 128 (Brief an Reinhard [Schmidhagen, Graphiker; BS], 08.12.43).

<sup>2209</sup>*Tgb*, S. 226 (\*21.02.16). Siehe meine Ausführungen in den Abschnitten II.6.3.2., II.8.8.2. Auch II.6.2., II.6.3.3.