

Zeitschrift *Kriegszeit*

Die Künstlerzeitschrift *Kriegszeit* wird von dem Berliner Kunsthändler Paul Cassirer unter Mitarbeit von Alfred Gold herausgegeben. Das erste Heft erscheint am 31. August 1914, das letzte im März 1916. In der Regel besteht eine Nummer aus vier Seiten mit Lithographien und Textbeiträgen verschiedener Künstler:innen und Autor:innen. Die Beiträge von Ernst Barlach verteilen sich auf die Nummern 12, 14, 17, 20, 28, 32, 46, 49, 50, 53 und 57. Von Käthe Kollwitz erscheint nur ein Blatt, *Das Warten*, am 28. Oktober 1914, zwei Tage bevor sie die Todesnachricht erhält. Ihr Sohn Peter war bereits am 22. des Monats bei einem Truppeneinsatz in Flandern gestorben.

Künstler:innen, die eher für eine oppositionelle Haltung zur Politik des Deutschen Kaiserreichs bekannt sind, stellen ihre Arbeiten nach Kriegsausbruch zunächst in den Dienst der nationalen Begeisterung, was nicht nur der scharfen staatlichen Zensur geschuldet ist. Dieser Grundströmung folgt aber schon bald die Ernüchterung, die ihren Niederschlag in veränderten Themen findet. Statt patriotisch stürmender Soldaten in Kampfszenen erscheinen zunehmend eskapistische, mit kritischen und pazifistischen Untertönen versehene Bildwerke.

In der Verlagsmitteilung vom Dezember 1914 heißt es:

„Die *Kriegszeit* beendet jetzt ihren ersten Jahrgang. In vielen Tausenden Exemplaren wird sie verlangt und ausgegeben. Unsere guten Absichten sind gleich im Keime verstanden worden. Die Ermunterung, die wir von der Stimmung des Augenblicks erwarteten, ist uns reichlich zuteilgeworden. Den Unterstützungskassen zur Linderung der Künstlernote konnten ansehnliche Summen bereitgestellt werden. Nun werden wir ausharren, und wenn der große Krieg nicht von heute auf morgen entschieden und, zum Schaden unserer Feinde mehr als zu dem unsrigen, sich noch über Monate hinziehen sollte, wird auch unsere Zeitschrift als lithographische Flugschrift im ursprünglichsten Sinne dieser Technik die Ereignisse weiter begleiten. Max Liebermann, August Gaul, Ernst Barlach, Wilhelm und Alice Trübner, Arthur Kampf, Käthe Kollwitz, Otto Hettner, E. Büttner, R. Großmann werden unsere Zeichner bleiben, dazu werden neue Künstler kommen, die wir gewinnen konnten, und außer Gerhard Hauptmann und Richard Dehmel wird auch Frank Wedekind und mancher andere Berufene in den Kreis unserer dichterischen Mitarbeiter eintreten.“

Trotz anfänglicher Ablehnung arbeitet auch Barlach mit – allerdings nicht ohne Zwiespalt. Seinem Freund und Sammler Reinhard Piper bietet er Zeichnungen für die *Kriegszeit* zum Kauf an mit folgenden Worten: „Wenn Sie den ›Krieg‹ nicht mögen, ist da der Luther: ›Und wenn die Welt voll Teufel wär‹ oder das Weihnachtsbild ›Erst Sieg dann Frieden‹. Ich habe auch ein Blatt, das sie nicht bringen werden, gezeichnet, ein Massengrab mit einer Mutterfigur dabei, ›Eine für Viele‹. Es ist ihnen nicht genehm, ich weiß nicht warum!“

Zunächst erscheint die *Kriegszeit* wöchentlich. Doch schon ab September 1915 reduziert der Verleger die Herausgabe auf maximal zwei Zeitschriften im Monat. In der letzten Ausgabe spiegelt das Blatt die wachsende Kriegsmüdigkeit wider. Einen Monat später stellt Cassirer die Zeitschrift ganz ein.

Zeitschrift *Der Bildermann*

Als der Verleger Paul Cassirer 1916 als Kriegsgegner aus dem Kriegsdienst zurückkehrt, beschließt er, die *Kriegszeit* durch eine pazifistische Kunstzeitschrift zu ersetzen. Unter der Leitung des Pianisten und Musikpädagogen Leo Kestenberg, der als konsequenter Pazifist bekannt ist, erklären sich die Hauskünstler:innen von Galerie und Verlag zur Mitarbeit bereit. Zu Ernst Barlach, Max Slevogt, Max Liebermann, August Gaul und Oskar Kokoschka gesellen sich schon bald Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Otto Mueller, Käthe Kollwitz und Heinrich Zille. Der unter dem von Max Slevogt vorgeschlagenen Titel *Der Bildermann* erscheinenden Zeitschrift, ist so ein sehr hohes künstlerisches Niveau gesichert. Die literarischen Beiträge werden größtenteils von sozialistischen Dichter:innen und Schriftsteller:innen geliefert. Die Beiträge von Ernst Barlach mit eingestreuten Texten erscheinen in den Ausgaben Nr. 1, 4, 7, 11, 13, 14, 16, 18, alle im Jahr 1916.

Am 3. Oktober 1916 trägt Barlach in sein Tagebuch ein: „Eine Zeichnung dem Bildermann geschickt – Christus wird vom Teufel auf einen Berg geführt und er zeigt ihm die Reiche der Welt, lauter Kreuze, soweit das Auge blickt. Im Mittelpunkt ragt Golgatha mit drei leeren Kreuzen. Text: 1916 nach Christi Geburt. Der Teufel sagt: Deine lieben Christen sind doch teufelsmäßig gelehrig.“

Die Zeitschrift bleibt interessanterweise von jeglicher Zensur verschont, obwohl schon manche Barlach-Graphik zu einem Verbot gereicht hätte. Nach nur acht Monaten wird *Der Bildermann* wieder eingestellt. Vor allem die Arbeiter:innenschaft soll mit der Kunst zusammengebracht werden. Da sich diese aber schon in der Volksbühnenbewegung zusammengeschlossen hat, kann man sie nicht als Abonnent:innen gewinnen. Für nur 30 Pfennig enthält jede Ausgabe vier Originalgraphiken dieser bedeutenden Künstler:innen.

Ernst Barlach – *Der heilige Krieg*

Ab 1909 taucht im zeichnerischen und bald auch im plastischen Werk Barlachs eine besondere Gruppe von Visionären auf: die Kämpfer, Schwertzieher, Ekstatiker, Berserker oder Krieger, wie Barlach sie nennt. Sie sind, wie die Figur im Blatt *Der heilige Krieg*, weit entfernt von Patriotismus und Chauvinismus. Mit ihren verklärten Blicken und dem archaischen Gesamtausdruck haben sie mit der Realität wenig gemeinsam. Sie entspringen den utopischen Entwürfen einer Gegenwelt des Künstlers. Sie entstammen den romantisierten Vorstellungen Barlachs von der slawischen Frühkultur in Norddeutschland zwischen dem 8. und 12. Jahrhundert, deren Ausgrabungsgeschichte er in den Jugendjahren verfolgte. Mit den simplen Schwertern und Degen kämpfen sie in Barlachs Weltsicht für das aus den Fugen geratene Gleichgewicht von Mensch und Natur ebenso wie für die Vision einer sozialen Lebensgemeinschaft.

Die Suche nach dem neuen Menschen, der neuen Zeit und einer besseren Zukunft, die die europäische Kulturszene seit der Jahrhundertwende beschäftigt, verwandelt sich mit den Jahren. In Italien veröffentlicht Marinetti sein *Manifest des Futurismus* und kündigt an, was fünf Jahre später grausame Wirklichkeit werden soll: „Wir wollen den Krieg verherrlichen – diese einzige Hygiene der Welt“. Bis 1914 setzt sich unter den Intellektuellen die naive Vorstellung durch, dass erst das Alte zugrunde gehen muss, damit das Neue entstehen kann. Ein Krieg wird als probates Mittel gesehen, um diesen Neubeginn herbeizuführen. Zeitgleich entsteht ein neuer Wirtschaftszweig, die Länder investieren enorme Summen und die Rüstungsindustrie boomt.

Die Wirklichkeit des „Großen Krieges“, wie der Erste Weltkrieg noch heute in vielen Ländern genannt wird, gleicht einem ungeahnten Inferno. Das unaussprechliche Grauen, das sich auf den Schlachtfeldern einstellt, die Trommelfeuer, die Panzer- und U-Booteinsätze, die Vernichtungskraft von Giftgas und Flammenwerfern, das massenhafte Sterben im Zuge der neuen technischen Kriegsführung hatte sich niemand vorstellen können, nicht einmal die Militarist:innen selbst. Vier lange Jahre dauert dieses vernichtende Wüten, das weltweit 17 Millionen Menschenleben kostet!

Der Traum von der großen Befreiung durch einen Krieg wird zur Enthüllung des Schreckens über die menschengemachte Zerstörungskraft. Ernst Barlach, zu Kriegsbeginn 44 Jahre alt, wird zunächst nicht in den Kriegsdienst eingezogen und bleibt, abgesehen von einer kurzen Ausbildungsphase in Sonderborg, vom Fronteinsatz verschont. Er vollendet während des Krieges sein zweites Drama, den *Armen Vetter* – eine Abrechnung mit der Profitsucht und dem Materialismus, die Barlach als Ursachen der moralischen Verwahrlosung seiner Zeit diagnostiziert. Er nimmt die Bilder des Elends, die Bilder von Verzweiflung und Tod in sein Werk auf. Von nun an frieren seine Menschengestalten, sie hungern, trauern und leiden. Statt Weltüberwindung treten für den Künstler die Grenzen der menschlichen Existenz in den Blick. Barlachs Menschenbild bewegt sich nun für viele Jahre zwischen Hoffnung und Verzweiflung.

Käthe Kollwitz – Die Revolutionärin

Wie bei ihrer ersten graphischen Serie *Ein Weberaufstand* wendet sich Käthe Kollwitz bei ihrem zweiten Zyklus *Bauernkrieg* einem historischen Ereignis zu. Angeregt wird sie dazu durch die 1843 erschienene Abhandlung des Theologen und Historikers Wilhelm Zimmermann über den großen deutschen Bauernkrieg im 16. Jahrhundert. Durch dieses Buch und dessen Rezeption in sozialistischen und sozialdemokratischen Kreisen, wird der Bauernkrieg Vorbild für die deutsche Freiheits- und Arbeiter:innenbewegung des 19. Jahrhunderts. Auch für Käthe Kollwitz stellt der Stoff keine weit entlegene Vergangenheit dar, sondern besitzt gesellschaftspolitische Aktualität.

Ausgelöst durch die Reformation bilden sich in den Jahren 1524/25 in Süddeutschland, Thüringen, Österreich und der Schweiz weitgehende und bewaffnete Aufstände von Menschen aus ländlichen Bereichen, aus der Stadt und dem Bergbau. Sie kämpfen gegen die Leibeigenschaft und für bessere Lebensbedingungen. Die Künstlerin überträgt das Sujet als nicht historisch definierte Darstellung von Leid und Unterdrückung in die Gegenwart, um damit auf die Zustände ihrer Zeit hinzuweisen.

Der narrative Aufbau ähnelt dem ihrer Graphik-Folge *Ein Weberaufstand*: Nach der Schilderung der Ursachen und Legitimation des revolutionären Kampfes in Blatt eins und zwei hat das dritte Blatt die Planung der Revolte zum Inhalt. Die anschließenden Blätter thematisieren den Ausbruch und den Zusammenbruch der Bewegung.

An keiner Stelle setzt Kollwitz die Gegner:innen, die Protagonist:innen der herrschenden Klasse, ins Bild. Sie konzentriert sich ausschließlich auf die Unterdrückten und fordert auf, ihr Leiden, ihre Kampfbereitschaft und ihre Niederlage nachzuempfinden. Sie stellt die Frage nach Recht und Würde des Menschen, aber auch nach Verteilungs- und Versorgungsgerechtigkeit.

1932 und nochmals nach der Machtübernahme Hitlers 1933 unterzeichnet Käthe Kollwitz einen Aufruf zum Zusammenschluss der Linksparteien, um eine nationalsozialistische Mehrheit zu verhindern, nicht ohne Konsequenzen: Sie wird zum Austritt aus der Preußischen Akademie der Künste gezwungen. Ab 1936 hat sie faktisch Ausstellungsverbot und kann gegen den Zweiten Weltkrieg, den sie früh aufziehen sieht, nicht mehr öffentlich Stellung beziehen.

Kurz vor Ende des Krieges, am 22. April 1945, stirbt Käthe Kollwitz nach ihrer Evakuierung an ihrem letzten Zufluchtsort in Moritzburg. Bis zuletzt hält sie an ihrer tiefen Überzeugung fest:

„Aber einmal wird ein neues Ideal erstehen, und es wird mit allem Krieg zu Ende sein.“

Käthe Kollwitz – Krieg

Unter dem Datum „August 1914“ steht im Tagebuch von Käthe Kollwitz nur ein Wort „K r i e g“, den Rest der Seite lässt sie frei. Peter Kollwitz, ihr zweiter Sohn, fällt im Oktober, wenige Tage nach seiner Ankunft an der Westfront bei Dixmuiden in Flandern. „Von da an datiert für mich das Altsein. Das dem Grabzugehen. Das war der Bruch.“

Ab 1916 lesen wir in ihrem Tagebuch gehäuft Notizen, die sich auf einen Plan zur graphischen Umsetzung des Themas „Krieg“ beziehen. Aber erst 1922/23 vollendet Käthe Kollwitz nach jahrelanger Arbeit die Folge *Krieg* als Serie von sieben Holzschnitten. Zwischen den frühen Versuchen und der endgültigen Fassung liegt nicht nur eine zeitliche Distanz, sondern auch der innere Abstand, der durch die allmähliche Objektivierung des eigenen Schmerzes über den Verlust des Sohnes möglich wird.

Die sieben Blätter zeigen die brutale Logik des Krieges: zunächst *Das Opfer*, die Mutter, die ihr Kind mit dem Geburtsakt in die Welt gibt, wissend und bereit, es für das Vaterland im Krieg zu opfern. Dann das Blatt der *Freiwilligen* gefolgt von den trauernden *Eltern*, den beiden *Witwen* (I und II) und schließlich zwei Blätter *Mütter* und *Das Volk*, die jeweils schützend ihre ungeborenen und geborenen Kinder zurückhalten.

Die Haltung zum Krieg definiert sich nun für Käthe Kollwitz nicht nur aus der Perspektive der Trauer, des Verlustes, sondern in gewisser Weise auch aus der Perspektive der Mitschuld. So fragt sie bereits im August 1914 durchaus selbstkritisch: „Wo nehmen alle die Frauen, die aufs Sorgfältigste über das Leben ihrer Lieben gewacht haben, den Heroismus her, sie vor die Kanonen zu schicken?“

Sie hatte seinerzeit ihren Sohn gegen das Veto des Vaters bei seiner Entscheidung, in den Krieg ziehen zu wollen, unterstützt. Nach dem Tod ihres Sohnes hat Kollwitz diesen aus Überzeugung von Deutschlands Recht auf die Verteidigungspflicht zunächst als Opfer verstanden. In einem öffentlichen Brief 1918 jedoch argumentiert sie gegen den deutschen Schriftsteller Richard Dehmel, der noch in den letzten Kriegswochen den würdigen Opfertod aller deutschen Soldaten zur Ehrenrettung des Vaterlandes im Blick auf die bevorstehende Kriegsniederlage fordert, mit folgenden Worten:

„Man hat tief umgelernt in diesen vier Jahren. Mir will scheinen auch in Bezug auf den Ehrbegriff. Seine Ehre soll Deutschland daran setzen, das harte Geschick sich dienstbar zu machen, innere Kraft aus der Niederlage zu ziehen, entschlossen der ungeheuren Arbeit, die vor ihm liegt, sich zuzuwenden (...) Es ist genug gestorben! Keiner darf mehr fallen! Ich berufe mich gegen Richard Dehmel auf einen Größeren, welcher sagte: Saatfrüchte sollen nicht vermahlen werden!“

Kollwitz Anliegen geht weit über die Verarbeitung von privater Trauer hinaus: „Diese Blätter sollen in alle Welt wandern und sollen allen Menschen sagen: so war es - das haben wir alle getragen durch diese unaussprechlich schweren Jahre.“

Käthe Kollwitz – *Mutter mit totem Sohn, Pietà*

Die Plastik *Mutter mit totem Sohn* steht in der Bildtradition des *Denkers* von Auguste Rodin. Sie artikuliert den Ausdruck des Nachdenkens einer einsamen alten Frau, die ihren Sohn in den Krieg schickte und dort für immer verlor. Käthe Kollwitz überredet ihren Mann Karl 1914, die Einverständniserklärung für den Kriegseintritt ihres gemeinsamen Sohnes Peter zu unterschreiben. Der Junge ist erst 18, also nicht volljährig, und fällt wenige Wochen nach Ankunft an der Front. Für die Künstlerin geht es in der Reflexion des Ersten Weltkrieges nicht nur um persönliche Trauer, sondern vor allem um die Frage der Mitschuld eines: einer jeden.

Am 22. Oktober 1937, dem 23. Todestag des Sohnes, schreibt Kollwitz in ihr Tagebuch: „Ich arbeite an der kleinen Plastik, die hervorgegangen ist aus dem Versuch, den alten Menschen zu machen. Es ist nun so etwas wie eine Pietà geworden. Die Mutter sitzt und hat den toten Sohn zwischen ihren Knien im Schoß liegen. Es ist nicht mehr Schmerz, sondern Nachsinnen“, und etwas später schreibt sie: „Meine Pietà ist nicht religiös (...) Meine Mutter bleibt im Sinn darüber, dass der Sohn nicht angenommen wurde von den Menschen.“

Das Motiv der Frau mit totem Kind taucht bereits 1903, also 11 Jahre vor dem Tod ihres Sohnes, als Zeichnung und Radierung so emotional und expressiv auf, dass man an eine Vorahnung denken kann.

1993, fast 50 Jahre nach dem Tod der Künstlerin, gibt diese Pietà Anlass für eine weiträumige bundesdeutsche Diskussion: Der damalige Bundeskanzler Helmut Kohl hat sie zur Aufstellung in vierfacher Vergrößerung für die zentrale Gedenkstätte Deutschlands, der *Neuen Wache* in Berlin ausgewählt. Dieses Werk soll ein „Zeichen für eine neue Haltung der Deutschen gegenüber dem Katastrophen Jahrhundert“ setzen und eine „Tradition des Mit-Leids“ stiften. Auch Frauen als Leidtragende von Krieg und Gewaltherrschaft seien hier in besonderer Weise erwähnt und, so Kohl, das Werk der im Nationalsozialismus verfemten Künstlerin sei in besonderer Weise geeignet, die deutsche Einheit zu bezeugen. Bis heute bleibt diese Entscheidung fragwürdig – besonders hinsichtlich der Intentionen der Künstlerin selbst.

Käthe Kollwitz notiert am 26. Februar 1917, also noch mitten im Ersten Weltkrieg, ein Lutherzitat in ihr Tagebuch: „Dieses Leben ist keine Gesundheit, sondern ein Gesund-Werden. Kein Wesen, sondern ein Werden. Keine Ruhe, sondern ein Üben. Wir sind es noch nicht; werden es aber.“

Ernst Barlach – *Güstrower Ehrenmal*

Das *Güstrower Ehrenmal* von 1927, im Volksmund „Güstrower Engel“ genannt, schafft Ernst Barlach zum Gedenken der Opfer des Ersten Weltkrieges als ein Mahnmal des Friedens für den Dom seiner Heimatstadt. Es trägt die Gesichtszüge von Käthe Kollwitz.

Darstellungen von Engeln und schwebenden Gestalten sind in Barlachs bildnerischem Werk keine Seltenheit. Sie finden im Gegenteil vielfältige Ausprägung als geflügelte und ungeflügelte Wesen und allegorische Figuren. Sie können Genius, Wächter:in, Schicksalsverkünder:in, Götterbot:in, Geister, Schutzengel, Todesengel und Erinnerungssymbol sein. Immer wieder werden bestimmte Engelmotive variiert, die sich eng an die Vorbilder christlicher Altarbilder anlehnen: der Cherub, der auffahrende Engel, der Engelreigen, der segnende Engel, der Friedensengel und der gefallene Engel.

Die Idee für den *Güstrower Engel* ist vor allem aus den grauenvollen Bildern des Krieges und der Erinnerung unendlichen Leids hervorgegangen. Niemand hatte sich das Gemetzel, das sich auf den Schlachtfeldern einstellte, die Trommelfeuer, die Panzer- und U-Booteinsätze, die Vernichtungskraft von Giftgas und Flammenwerfern, das massenhafte Sterben im Zuge der neuen technischen Kriegsführung vorstellen können. Wie der nachfolgende Tagebucheintrag Barlachs vom August 1915 zeigt, löst die Technisierung der Welt mental und physisch Verzückung ebenso wie Entsetzen aus.

„Das Extrablatt in meiner Tasche begann zu knistern. Ein Zeppelin fuhr über uns hin, gerade über unsre Köpfe mit seinem Bauch und war ein Keil von Licht und Schatten, der den Himmel spaltete. Ein Drohen vom jüngsten Tag ging aus von ihm, es vollzog seinen Weg mit dem Atemstoß eines Zukunftsverhängnisses.“ So verwundert es nicht, dass der *Güstrower Engel* formal, insbesondere in der Seitenansicht, die Struktur und den Bewegungsimpuls dieser ersten Fluggeräte aufgreift, die im Weltkrieg unter anderem zum Abwurf von Giftgas eingesetzt wurden.

1927 hat man in Deutschland den Schrecken des Weltkrieges von 1914 bis 1918, der als erster großer Vernichtungskrieg Geschichte schrieb, längst verdrängt. Schon werden in den Stadträten und politischen Gremien völkische Stimmen laut, die den Soldaten als Helden verehrt sehen wollen und damit den Weg für die aggressive Politik des Nationalsozialismus bereiten. Ernst Barlach aber sieht den Auftrag, ein Mahnmal zu schaffen, deutlich anders. Der *Güstrower Engel* ist bis heute ein Botschafter des Friedens, der in aller formalen Bescheidenheit und Stille seine Betrachter:innen an die menschlichen Grundwerte erinnert und zu Respekt und Verständigung auffordert.

1937 wird dieses Werk auf Antrag der Gemeinde aus dem *Güstrower Dom* entfernt und später von den Nationalsozialist:innen zerstört. 1942 entsteht ein Sicherungsguss nach dem Originalmodell der Gießerei Noack Berlin, der den Krieg unversehrt in einem Versteck in der Lüneburger Heide übersteht. Das Originalmodell verbrennt 1944. Von diesem Sicherungsguss wird 1952 ein Modell abgenommen, von dem die heute existierenden drei weiteren Güsse hergestellt werden können: *Güstrower Dom* (Bronze), Landesmuseum Schloss Gottorf (Bronze), Ernst Barlach Gesellschaft Hamburg (Stukko). Der Sicherungsguss selbst befindet sich seit 1952 in der Antoniter Kirche in Köln.

Ernst Barlach – Ehrenmale gegen Krieg

Der Erste Weltkrieg und seine Folgen gehören zu den großen gesellschaftspolitischen Themen in der Plastik Ernst Barlachs. Mit vier Ehrenmalen schuf er die bedeutendsten deutschen Antikriegsdarstellungen der Weimarer Republik. 1921 entsteht das *Kieler Mal*, auch *Schmerzermutter* genannt, das während des Zweiten Weltkrieges verbrennt. 1927 schafft Barlach das Güstrower, 1928/29 das Magdeburger Ehrenmal. 1931 wird noch gegen heftige politische Widerstände das Hamburger Ehrenmal eingeweiht. Der Entwurf für das Ehrenmal in Stralsund kann zu Barlachs Lebzeiten nicht mehr realisiert werden und wird postum 1988 ausgeführt.

Mit Zunahme der nationalsozialistischen Politik erregt schon 1929 das Magdeburger Ehrenmal heftige Proteste, weil es den Krieg unmittelbar als menschliches Leiden charakterisiert und ihn nicht mit der Glorie des Ruhmes verklärt. Aus völkischen Kreisen lautet die sich rassistischer Sprache bedienende Kritik: „Welchen Eindruck macht dieses Totenmal auf die große Masse der Dombesucher und wie werden späteren Generationen unsere Helden des Weltkrieges dargestellt? Und da ist das am meisten Auffallende, daß die beiden Kämpfer nicht die Merkmale der germanischen Rasse, sondern eines stumpfen slawisch-mongolischen Typs (...) darstellen, die nach dem Gesichtsausdruck auf einer niedrigen Kulturstufe stehen müssen. (...) Der Gesamteindruck ist dadurch ein niederdrückender und läßt jede Aussicht auf eine frohe Zukunft vermissen.“

Anlässlich der Aufstellung des Hamburger Ehrenmals, das die zärtliche Geste einer ihr Kind beschützenden Mutter als Relief trägt, liest man in der Zeitung „Öffentlichkeit lehnt die Ausführung ab“ und Bemerkungen wie, die Mutter sähe aus wie eine „ägyptische Mumie“, habe einen „Wasserkopf mit Glupschaugen“.

Obwohl Barlach allgemein als „hoffnungslos unpolitischer Mensch“ gilt, überschlagen sich die Vorwürfe gegen den Künstler, der mit seinen Ehrenmalen an der nationalen Wunde eines geschlagenen Volkes rührt. Das öffentliche Echo zeigt, wie die Argumente nationaler Gruppierungen gegen Barlach polarisieren konnten. Viele Bürger:innen folgen der Ansicht, den kaiserlosen Staat und seine Probleme als Folge des verlorenen Krieges und der internationalen Demütigungen zu verstehen.

Barlach ist zu dieser Zeit und besonders durch die Ehrenmale im öffentlichen Raum ein einflussreicher Künstler in Deutschland, den die nach Macht strebenden Nazis früh attackieren. Im Januar 1930 wird in Thüringen eine neue Landesregierung unter Beteiligung der NSDAP gebildet, die bereits im Herbst desselben Jahres die Leitlinien der zukünftigen Kulturpolitik festlegt. In einem ersten beispiellosen Bildersturm werden siebzig Kunstwerke aus den Weimarer Museen entfernt. Neben Arbeiten von Otto Dix, Lyonel Feininger, Erich Heckel, Paul Klee, Wassily Kandinsky, Ernst Ludwig Kirchner, Oskar Kokoschka, Wilhelm Lehmbruck, Franz Marc und Emil Nolde werden auch sechs Lithographien von Ernst Barlach beschlagnahmt. Obwohl es sich hier um einen relativ unbedeutenden Ertrag seines künstlerischen Schaffens handelt, wird Barlach doch zur Galionsfigur dieser neuen Kulturmaxime. In den Presseerklärungen lautet die rassistische Überschrift: „Weimar gegen Barlach-Richtung in der Kunst – Kampf gegen das ostische und minderrassige Untermenschentum.“

Käthe Kollwitz – Selbstbilder

Im Laufe ihres Lebens fertigt Käthe Kollwitz mehr als 100 Selbstbildnisse in unterschiedlichsten Techniken an. Ihre „Selbstbilder“, wie sie oft dazu sagt, sind Zeugnisse der Selbstbefragung, Spiegelbilder innerer Prozesse, die visuelle Form der Bewältigung von Krisen, Trauer und persönlichen Entwicklungen. Mit Arbeiten von höchster künstlerischer Qualität gewährt die Künstlerin Einblick in ihr Leben und lässt die Betrachtenden teilhaben an ihren Selbstergründungen, die nichts beschönigen, nicht idealisieren, sondern den unmittelbaren Moment der Selbstbegegnung in seiner Tiefe ausdrücken.

Während die Selbstportraits vor 1914 überwiegend die Selbstfindung und Selbstbehauptung als Frau und Künstlerin in einer männlich dominierten Gesellschaft wie einen Verlauf innerer Zwiesprache reflektieren, tritt mit dem Verlust des Sohnes eine Schicksalstiefe in die selbstbildliche Begegnung.

„Von da an datiert für mich das Altsein. Das dem Grabzugehn“, schreibt Käthe Kollwitz 1917 mit 50 Jahren. „Das war der Bruch. Das Beugen bis zu einem Grade, daß es nie mehr ein ganzes Aufrichten gibt.“ Aus dem Schmerz um ihren Sohn Peter, der nach wenigen Tagen im ersten Fronteinsatz tödlich verletzt im Alter von 18 Jahren stirbt, erwächst tiefe Nachdenklichkeit, Trauer und lebenslanger Zweifel. Es sind die immer wiederkehrenden Fragen, die sie zu allen Jahrestagen und bis ins hohe Alter beschäftigen: Warum hat sie ihn in den Krieg ziehen lassen, seinen Wunsch, Soldat zu werden und für das Vaterland zu kämpfen, gegen den Willen ihres Mannes unterstützt? Warum fühlte er sich verpflichtet wie so viele junge Männer seiner Generation, freiwillig Soldat zu werden?

Mit der NS-Diktatur und den Repressionen gegen Käthe Kollwitz als Künstlerin und Person des öffentlichen Lebens werden ihre Selbstbildnisse verschlossener. Die ernste Nachdenklichkeit bleibt, aber mit abgewendeten Blicken verbirgt sie ihr Inneres. „Man schweigt in sich hinein“, schreibt sie 1936 in ihr Tagebuch. Der herannahende Krieg, der Verlust von Freund:innen und Familienangehörigen ebenso wie die Kenntnis über Verfolgung, Deportation und Ermordung führen zu einer erneuten intensiven Beschäftigung mit Abschied und Tod.

1940 stirbt ihr Mann Karl und im September 1942 fällt ihr Enkel an der Ostfront. Die wenigen späten Selbstbilder zeigen die Künstlerin zurückgezogen und dem Alter ergeben. Ihre künstlerische Tätigkeit ist beendet. Aber ihr Geist ist wach und klar, so wie ihr Urteil. Im Februar 1943 notiert sie:

„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.“

Käthe Kollwitz – *Abschied und Tod*

Die Beschäftigung mit dem Tod aus unterschiedlichen Perspektiven begleitet das Gesamtwerk von Käthe Kollwitz seit den 1890er Jahren und taucht erstmals in den Entwürfen zum Zyklus *Ein Weberaufstand* auf. Immer wieder wird der Tod von Kindern thematisiert. Durch die Kassenarztpraxis ihres Mannes ist sie täglich mit den tragischen Verläufen der in ärmsten Verhältnissen lebenden Arbeiter:innenfamilien konfrontiert, mit der aufgrund der Mangelversorgung unwürdigen Lebensbedingungen und der hohen Kindersterblichkeit. Die Nöte, Ängste und den Schmerz der Mütter zu verbildlichen, die ihr Kind verlieren, ist für die Künstlerin nicht nur Ausdruck tiefen Mitgefühls, sondern auch der Empörung über eine Gesellschaft, die solche Armut zulässt.

Durch die lebensbedrohliche Diphtherie-Erkrankung ihres älteren Sohnes Hans 1908, wird sie von der Beobachterin zur Betroffenen. In den folgenden Jahren entstehen zahlreiche Blätter von emotionaler und existenzieller Intensität. „Liebe und Lassenmüssen des Geliebtesten und es halten – immer dasselbe. Wie kommt es, daß seit Jahren, vielen Jahren, immer dasselbe in meiner Arbeit sich wiederholt?“, fragt sie 1915.

Da hat sie bereits ihren Sohn Peter an den Krieg verloren. Eine erste künstlerische Annäherung an seinen Tod gelingt ihr durch die Arbeit an der Mappe *Abschied und Tod* zwischen 1920 und 1923, die von dem Schriftsteller Gerhart Hauptmann initiiert wird. Aufs engste schmiegen sich die Wangen und Münder von Mutter und Kind aneinander in den Entwürfen, wie in Blatt 1. Sie können nicht voneinander lassen, zu groß ist der Schmerz.

Die Auseinandersetzung mit dem Tod des Sohnes ist aber für Käthe Kollwitz weitaus mehr als eine persönliche Angelegenheit. Seit sie die Nachricht erhalten hat, ist sie mit dem Gedanken beschäftigt, ein Denkmal zu errichten. Der Krieg hat ihn genommen und vor dem Krieg will sie mahnen und diesen öffentlich wirksam in Erinnerung halten. 18 Jahre arbeitet sie an dem Mahnmal der *Trauernden Eltern*, das schließlich 1932 auf dem Soldatenfriedhof Roggeveld in Flandern, Belgien errichtet wird. Heute steht die Arbeit auf dem Soldatenfriedhof Vladslo, wohin die Bestatteten von Roggevelde im Rahmen von Grabzusammenlegungen 1956 umgebettet werden. Eine leicht vergrößerte Kopie der Originale befindet sich seit 1959 in der Bundesgedenkstätte für die Toten der beiden Weltkriege, der Kölner Kirchenruine St. Alban, ausgeführt von der Werkstatt Ewald Mataré.

Von 1934 bis 1937 arbeitet die Künstlerin nochmals an einem Mappenwerk zum Thema Tod. Das Unfassbare einmal in der Tiefe greifen will sie und schafft eine Folge zur Realität des Sterbens. Das Lebensende offenbart sich darin als brutaler Eingriff, ungerecht im Blick auf den Kindertod, plötzlich und überraschend, als einsames Erleben oder auch als Erlösung. Das letzte Blatt *Ruf des Todes* ist ein Selbstbildnis, das im Zuge des sich zuspitzenden NS-Terrors als Resignation und Todessehnsucht verstanden werden kann.

Barlach | Kollwitz – Die Soziale Frage

Mit der graphischen Folge *Ein Weberaufstand*, entstanden 1893 bis 1897, thematisiert Käthe Kollwitz die Verelendung des Industrieproletariats, die schlechte Versorgung der Arbeiter:innenfamilien, ihre prekären Lebens-, Wohn- und Arbeitsbedingungen. Bereits durch ihr Elternhaus, die freichristlichen und politischen Aktivitäten ihres Großvaters und Vaters, ist sie an die bedrückende soziale Realität der sich wandelnden industriellen Gesellschaft herangeführt worden. In der Kassenarztpraxis ihres Mannes im Arbeiter:innenviertel in Berlin sieht sie täglich die Not und die Folgen der Armut. Angeregt durch die Uraufführung des Dramas *Die Weber* von Gerhart Hauptmann in Berlin beginnt sie umgehend damit, die Idee einer Revolte künstlerisch in die Gegenwart zu übertragen. Dabei verhandelt sie nicht den schlesischen Weberaufstand von 1844. Ihre Protagonist:innen stehen für die großstädtische Arbeiter:innenschaft ihrer Zeit.

Der sechsteilige Zyklus besitzt eine dramatische Erzählstruktur: Die beiden einleitenden Blätter *Not* und *Tod* beschreiben die Ausgangssituation, die soziale Notlage als Legitimation des Aufruhrs. Das dritte Blatt *Beratung* verweist auf den Zusammenschluss und die Planung einer politischen Aktion. Die anschließenden drei Motive *Weberzug*, *Sturm* und *Ende* thematisieren die Aktion selbst, ihren Höhepunkt und das tödliche Ende der Revolte. Auffällig ist, dass Kinder und Frauen an dem Aufstand teilnehmen. Frauen sind für die Künstlerin selbstverständlicher Teil der politischen Bewegung. Diese Art von „Rinnsteinkunst“ ist im wilhelminischen Kaiserreich unerwünscht. Aber dennoch gelingt Kollwitz mit dieser Folge, die sie 1898 auf der Großen Berliner Kunstausstellung zeigen kann, der künstlerische Durchbruch.

Bis in die späten Jahre wird Käthe Kollwitz sich der Lebenssituation von Frauen und Kindern in ärmsten Verhältnissen zuwenden. Ihre Würde, ihre Schönheit und ihre Verletzlichkeit sind der Grund für ihr künstlerisches Aufbegehren und ihre Kritik an dem Gesellschaftssystem, das nicht in der Lage ist, seine Menschen ordentlich zu versorgen und zu schützen.

Neben dem *Weberaufstand* verhandelt auch der *Bauernkrieg* (veröffentlicht 1908) die revolutionäre Aktion. Kollwitz hat lange die sozialistischen Parteien in Deutschland unterstützt und besucht 1927 die Sowjetunion. Allerdings notiert sie schon sechs Jahre zuvor: „Inzwischen habe ich eine Revolution mit durchgemacht und habe mich davon überzeugt, daß ich kein Revolutionär bin. Mein Kindertraum, auf der Barrikade zu fallen, wird schwerlich in Erfüllung gehen, weil ich schwerlich auf die Barrikade gehen würde, seitdem ich in Wirklichkeit weiß, wie es da ist. So weiß ich jetzt, in was für einer Illusion ich die ganzen Jahre gelebt habe, glaubte Revolutionär zu sein und war nur Evolutionär, ja mitunter weiß ich nicht, ob ich überhaupt Sozialist bin, ob ich nicht vielmehr Demokrat bin.“

Ernst Barlach verarbeitet die soziale Wirklichkeit, indem er ein philosophisches Konzept entwickelt. Seine Bettler:innengestalten sind Ikonen des Antimaterialismus. Er entindividualisiert die gesellschaftliche Realität, abstrahiert vom Persönlichen zum Allgemeinen, vom Politischen zum Geistigen. Initiiert wird diese künstlerische Orientierung durch seine Reise 1906 in die südrussische Provinz um Charkiw, seit 2014 Kriegsgebiet der Ukraine. Hier lebt damals sein Bruder als Ingenieur und deutscher Kolonist. Barlach kehrt von dieser zweimonatigen Reise mit hunderten von skizzierten Bettler:innenfiguren zurück, die ihm, wie er schreibt, „symbolisch für die menschliche Situation in

ihrer Blöße zwischen Himmel und Erde waren“. Zwischen „Hoffnung und Verzweiflung“ entstehen seine Hockenden und Trauernden, die Zweifelnden, Sinnenden, Betenden und Buchlesenden, seine denkenden und meditativen Figuren. Sie alle sind in dieser Welt, als wäre sie ein vorübergehender Zustand und als müsse noch etwas anderes kommen, so wie Barlach es 1908 zum ersten Mal schreibt:

„Und da stehen dann die schönen Gestalten einer besseren Zukunft um mein Lager. Noch starr, aber von herrlicher Schönheit, noch schlafend - aber wer sie erweckte, der schüfe der Welt ein besseres Gesicht.“

Ernst Barlach – Der große Bettler

Aus dem Lebenswerk Ernst Barlachs ragt das Vorhaben, für die Nischen der Westfassade der Lübecker Katharinenkirche einen monumentalen Figurenfries zu schaffen, besonders heraus. Im Jahr 1929 tritt der Kunsthistoriker und damalige Lübecker Museumsdirektor Carl Georg Heise an Ernst Barlach heran und bittet diesen, Figurenvorlagen zu schaffen für „die Gottsucher der leidenden Menschheit: vom still beglückten Pilger bis zum Gefangenen, der seine Seligkeit sucht im aufrührerischen Trotz gegen die Ketten.“ Kaum ein Thema dürfte der künstlerischen Auffassung und der menschlichen Überzeugung Ernst Barlachs mehr entsprochen haben. Barlach entwarf einen Figurenfries aus zunächst sechzehn, später auf acht reduzierten Standfiguren mit dem Titel *Die Gemeinschaft der Heiligen*. Als zentrale Mittelfigur konzipiert er den Bettler auf Krücken.

„Bettler sind wir alle“ – schreibt Barlach, der die wahren Werte des Menschen jenseits der materiellen Welt und der ungerechten sozialen Wirklichkeit sucht. Diese monumentale Bettlerfigur, die den Blick hinauf zum Himmel hebt, verkörpert Barlachs Kritik an einer Welt voll an Gier und Habsucht.

Aber der Zeitpunkt zur geplanten Realisierung ist ungünstig. Die ersten drei Figuren neben dem *Bettler*, die *Frau im Wind* und der singende *Klosterschüler*, werden nur wenige Monate im Chorraum der Kirche aufgestellt. Man kann keine Geldgebenden für die Realisierung finden und erst recht keine Fürsprecher:innen: Die herrschende Kunstbetrachtung im aufziehenden Nationalsozialismus sieht in dem Bettler einen „Vertreter der kraftlosen unmännlichen Lehre vom irdischen Jammertal“.

1937 werden die drei ersten Figuren der *Gemeinschaft der Heiligen* beschlagnahmt. Erst sechzehn Jahre nachdem Ernst Barlach sie geschaffen hat, 1947, werden sie in den Fassadennischen der Katharinenkirche zu Lübeck endlich aufgestellt. Der Bremer Bildhauer Gerhard Marcks vollendet den Fries durch sechs weitere Figuren 1949.