



Die Plastik bringt was Neues!

Annette Seeler
Käthe Kollwitz.

Die Plastik, Werkverzeichnis.

Hg. vom Käthe Kollwitz
 Museum Köln. München, Hirmer
 Verlag 2016. 432 S., zahlr. Abb.
 ISBN 978-3-7774-2557-3. € 59,90

Aus Anlass seines 30jährigen Bestehens hat das Käthe Kollwitz Museum Köln auf Initiative seiner Direktorin Hannelore Fischer im Frühjahr 2016 das lange ausstehende Werkverzeichnis der Kollwitz-Plastiken herausgegeben. Autorin der opulenten Publikation sowie der parallelen Online-Version ist die Berliner Kunsthistorikerin Annette Seeler, die ihre seit mehr als 25 Jahren währende Beschäftigung mit Käthe Kollwitz in zahlreichen Publikationen und Ausstellungen unter Beweis gestellt hat. Als Besitzer der umfangreichsten Bestände des Œuvres von Kollwitz, die ja vor allem als engagierte Graphikerin und Zeichnerin bekannt ist, gehören dem Kölner Museum auch Bronzegüsse des kompletten museal greifbaren, das heißt nicht architekturgebundenen plastischen Werkes. Ist dieses mit nur 15 erhaltenen Bildwerken (zuzüglich vier Steinarbeiten von Steinmetzen nach Modellen Kollwitz' gearbeitet) von ursprünglich 43 dreidimensionalen Projekten recht überschaubar, so ist doch durch die Umsetzung in verschiedenen Materialien – Gips, Bronze, Stuck, Zink – eine stattliche Anzahl plastischer Exemplare entstanden, die nun vollständig in dem neuen Werkverzeichnis dokumentiert oder zumindest verzeichnet sind.

Die Graphik der Künstlerin wurde bereits zu ihren Lebzeiten systematisch erfasst (1903, 1913 und 1927) und dann postum in einem Œuvrekatolog von August Klipstein (Bern 1955). Dieser wie-

derum erschien 2002 in einer zweibändigen Neubearbeitung von Alexandra von dem Knesebeck mit 275 Nummern, ebenfalls vom Käthe Kollwitz Museum Köln befördert. Ein Katalog der Handzeichnungen mit ca. 1350 Werken liegt seit 1972 vor (verfasst von Otto Nagel und Werner Timm, Neuaufl. 1980). Mit dem nun erstmals publizierten Werkverzeichnis der Plastik soll „ein neuer Zugang zu diesem Werk“ eröffnet werden, wie es im Klappentext heißt – ein Versprechen, das erfüllt wird.

HANG ZUM PLASTISCHEN

Mit dem Œuvre-Verzeichnis der Plastik wird nicht nur ein bislang weniger bekannter Teil ihres Werks in den Fokus gerückt. Angesichts der hohen Wertschätzung und inneren Erwartungshaltung, die Kollwitz – bei allen Selbstzweifeln – ihrer Plastik entgegenbrachte, wird mit Blick auf diese Werke tatsächlich „ein neuer Zugang“ zu ihren künstlerischen Intentionen ermöglicht. Als Künstlerin der Form, weniger der Farbe, bekannte sie am Ende ihres Lebens einem ihrer Förderer gegenüber sogar: „Wenn ich noch einmal leben könnte, dann würde ich mich ausschließlich als Bildhauerin betätigen“ (zit. nach *Käthe Kollwitz – Bildhauerin aus Leidenschaft: Das plastische Werk*. Ausst.kat. Käthe-Kollwitz-Museum Berlin 2011, 38). Diese unterschwellige Zielrichtung auf Charakteristika des Plastischen hin war schon früh in ihrer Graphik zu beobachten (Abb. 1). Am 30.11.1909 vertraute sie ihrem Tagebuch den Wunsch an, dass ihre neue Radierung „alles Wesentliche stark betont enthält und das Unwesentliche fast negiert“. Das Wesentliche war für sie der Mensch, besonders einprägsam von ihr im Motivkreis von Mutter und Kind dargestellt. Die Plastik erschien ihr als geeignetes Medium, die „menschliche Form, [...] aber ganz destilliert“ wiederzugeben (Käthe Kollwitz, *Die Tagebücher*, Berlin 1989, 340 [6.11.1917]). Ähnlich hatte auch Wilhelm Lehmbruck, dessen künstlerische Produktion Kollwitz aufmerksam verfolgte, die Funktion der Plastik gesehen: „Skulptur ist das



Abb. 1 Käthe Kollwitz, *Frau mit totem Kind*, 1903. Radierung, 42,2 x 48,6 cm (© Käthe Kollwitz Museum Köln)

Wesen der Dinge, das Wesen der Natur, das, was ewig menschlich ist [...]“ (in: Paul Westheim, *Wilhelm Lehmbruck*, Potsdam 1919, 60).

Kollwitz’ früheste plastische Arbeit datiert von 1909 und stellt ein Porträtrötelief ihres Großvaters Julius Rupp dar. Damals war die 42jährige als Graphikerin schon weitgehend bekannt. Ihre letzte kleinformatige Plastik, „Zwei wartende Soldatenfrauen“, entstand im Kriegsjahr 1943, knapp zwei Jahre vor dem Tod der Künstlerin, und blieb unvollendet. In den Jahrzehnten dazwischen eignete sie sich – bis auf einen achtwöchigen Bildhauerkurs an der Académie Julian in Paris 1904 – das Medium mehr oder weniger als Autodidaktin an. Sie bewunderte Rodin mit seinem Darstellungsvermögen des seelischen Ausdrucks, kam aber erst in der Kleinplastik ihres letzten Lebensjahrzehnts auf dessen bewegte Oberflächenmodellierung zurück. Bemüht um einen zeitgemäßen Ausdruck ging sie von Anfang an auf Distanz zu den traditionellen „Berufsbildhauern“ (*Tagebücher*, 92 [11.10.1910]),

aber auch zum Expressionismus, dem sie nicht selten zugerechnet wird. Was sie von den Expressionisten trennte, war deren Nähe zum Visionären, zu Abstraktion und Deformation, was sich in ihren Augen als „verstiegene Atelierkunst“ darstellte.

HÖCHSTE INTENSITÄT IN BRONZE

Dagegen galt ihre Passion einer „Wirklichkeitskunst“ (*Tagebücher*, 226 [21.2.1916]) als unmittelbarer Lebenshilfe für die Menschen: „Ich will wirken in dieser Zeit [...].“ In ihrer Suche nach Einfachheit und Ausdruck, die ihre Plastik in besonderem Maße prägen, war sie den Expressionisten durchaus verwandt, sie bewunderte Ernst Barlach, zu dessen Gedenken sie anlässlich seines Todes 1938 ein Relief mit selbstbildnishaften Zügen und dem Titel „Die Klage“ schuf (Abb. 2). Mit mehr als 100 Exemplaren in Bronze, dazu mehreren in Stuck und auch einigen nicht autorisierten Abformungen ist es die am weitesten verbreitete Plastik der Künstlerin – eine Erkenntnis, die dem aktuel-

Abb. 2 Käthe Kollwitz, *Die Klage*, 1938–41. Bronze, 27,2 x 25,9 x 9,6 cm. Käthe Kollwitz Museum Köln (© Käthe Kollwitz Museum Köln/Goldberg, Fuis)

len Werkverzeichnis zu verdanken ist.

Zu ihren herausragenden plastischen Werken gehört das monumentale trauernde Elternpaar für den im Ersten Weltkrieg gefallenen Sohn auf dem Soldatenfriedhof in Vladslo (Belgien; *Abb. 3*), fertiggestellt 1932 nach mehr als 15 Jahren Entwurfsarbeit. Der damalige Direktor der Berliner Nationalgalerie, Ludwig Justi, würdigte es als „das ergreifendste [...] unter allen Kriegerdenkmälern, die nach dem Weltkrieg entstanden, [...] von echtem Gefühl getragen zu reiner Form gestaltet“ (in einem Brief an den Minister für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung vom 2. Mai 1933; Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin). Wie dieses Mahnmal wurde auch eine zweite monumentale Arbeit, die „Mutter mit zwei Kindern“ (1932–36, nach mehreren Vorfassungen), noch zu Lebzeiten der Künstlerin von einem Steinmetz umgesetzt (*Abb. 4*). Diese erste Steinfassung ist vermutlich im Zweiten Weltkrieg zerstört worden, eine zweite wurde 1949 vom Berliner Magistrat in Auftrag gegeben, der sie dann an verschiedenen öffentlichen Standorten in der Stadt platzierte.

Das bevorzugte Material war für die Künstlerin indes die Bronze. Das aktuelle Werkverzeichnis



belegt, dass es trotz ihrer bescheidenen finanziellen Verhältnisse, vor allem nach 1933, zu ihren Lebzeiten zu wesentlich mehr Güssen kam als bislang vermutet. Dazu gehörten auch die recht populären Kleinplastiken „Turm der Mütter“ und „Pietà“ (beide 1937/38). Letztere ist durch die diskussionswürdige Vergrößerung (Maßstab 1:4) zum Mahnmal für die Zentrale Gedenkstätte der Bundesrepublik Deutschland in Schinkels Neuer Wache in Berlin, 1993 eingeweiht, einer breiten Öffentlichkeit bekannt geworden. Bezeichnenderweise wandte sich Käthe Kollwitz, die seit 1934/35 als von den Nationalsozialisten Verfemte galt, gerade während des NS-Regimes bis zu ihrem Tode mit größerer Intensität dem plastischen Arbeiten zu. Gegen das hohle Pathos der Staatsbildhauer wie Arno Breker und Josef Thorak setzte sie in zahlreichen kleinplastischen Gruppen ihre Anteilnahme am Schicksal der Opfer eines erneuten Weltkrieges, zu denen auch ihr Enkel Peter gehörte, der 1942 in Russland fiel.

DER KATALOG: PRINT UND ONLINE

Das Werkverzeichnis wurde in einer Print- und einer Onlineversion veröffentlicht: einer monumentalen, reich bebilderten Druckfassung mit Ausführungen zu speziellen Aspekten der Kollwitz'schen Plastik von den Anfängen bis zu ihrer Verortung in der damaligen Bildhauerei, weiterhin zur Rezeption bis in die Gegenwart, zum Forschungsstand, zu den involvierten Gießereien und den Auflagen zu Lebzeiten und post mortem (insgesamt 109 Seiten). Der sich anschließende Werkkatalog umfasst mit 43 Nummern auch zerstörte bzw. verschollene oder auch nur projektierte Plastiken. Die dabei aufgeführten, bislang bekannten erhaltenen 19 Bildwerke sind im Inhaltsverzeichnis innerhalb der Werkaufzählung durch rote Schrift hervorgehoben. Die Bedeutung dieser Kennzeichnung erschließt sich allerdings erst nach einiger Beschäftigung mit dem Buch. Angesichts der großen Materialfülle, die die Autorin zu den 43 Projekten auf 290

Druckseiten zusammengetragen hat – neben den faktischen Werkangaben Ausführungen zur Entstehungsgeschichte, zu möglichen Vorbildern und zum motivbezogenen Werkkontext – wäre eine Auflistung der tatsächlich erhaltenen 19 Werke hilfreich gewesen.

Der als zusätzliche Informationsquelle auf weitere Vervollständigung und permanente Aktualisierung angelegte Online-Katalog (276 Seiten) ist erklärtermaßen nicht als eigenständiges Nachschlagewerk gedacht (download der Erstpublikation von Mai 2016 unter: https://www.kollwitz.de/downloads/6553/6559/6727/Stand_Mai_2016.pdf). Neben Informationen zu den Gießereien, zur Technik des Metallgießens etc. verzeichnet er die existierenden Exemplare, die mit den 15 erhaltenen Werkmodellen zusammenhängen. Die von Steinmetzen nach Werkmodellen von Käthe Kollwitz geschaffenen vier Steinskulpturen (das monumentale Elternpaar sowie zwei Grabmäler) sind hier nicht aufgenommen. Wenn dies nachgeholt würde, wäre die oben gewünschte übersichtliche und komplettete Erfassung des Plastikbestandes erreicht.

In Seelers Bericht zum bisherigen Forschungsstand werden die Vorgängerpublikationen kritisch bewer-



Abb. 3 Käthe Kollwitz, Mahnmal „Trauernde Eltern“, 1932 vollendet. Belgischer Granit. Soldatenfriedhof Vladslo, Belgien (© Käthe Kollwitz Museum Köln/Schnepf)

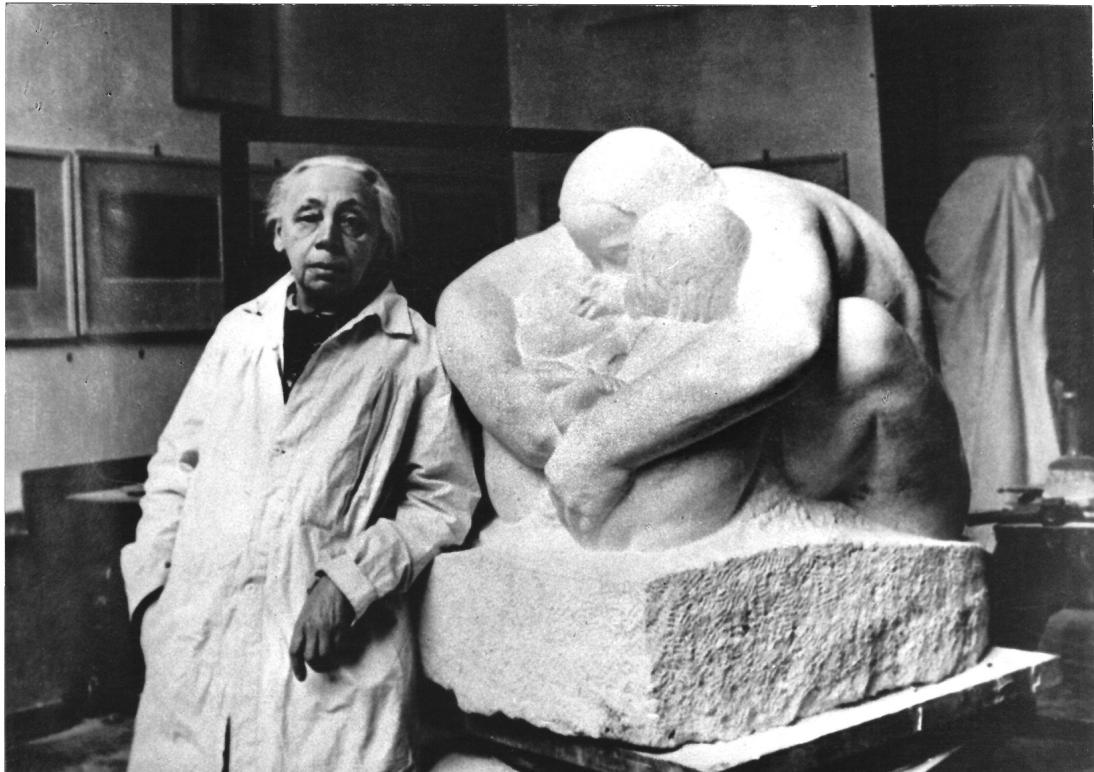


Abb. 4 Käthe Kollwitz neben ihrer Skulptur „Mutter mit zwei Kindern“, 1938. Photographie (© Käthe Kollwitz Museum Köln)

tet und gewürdigt: drei Aufsätze von Ilse Rauhut aus den Jahren 1965 und 1966, ein Bildband des Sohnes Hans Kollwitz von 1967, eine Dissertation an der Sorbonne 1983 von France Roussillon, die Magisterarbeit von Josephine Gabler von 1987 an der FU Berlin, der „Versuch einer Rekonstruktion des plastischen Werkes von Käthe Kollwitz“ von Werner Timm im Rahmen eines monographischen Ausstellungskataloges 1990 und schließlich die oben genannte Ausstellung mit Katalog im Berliner Käthe-Kollwitz-Museum von 2011. Dennoch blieben viele und entscheidende Fragen offen, denen sich die Autorin in fünf Jahren weltweit durchgeföhrter Forschungsarbeit mit Akribie gewidmet hat. So konnte sie sich neben den publizierten Selbstzeugnissen der Künstlerin auch auf zahlreiche unpublizierte Briefe und andere Quellen stützen. Wertvoll waren die auf Kollwitz bezogenen Auszüge aus den Auftragsbüchern der Bildgießerei Hermann Noack, Berlin, sowie die erstmals mögliche Einsichtnahme in die Unterlagen im Berliner Privatarchiv der Erbengemeinschaft Kollwitz, ebenso die Durchsicht aller relevanten Auktionskataloge seit 1945.

AKRIBISCHE REKONSTRUKTIONEN

In ihrer zugleich als Dissertation von der Freien Universität Berlin angenommenen Arbeit benennt die Autorin drei Problemfelder: 1. Sicherung des Bestandes, der Datierung und der Beschaffenheit der Bildwerke sowie Erforschung der Umstände der Vernichtung einiger Werke; 2. die Frage, wie viele Abformungen von welchen Modellen, zu welchem Zeitpunkt und in welchem Material erstellt wurden und deren Verbleib; 3. die Diskussion, wie sich authentische Güsse von illegalen Abformungen unterscheiden und welche Merkmale die Güsse zu Lebzeiten sowie die postum unter der Nachlassverwaltung des Sohnes Hans und später von dessen Kindern (Erbengemeinschaft) entstandenen kennzeichnen.

Es konnten weltweit 329 Gussexemplare in Bronze, Zinn, Stuck und Gips nach verschiedenen Kollwitz-Modellen in Europa (Deutschland, Österreich, Schweiz, Polen, Belgien), Asien (China, Japan, Israel), Nordamerika (USA, Kanada) und Südafrika eruiert werden. Soweit zugänglich, ist ein Großteil dieser Werke im Online-Katalog, ausgehend von dem jeweiligen Gussmodell, nach

folgender Systematik erfasst: Standort, Gussdatierung, Material, Patina, Gussverfahren, Maße, Umrisszeichnung (Nachzeichnung des Gussrandes, d. h. der Standfläche der Plastiken, um anhand von Maßdifferenzen die Gussmethode bzw. Nachgüsse feststellen zu können), Bezeichnung, Gießermarke, besondere Kennzeichen, Provenienz, Literatur (auf das spezielle Gussexemplar bezogen), Ausstellung, Bemerkungen. Nicht alle diese Positionen konnten bislang in sämtlichen Fällen ausgefüllt werden und harren noch der ergänzenden Aktualisierung. In der Printfassung sind diese Werkangaben verkürzt verzeichnet, dafür ergänzt um Nachweise der Erwähnungen in den schriftlichen Aufzeichnungen der Künstlerin sowie um ausführliche Aussagen zur Entstehungsgeschichte, zum Werkkontext und zu den Belegen in der Literatur.

Neben dem erstmaligen Überblick über die Fülle der vervielfältigten Kollwitz-Plastiken und ihre weltweiten Standorte bietet die Publikation die Einordnung der Güsse nach drei Gussperioden, angefangen bei jenen zu Lebzeiten der Künstlerin, dann von 1945 bis 1971 unter der Nachlassverwaltung von Hans Kollwitz und anschließend von 1971 bis 1994 durch die von der Erbengemeinschaft veranlassten Vervielfältigungen. Mit Hilfe präziser Bewertungskriterien wurden diese Exemplare als autorisierte Güsse definiert, von denen sich die nicht-autorisierten Abformungen unterscheiden. Unklarheiten in der Zuordnung sind dennoch nicht auszuschließen, diese werden aber benannt. Den Intentionen von Käthe Kollwitz folgend, hielten sich auch ihre Nachkommen im Wesentlichen nicht an ein im Kunsthandel übliches, geregeltes Gussprogramm mit nummerierten Auflagen, was die Identifizierung der einzelnen Exemplare erheblich erschwert. Für Kollwitz war eine weite Verbreitung ihrer Kunst – in der Graphik wie in der Plastik – von größerer Bedeutung als eine eng limitierte Auflage, „weil ich“, so die Künstlerin, „für ein großes Publikum arbeiten möchte“ (Käthe Kollwitz. *Briefe an den Sohn 1904 bis 1945*, Berlin 1992, 228). Zur Identifizierung der Güsse zog die Autorin detaillierte Informationen zu den Eigenheiten der Gusstechniken

heran, die auch hilfreich für andere vergleichbare Publikationen zur Plastik sein können.

Weiterhin interessant sind die umfassenden Quellenangaben zur Selbsteinschätzung der Künstlerin in Bezug auf ihre Plastik und zu den damit verbundenen Herstellungsproblemen sowie einzelne Entdeckungen, etwa die Tatsache, dass die Künstlerin vor ihrer Zusammenarbeit mit der Bildgießerei Noack Ende 1940 ihre Modelle zum Gießen dem in der Literatur zu ihrem Umfeld bislang unbekannten Berliner Kunstgießermeister Willy Geisler anvertraute, wodurch schlagartig mehr Güsse zu Lebzeiten zugeordnet werden konnten. So war auch ihre Teilnahme mit vier Bronzen an einer Ausstellung der New Yorker Buchholz Gallery 1938 bislang unbekannt.

FAZIT

Das immer wieder erörterte Zusammenwirken von Zeichnung, Graphik und Plastik im Gesamtœuvre der Künstlerin ist nunmehr in Bezug auf die Rolle der Plastik zu modifizieren, denn es haben sich bei den Recherchen zahlreiche Rückschlüsse von diesem Medium auf das zeichnerische und druckgraphische Werk ergeben, sodass dieses in Teilen von der Plastik aus neu zu interpretieren ist. Durch die Fülle des dargebotenen Materials tritt der spezifische Charakter der Kollwitz-Plastik etwa im Unterschied zu ihrer Graphik deutlicher hervor, indem bei den plastischen Werken die existentielle Aussage dominiert, während die Graphik durch die Einbindung der Sujets in Milieuschilderungen die Sozialkritik stärker betont. Damit hat sich die Hoffnung der Künstlerin erfüllt, als sie 1925 in ihrem Tagebuch notierte: „Aber die Plastik! [...] Die bringt etwas Neues.“ (*Tagebücher*, 604 [1.11.1925]). Das von Annette Seeler vorgelegte Werkverzeichnis ist ein unentbehrliches Nachschlagewerk für diesen noch weniger bekannten Teil des Werkes von Käthe Kollwitz.