



Käthe Kollwitz

Akt im Fokus

Herausgegeben von
Agnes Tieze
Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg

Wienand



Agnes Tieze

Käthe Kollwitz – Der frühe Akt zwischen künstlerischer Ästhetik und sozialkritischem Anspruch

Mit dem Akt beschäftigte sich Käthe Kollwitz erstmals im Rahmen ihrer künstlerischen Ausbildung. Vor allem von 1888 bis 1890 während ihrer Münchner Studienzeit setzte sie sich intensiv mit den Fragen der Erfassung der nackten Figur auseinander. Wichtige Impulse lieferten ihr schließlich die beiden Parisaufenthalte in den Jahren 1901 und 1904, die sie zu gänzlich andersgearteten Motiven anregten, als wir gemeinhin mit Kollwitz' Werk verbinden. Einflüsse von Auguste Rodin, Aristide Maillol oder Théophile-Alexandre Steinlen führten ferner zu neuen kompositorischen Lösungen und rückten den Akt als Thema der Moderne in den Fokus ihrer damaligen Schaffensphase. Von ganz anderer Auffassung waren hingegen ihre frühen Aktdarstellungen, die zum Teil noch stark durch den Symbolismus geprägt sind – die seit etwa 1885 parallel zu Naturalismus und Impressionismus existierende Stilrichtung in der bildenden Kunst.

Eindrucksvolle Beispiele für den symbolistischen Akt in Kollwitz' Œuvre stellen drei Federzeichnungen dar (Kat. 3, 4, 5a), die erstmals nebeneinander zu sehen sind. Die Blätter schildern in einer für Kollwitz auf den ersten Blick eher ungewöhnlichen Bildsprache eine annähernd oder vollständig unbedeckte Frau, die eine vor ihr stehende Gottesmutter um Hilfe anfleht. In den verschiedenen Versionen variierte Kollwitz nicht nur die Zuordnung und Haltung der beiden Figuren, sondern wechselte auch die christlichen Bildelemente. So ist das Haupt der Gottesmutter in dem Blatt aus Privatbesitz (Kat. 3) von einem Nimbus bekrönt, der in der Kölner und Münchner Zeichnung fehlt. Stattdessen steht die Gottesmutter nun aber vor einem Kreuz, beziehungsweise beide Figuren werden auf einem tempelartigen Treppenabsatz hell beleuchtet. Die Unschuld und Schutzlosigkeit versinnbildlichende Nacktheit der Flehenden kontrastiert dabei wirkungsvoll mit dem dunklen Umhang ihrer Retterin. Überhaupt erzeugen die jeweils hell und dunkel rhythmisierten Bildpartien eine gewisse Dramatik, die in den in einer Achse hintereinander gestaffelten und somit fast zu verschmelzen scheinenden nackten Körpern in dem Blatt aus Privatbesitz kulminiert. Auch angesichts ihres heftigen Affektes entstand diese Studie möglicherweise nach den anderen beiden mit ihrer vergleichsweise eher zurückhaltenden Emotionalität.¹

Angeregt durch die Gretchen-Szene aus Goethes *Faust*² entspricht das Motiv dem einstigen Ausbildungsziel von Käthe Kollwitz, denn ihr Vater hätte seine Tochter gerne im Historienfach reüssieren gesehen. Diese Bildgattung war damals noch gänzlich den männlichen Künstlern vorbehalten.³ Ob Kollwitz die Federzeichnungen tatsächlich als Vorbereitung für ein Gemälde anfertigte oder ob sie abseits des regulären Unterrichts im Rahmen der Kompositionsabende entstanden, die sie mit ihren Münchner Studienkolleginnen und -kollegen abhielt, ist nicht bekannt.

Detail aus Kat. 18

Figur eines großen, dunklen, stehenden Mannes

aber auch den Gepflogenheiten der damaligen Bildhauerei entsprach. Zunächst allerdings wurden die plastischen Ideen noch ausschließlich in Zeichnungen und Grafiken umgesetzt. Dies zeigt auch die Kohleskizze einer jungen, auf ihren Füßen sitzenden Frau (Kat. 30), die eindrücklich – obwohl in ihren Tagebüchern niemals erwähnt – Kollwitz' Kenntnis des Werks von Aristide Maillol vor Augen führt, dem zweiten bedeutenden Protagonisten der modernen französischen Plastik.⁴² Im Gegensatz zu Rodin mit seinen bewegten Figurengruppen und zerklüfteten Oberflächen setzte Maillol auf eine ruhige, geschlossene Form und monumentale Einfachheit, die ihren Ausdruck auch in der Bronzestatuette *Kniende* (Abb. 17) findet. In absolut identischer Haltung führt die Künstlerin das Maillol'sche Motiv zurück in die Flächigkeit der Zeichnung. Allein die schönlinige, glatte Oberfläche der Figur weicht bei Kollwitz einer sorgfältig ausgearbeiteten Muskelbildung, die eher der Rodin'schen Auffassung verpflichtet ist. Doch wird alles in allem schon hier – ebenso wie bei der *Hockenden Frau* – deutlich, dass Kollwitz' bildhauerisches Interesse ganz auf die blockhafte Plastik zielte.

Im Herbst 1910 setzte eine erneute, intensive Auseinandersetzung mit der Plastik ein, die auch das folgende Jahr noch bestimmen sollte. Wahrscheinlich im Zusammenhang damit begab sich die inzwischen 44-jährige, renommierte Künstlerin 1911 noch einmal in die »Niederungen« des Aktsaals. Sie besuchte den Abendakt der Studienateliers für Malerei und Plastik, die 1901 von dem Berliner Bildhauer Arthur Lewin-Funcke nach dem Vorbild der Pariser Académie Julian gegründet worden waren.⁴³ Dort nahmen Maler, Zeichner, Bildhauer und Architekten die Möglichkeit zum Studium nach dem Leben wahr. Ob Kollwitz' Entscheidung zur Teilnahme ihren Zweifeln über die eigenen bildhauerischen Fähigkeiten entsprang oder ob sie durch die schlichte Verfügbarkeit von Aktmodellen dazu angeregt wurde, lässt sich heute nicht mehr nachvollziehen. Sicherlich aber modellierte sie ebenso wie ihre Kommilitonen vor dem nackten Modell, wie es in Fotografien aus dem Atelier dokumentiert ist (Abb. 19).

In engem zeitlichen Zusammenhang mit dem Besuch der Schule entstand eine bemerkenswerte plastische Idee: »Ich denke mir folgende Plastik wunderschön: eine schwangere Frau aus dem Stein gehauen. Nur bis zu den Knien herausgehauen, so daß es ist, wie Lise⁴⁴ in ihrer Schwangerschaft mit Maria sagte, »als ob ich ganz im Boden stecke«. Das Unbewegliche, Gebundene, Benommene. Die Arme und Hände schwer hängend, der Kopf gesenkt, die ganze Aufmerksamkeit nach innen. Und das Ganze in schwerem schwerem Stein. Dies soll heißen: *die Schwangerschaft*.«⁴⁵ Schwangerschaft als erdschwerer, lastender Zustand – hieraus spricht nicht nur die rein physische Veränderung des weiblichen Körpers, sondern auch eine psychosoziale Komponente, die im Umfeld der Künstlerin tagtäglich erfahrbar war. Als Gattin eines Kassenarztes in Prenzlauer Berg war Kollwitz mit den Bedingungen konfrontiert, unter denen Frauen ihre Kinder zur Welt brachten



Abb. 17
Aristide Maillol, *Kniende*, vor 1900, Bronze,
19,5 × 13,8 × 9,5 cm, Fondation Dina Vierny –
Musée Maillol, Paris



Abb. 18
Auguste Rodin, *Eva*, um 1900, Marmor,
77,5 × 28 × 32 cm, Skulpturensammlung
der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden,
Inv.-Nr. ZV 1890



Abb. 19
Lewin-Funcke-Schule für Malerei und Plastik,
Berlin, 1913

und aufzogen. Nicht unbedingt ein leichtes Los in Zeiten unzureichender medizinischer Versorgung und oft untragbarer hygienischer Wohnverhältnisse in der Großstadt.⁴⁶

Einige Zeichnungen der Künstlerin stehen offensichtlich in engem Zusammenhang mit dem geplanten Bildwerk, das jedoch nie zur Ausführung gelangte. Eine nicht mehr ganz junge Schwangere ist mit verschränkten oder über der Brust zusammengeführten Armen und niedergeschlagenen Augen präsentiert (Kat. 60). Was hier vergleichsweise gelassen vorgetragen wird, ist in einer Radierung des Jahres 1910 (Kat. 52) zu einem eindrucksvoll komprimierten Gestus verdichtet. Eng umschließen die Arme den Körper, mit gesenktem Kopf und hängenden Schultern zwingt sich die schwere Figur fast demutsvoll in das enge Format hinein. Der formale Ursprung der Darstellung geht zurück auf Rodins Skulptur einer Schwangeren (Abb. 18), die Kollwitz aus seitlicher Rückenansicht erfasst. Zeigt Rodin jedoch eine biblische Eva, die – mit der einen Hand ihre Leibesfrucht schützend, mit der anderen ihr Gesicht schamhaft verdeckend – auf den Sündenfall verweist, so bringt Kollwitz gänzlich ungeschönt eine ihrer Zeitgenossinnen ins Bild, ohne die Kennzeichen des Alterns und der Erschöpfung auszusparen. In dieser Verbindung des Aktes mit Aspekten existenzieller Nacktheit, mit Erschöpfung, Alterung und Tod zeigt sich ein spezifisches Kennzeichen Kollwitz'scher

2 Vier weibliche Aktstudien, 1888/89

Kohle, 55,4 × 42,2 cm

Käthe Kollwitz Museum Köln, Inv.-Nr. 70200/84001

NT 23, verso NT 1055

Das Blatt zeigt vier weibliche Aktstudien aus der Münchner Studienzeit, die keiner bestimmten Komposition zugeordnet werden können. Während der in akademischer Pose stehende und der mit angezogenen Beinen am Boden sitzende Akt in der oberen Blatthälfte jeweils dasselbe Modell wiedergeben und so gut wie zur Gänze ausgeführt sind, wurden die beiden unteren nur flüchtig und fast ohne Modellierung skizziert. Damit der sitzende Rückenakt noch auf das Blatt passte, drehte Kollwitz dieses um 90 Grad nach links. Von einem ähnlich ökonomischen Umgang zeugt auch die Wiederverwendung des Blattes durch die Nutzung der Rückseite für Jahre später angefertigte Zeichnungen.



Ähnlich wie bei dem männlichen liegenden Akt auf einem Blatt von 1888 im

Museum Ludwig in Köln (Abb. 28),¹ kennzeichnete Kollwitz alle vier weiblichen Aktstudien als verworfen, indem sie die Darstellung mit dünnen Bleistiftlinien durchkreuzte. Kollwitz betrachtete viele ihrer Arbeiten, besonders die frühen anekdotenhaften, äußerst selbstkritisch.² Auch Max Lehrs verwies darauf, dass die Künstlerin »viele der Erstlingsarbeiten nur für den Papierkorb gut hält«, wie er es bei der gemeinsamen Durchsicht der Werke für den Katalog des Dresdner Kupferstich-Kabinetts beschrieb.³ Dennoch warf Kollwitz die Blätter nicht weg, sondern legte sie zurück in die Schublade, um sie aufzuheben. Im Jahr 1926 skizzierte sie jeweils auf den Rückseiten der beiden verworfenen Skizzenblätter im Kölner Käthe Kollwitz Museum und Museum Ludwig Gewandstudien der knienden Mutterfigur des Denkmals für Roggeveld.

¹ NT 3, Rückseite der später entstandenen NT 1054.

² Vgl. Kollwitz 2012, S. 307/308.

³ Siehe den erstmals 1901 in der Zeitschrift *Die Zukunft* abgedruckten Aufsatz von Max Lehrs, zit. nach: Ausst.-Kat. Köln 1989, S. 200.



Abb. 28

Liegender männlicher Akt und Frauenkopf, 1888, schwarze Kreide, 47 × 61,5 cm, Museum Ludwig, Köln, Inv.-Nr. ML/Z 1962/042



17 Aktstudien und Selbstbildnis, 1900

Bleistift, Pinsel in Dunkelgrau, weiße Tusche, weiße und gelbe Kreide,
27,8 × 44,5 cm

bez. u. r. [um 90 Grad gedreht]: Fl. Martha Lehmann / Lothring. 44 / Mittwoch
9-1 Uhr / Dienstag ¼10-½2, u. M. [in Bildausrichtung]: 329

Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. C 1960/GL 462
NT 167

Indem sie vom Hoch- zum Querformat wechselte, verwendete Kollwitz das Blatt für zwei verschiedene Studien. Der im Hochformat gezeichnete weibliche Akt ist eine Vorstudie zum rechten Teil der Radierung *Zertretene*, in der die nackte Frau an einen Pfahl gefesselt steht (Kat. 20, 22, 23). Während ihr nach hinten ausgestreckter linker Arm in der Skizze angedeutet ist, hielt Kollwitz den anderen angewinkelten Arm als separaten Entwurf am rechten Bildrand fest. Oberhalb der Figur notierte sie den Namen und die Adresse des Modells, Martha Lehmann, und dokumentierte darüber hinaus die Zeiten, in denen diese Modell gestanden hatte. Statt nun aber den zugehörigen Kopf einzufügen, drehte die Künstlerin das Blatt um 90 Grad ins Querformat und skizzierte über der Stelle des noch nicht ausgeführten Oberkörpers und Schulterbereichs ihr Selbstbildnis im Halbprofil nach links. Dabei muss sie zwei Spiegel zu Hilfe genommen haben.¹ Unterhalb ihres Kopfes signierte sie die Skizze. Da nur die Gesichtspartie und das Ohr mit präzisen Federstrichen ausgearbeitet und das Profil sowie die Augen mit Höhungen akzentuiert sind, wirkt die Künstlerin äußerst konzentriert. Dies gab Anlass zur Vermutung, ihr Selbstbildnis und der geschändete Frauenkörper würden bewusst aufeinander Bezug nehmen.² Zumal sie auch neben den beiden Frauenakten der gezeichneten Stuttgarter Gesamtkomposition der *Zertretenen* (Kat. 18) ihr Selbstbildnis einfügte – eine Praxis, die ihr vielleicht durch Cornelia Paczka-Wagner vermittelt wurde (Abb. 10).³ Andererseits ist zu bedenken, dass der Kopf ohne Probleme im Hochformat Platz gehabt hätte und er durch den dunklen Umraum dezidiert von der Aktzeichnung getrennt wird.

¹ Vgl. Ausst.-Kat. Köln 1995, S. 48, Abb. 55.

² Vgl. Ausst.-Kat. Berlin 2007, S. 68.

³ Siehe S. 17 in der vorliegenden Publikation.

28 Frau mit totem Kind, 1903 (Druck 1921)

Strichätzung, Kaltnadel, Schmirgel, Vernis mou,
42,4 × 48,6 cm

Käthe Kollwitz Museum Köln, Inv.-Nr. 70300/85013
Kn 81 IX

Die Kunstkritik lobte die Arbeit 1905 mit den Worten: »Eine der grandiosesten Erfindungen [...] ist die Mutter mit ihrem toten Kind im Arm, einem animalischen Schmerz ganz hingeeben.«¹ Ende 1903 wurde die Radierung unter dem Titel *Totes Kind* erstmals in der Berliner Secession präsentiert.² Bereits im folgenden Jahr wurde ein Abzug vom Dresdner Kupferstich-Kabinett erworben, der in der Darstellung signiert und auf 1903 datiert ist.³ Kollwitz entwickelte die Komposition nach Vorzeichnungen, die sie mithilfe eines Spiegels von sich selbst mit ihrem damals siebenjährigen Sohn Peter im Arm angefertigt hat.⁴ Zwei Skizzen mit der Gesamtkomposition weisen Radierungsmarkierungen auf,⁵ wobei eine dieser Arbeiten zum Durchdruck der Tonätzung beim ersten und dritten Zustand herangezogen wurde.⁶

Einige der bis 1941 insgesamt zehn angefertigten Zustände sind mit Wasser- und Deckfarben oder Fettkreiden in Gold, Blau, Grün, Gelb, Weiß oder Rosa überarbeitet. Das vorliegende, nicht farbig überarbeitete Exemplar stammt aus der 1921 vom Dresdner Verlag Emil Richter herausgegebenen Auflage.



Abb. 33
Käthe Kollwitz, *Frau mit totem Kind*, 1903,
braune und blaue Pastellkreiden, gewischt,
schwarze und dunkelbraune Kreide,
48,1 × 58,4 cm, Käthe Kollwitz Museum
Köln, Inv.-Nr. 70200/89003



¹ Weisbach 1904/05, S. 90.

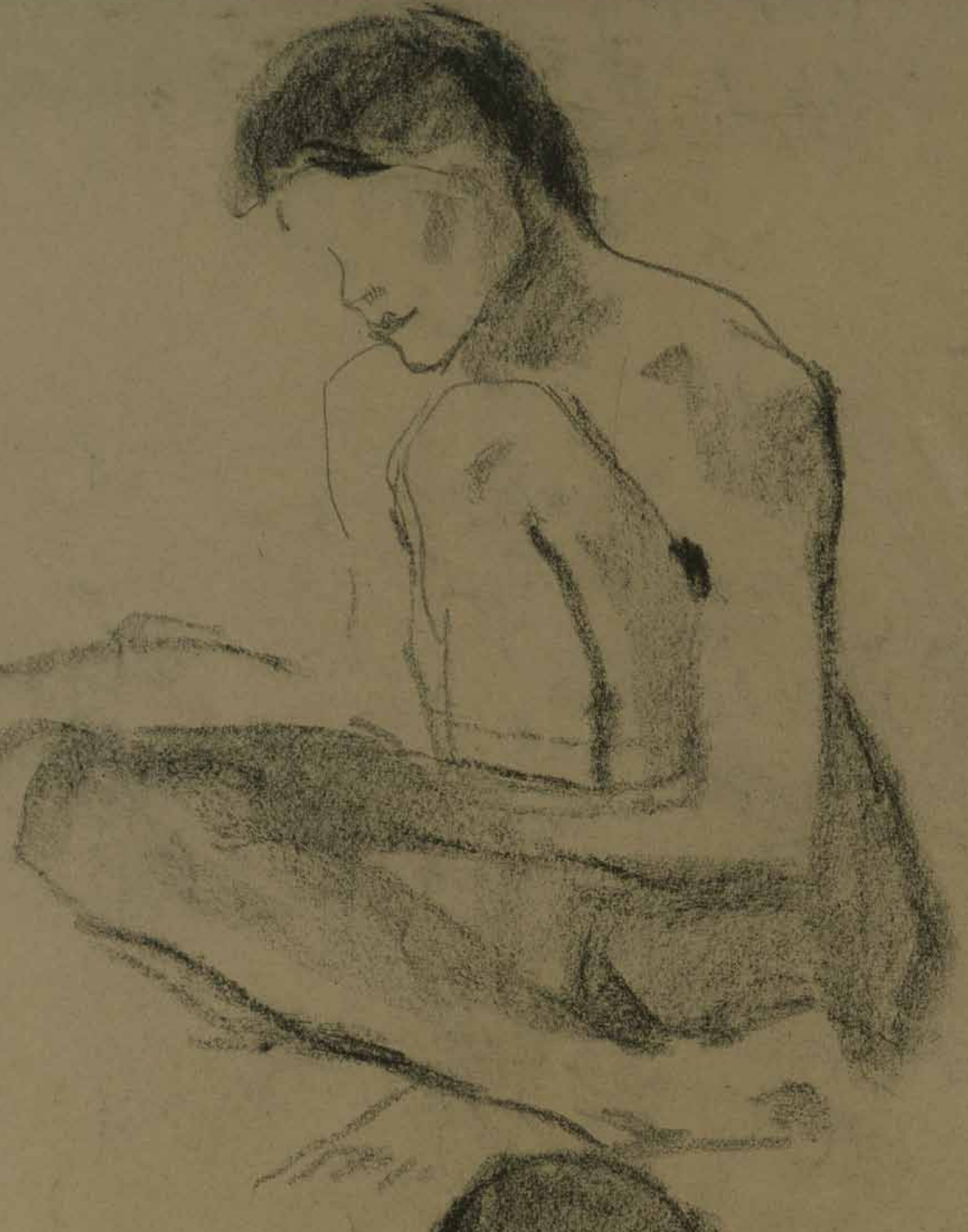
² Ausst.-Kat. Berlin 1903/04, Kat. 346.

³ Kn 81 VIII a.

⁴ NT 240–245, siehe v. a. die Blätter 243 und 245, in denen sich Kollwitz auf die Wiedergabe der beiden Köpfe konzentrierte und ihren Kopf wie zu einem Spiegel blickend hält. Vgl. Bonus-Jeep 1963, S. 225.

⁵ NT 241, 242.

⁶ NT 242. Kohle, Röteln, weiße Kreide, 46,5 × 56,5 cm, Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. C 67/1480. Siehe Ausst.-Kat. Stuttgart 1984, Kat. 143, S. 336.





62 Mutter mit zwei Kindern, 1926–36 (Entwurf), 1987 (Guss, posthum)

Bronze, dunkel- bis mittelbraun patiniert

76,4 × 85,7 × 88,6 cm (mit Terrainplinthe)

Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg, Inv.-Nr. 17701

Kollwitz verstand die Mutterschaft als eines der Grundgefühle des Lebens. Mit dieser Plastik wollte sie das Sujet in einer zentralen Arbeit zusammenfassen: »Nach zahlreichen Darstellungen von Müttern mit Kindern sagte ich mir: Jetzt muß einmal für meinen Begriff erschöpfend dies Thema für mich gelöst werden. So entstand die große Gruppe von der Mutter mit den beiden Kindern.«¹ Die Arbeit an dieser Plastik setzte begleitet von Entwurfszeichnungen, welche die Gesamtkonzeption und den nach vorne gebeugten Rücken erproben, bereits Ende 1924 ein.² Die Geburt der Zwillingstöchter ihres Sohnes Hans Ende Mai 1923 hatte Kollwitz angeregt, die Mutter-Kind-Gruppe mit zwei Kindern zu realisieren. Im April 1926 arbeitete Kollwitz zudem an einer kleinen Lösung der Gruppe, die bei Gelingen die größere ersetzen sollte.³ Letztere hat sich schließlich durchgesetzt. 1936 ließ Kollwitz die Gruppe zunächst in Zement gießen und dann, finanziert durch Leo von König,⁴ in Stein hauen. Beide Fassungen sind allerdings seit Ende des Zweiten Weltkrieges verschollen.⁵



¹ Zit. nach: Bonus-Jeep 1963, S. 221.

² NT 1119–1122.

³ Vgl. Kollwitz 2012, S. 611/612.

⁴ Ebd., S. 685.

⁵ Vgl. Gabler 2011, S. 23.



Jana Böttrich

Biografie

1867 Am 8. Juli 1867 kommt Käthe Kollwitz in Königsberg (heute Kaliningrad) als fünftes von sieben Kindern des Juristen und Bauunternehmers Carl Schmidt (1825–1898) und seiner Frau Katharina (1837–1925), geb. Rupp, zur Welt.

Der Großvater Julius Rupp (1809–1884), Theologe und Philosoph, bekleidete ab 1842 die Stelle eines Divisionspfarrers. Aufgrund seiner liberalen Haltung wurde er nach einem Disziplinarverfahren des Amtes enthoben. Daraufhin gründete er in Königsberg 1846 eine »Freie Evangelische Gemeinde«. Der Vater Carl Schmidt, studierter Jurist, wurde wegen seiner Mitgliedschaft in jener Gemeinde 1853 aus dem Staatsdienst entlassen. In den nächsten Jahren als Bauunternehmer tätig, löste er Julius Rupp nach dessen Tod 1884 als Prediger der Freien Evangelischen Gemeinde ab.

1881–1886 Käthe Kollwitz erhält privaten Zeichenunterricht bei dem Kupferstecher Rudolf Mauer (1845–1905) und dem Maler Gustav Naujok (1861–1937). 1885 begleiten sie und ihre jüngere Schwester Lisbeth (1870–1963, später Stern) die Mutter auf eine Kurfahrt ins Engadin. Auf der Durchreise lernt sie Berlin und München kennen. In Berlin trifft sie auf Gerhart Hauptmann.

1886/1887 Kollwitz studiert ein Jahr bei dem Wilhelm-von-Diez-Schüler Karl Stauffer-Bern (1857–1891) an der Künstlerinnenschule in Berlin. Sie besucht die Malklasse für Porträtstudien. Stauffer-Bern erkennt ihre Fähigkeiten als Zeichnerin und weist sie auf die Arbeiten Max Klingers hin. Rückblickend erinnert sie sich: »Sein Unterricht war für meine Weiterentwicklung sehr wertvoll. Ich wollte malen, aber er wies mich immer wieder auf die Zeichnung zurück.«

1887 In Königsberg erhält sie Privatunterricht durch den Historienmaler Emil Neide (1843–1909). Ihr Bruder Konrad (1863–1932) schließt sein Studium der Nationalökonomie und Philosophie mit einer Dissertation in Leipzig ab und lässt sich in London bei Friedrich

Engels fortbilden. Nach seiner Rückkehr wird das Haus der Familie Schmidt aufgrund der Sozialistengesetze durchsucht. Konrad und der Vater treten der SPD bei. Käthe Schmidt verlobt sich mit dem Medizinstudenten Karl Kollwitz (1863–1940), ebenfalls SPD-Mitglied und Freund des Bruders.

1888–1890 Käthe Kollwitz studiert bei Ludwig Herterich (1856–1932) in München. Die Ausbildung der Malklasse umfasst Aktstudien nach dem lebenden Modell. An den Abenden üben die Schülerinnen privat Gruppenkompositionen. Hier entstehen erste Zeichnungen zu Emil Zolas Roman *Germinal*. Literarische Vorlagen kennzeichnen das Frühwerk von Käthe Kollwitz, naturalistische Schriftsteller wie Emil Zola und Gerhart Hauptmann, aber auch Johann Wolfgang von Goethe liefern Stoff für Kompositionen. 1888 zeigt die *III. Internationale Kunstausstellung* im Münchner Glaspalast die Werke naturalistischer Maler, unter anderem von Max Liebermann. 1889 sind auf der Münchner Jahresausstellung im Glaspalast Bauernszenen, in der Presse »Arbeiterdarstellungen« genannt, und Radierungen von Max Klinger zu sehen.

1890 Nach Beendigung des Studiums kehrt Käthe Kollwitz nach Königsberg zurück. Sie mietet ein kleines Atelier an und plant, die Szene aus Zolas *Germinal* als Gemälde auszuführen. In den Matrosenkneipen am Königsberger Hafen macht sie vorbereitende Studien. Sie lässt sich von Rudolf Mauer in die grafischen Techniken einweisen.

1891 Heirat mit Dr. med. Karl Kollwitz und Umzug nach Berlin in den Stadtteil Prenzlauer Berg (Weißenburger Straße, heute Kollwitzstraße), wo sich Karl Kollwitz als Allgemeinarzt der Sozialversicherungskassen niederlässt. Käthe Kollwitz nutzt einen kleinen Raum hinter dem Wartezimmer der Praxis als Atelier. Sie beginnt, an einem grafischen Zyklus zu Zolas *Germinal* zu arbeiten. Sie liest Klingers Abhandlung *Malerei und Zeichnung*, die sie in der Hinwendung zur Grafik bestärkt.

Käthe Kollwitz 1929, Foto: Lotte Jacobi, Käthe Kollwitz Museum Köln