

BAYERISCHE AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN  
PHILOSOPHISCH-HISTORISCHE KLASSE  
SITZUNGSBERICHTE · JAHRGANG 1998, HEFT 3

---

JÖRG TRAEGER

## Bilder vom Elend

Käthe Kollwitz im Simplicissimus

Vorgetragen am 12. Dezember 1997

MÜNCHEN 1998  
VERLAG DER BAYERISCHEN AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN  
In Kommission bei der C. H. Beck'schen Verlagsbuchhandlung München

ISSN 0342-5991  
ISBN 3 7696 1600 6

© Bayerische Akademie der Wissenschaften München, 1998  
Satz und Druck: C. H. Beck'sche Buchdruckerei Nördlingen  
Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier  
(hergestellt aus chlorfrei gebleichtem Zellstoff)  
Printed in Germany

Käthe Kollwitz ist ein Monument der Kunstgeschichte, ehrfurchtgebietend, unantastbar, ein Mythos, ein Mahnmal. Die humane Größe ihres Werkes ist vom künstlerischen Rang nicht zu trennen. Beide Eigenschaften stehen nicht nur wechselseitig füreinander ein. Kunst und Menschlichkeit sind vielmehr unauflöslich miteinander verschmolzen. Diese Identität bedingt die Intensität der Bildaussage. Sie ist erhaben über Parteiprogramme und Tagespolitik, denen das graphische Schaffen z.T. demonstrativ verpflichtet scheint, erhaben aber auch über Kunstprogramme und Avantgardismen, von denen sich diese Kunst ebenso demonstrativ fernhält. Käthe Kollwitz ist zeitlos und konservativ wie die Kategorie der Menschenwürde, die sie im Bild der Erniedrigten und Zertretenen wahrnimmt und bewahrt. Im Bewußtsein der Nachwelt wird Käthe Kollwitz wohl doch die stärkste Künstlerin dieses Jahrhunderts bleiben.

Dies vorausgeschickt und eingeräumt, kann der folgende Versuch einer Analyse nur auf Vergebung hoffen. Denn er entzweit die Elemente jener Einheit und vergleicht unter künstlerischem Gesichtspunkt, was auf der menschlichen Ebene unvergleichbar ist, Klage mit Karikatur, Trauer mit Satire, Mitleid mit Sarkasmus, Hilfe mit Häme. Der Blick richtet sich weniger auf das dargestellte Elend als auf die Darstellung des Elends. Der Ansatz ist nicht zynisch gemeint. Er versucht nur, den kunstgeschichtlichen Tatsachen gerecht zu werden.

## 1. „Bilder vom Elend“

1908–1911 veröffentlichte Käthe Kollwitz eine Reihe von Zeichnungen im *Simplicissimus*. Die Themen hat sie selbst gewählt. Vorgaben durch die Redaktion gab es nicht. Fotomechanisch reproduziert, sind die Originale größtenteils verloren. Die Künstlerin hat sich der Aufgabe gern und mit Eifer unterzogen. Das geht aus einem Brief an die Freundin Beate Bonus-Jeep hervor.

„So hab ich seit Monaten keinen Ton vorgehabt, besonders deswegen, weil ich für den Simplizissimus gezeichnet habe. Diese Arbeit freut mich außerordentlich. Eine Zeichnung, die zu dem Grubenunglück in Hamm (Abb. 14) paßt, hat er abgedruckt, zwei andere hat er noch liegen, eine vierte habe ich eben fertig gemacht. Er zahlt für das Blatt hundert Mark; falls er das Original behält (was bei dem Bilde für Hamm der Fall war) noch einmal hundert Mark. Vorausgesetzt, daß er dauernd Zeichnungen braucht, wäre es also eine sehr schöne Einnahme. Nur leider braucht er nicht allzuvielen.“ Weiter heißt es da: „Die Art der Zeichnung überläßt er mir ganz, Motiv auch, und ich hätte wohl noch Stoff für ein ganzes Jahr zu Zeichnungen für ihn ...“<sup>1</sup>

Ein Teil der *Simplicissimus*-Blätter gibt sich unter dem gemeinsamen Titel „Bilder vom Elend“ als zusammenhängende Folge zu erkennen. Es handelt sich um sechs Kohle- bzw. Kreidezeichnungen, jeweils ganzseitig, die, verteilt auf sechs Nummern, im XIV. Jahrgang des *Simplicissimus* (II. Halbjahr, Oktober 1909 bis März 1910) erschienen. Dargestellt ist proletarisches Frauenschicksal in ergreifenden Episoden: I. die erschöpft im nächtlichen Lampenschein am Tisch neben ihrem schlummernden Kind eingeschlafene Heimarbeiterin (1. November 1909) (Abb. 1); II. die frierende Mutter mit Kind vor der Glühweinkneipe, durch deren offene Tür man den betrunken an der Wand lehnenen Mann erblickt (15. November 1909) (Abb. 2); III. die verhärtet an die Tür des Arztes anklopfende Schwangere (29. November 1909) (Abb. 3); IV. die eine kahle steinerne Quaitreppe ins Wasser hinabsteigende Frau, ihre verängstigten Kinder umklammernd (20. Dezember 1909) (Abb. 4); V. die vor der betrunkenen Brutalität eines finster-fäustedrohenden Mannes hinters Bett geduckte Mutter (3. Januar 1910) (Abb. 5); VI. schließlich Weihnacht: die obdachlose, gebeugt am Bretterzaun entlangastende Hochschwän-

---

<sup>1</sup> Käthe Kollwitz. Ich sah die Welt mit liebevollen Blicken. Ein Leben in Selbstzeugnissen, hrsg. von Hans Kollwitz, Wiesbaden 1968, S. 275. Der Brief wird hier datiert „1907?“. Da in ihm die Zeichnung „Hamm“ jedoch bereits als „abgedruckt“ bezeichnet wird, was erst in der Ausgabe vom 30. November 1908 der Fall war, muß er nach diesem Datum geschrieben worden sein. Fortsetzung des Briefzitats s. unten Anm. 42.

gere, zu der zwei Kinder fragend aufblicken (24. Januar 1910) (Abb. 6)<sup>2</sup>.

Vorgeführt werden die Ärmsten und Schwächsten in Lebenslagen, welche die Armut und die Schwäche beklemmend beispielhaft unterstreichen. Im Milieu der Bitternis ist Verbitterung schon kein Thema mehr. Verelendung ist zur Daseinsform, Verzweiflung zum letzten und dauernden Lebensinhalt geworden. Geatmet wird in der dünnen Luft nackter Not. Hoffnung gibt es nicht, Trost bleibt ausgesperrt.

Die Ikonographie des Existenzminimums geht Hand in Hand mit einer gezielten Blickverengung. Sie schränkt den Handlungsspielraum radikal ein auf die nächste Nähe. Dabei erscheinen die Gestalten ganz nach vorn gedrängt, an die Rampe, an den Rand. Ausgestoßene in einem engen aussichtslosen Ausschnitt der Welt, drängen sie sich dem Betrachter auf und dringen ein in sein Gewissen.

Im Trauerspiel des Proletariats sind die Leiden unsagbar und die Protagonisten namenlos. Das Nichts stellt die Kulissen. Diese Menschen haben wahrlich nichts zu verlieren. Dem entspricht der psychologische Ausdruck. So gut wie nirgends wird auf der Kollwitzschen Bildbühne gelacht. Dem Publikum vergeht seinerseits das Lachen. Es sieht sich in die Depression entlassen.

Umso erstaunlicher mutet der ursprüngliche Publikationsort der Zeichnungen an. Der *Simplicissimus*, 1896 in München von Albert Langen gegründet, war bekanntlich eine satirische Wochenzeitschrift, gewiß die bedeutendste, die es in Deutschland je gab. Als Redakteur wirkte seit 1899 Ludwig Thoma<sup>3</sup>. Der Rang des

---

<sup>2</sup> Zu den Zeichnungen mit ihren Varianten Otto Nagel (Hrsg.): Käthe Kollwitz. Die Handzeichnungen. Oeuvre-Katalog. Wissenschaftliche Bearbeitung von Werner Timm, 2. Aufl., Stuttgart-Berlin-Köln-Mainz 1980, Nr. 472 ff. (im folgenden zitiert als Nagel/Timm).

<sup>3</sup> Dazu Gertrud M. Rösch: Ludwig Thoma als Journalist. Ein Beitrag zur Publizistik des Kaiserreichs und der frühen Weimarer Republik (Regensburger Beiträge zur deutschen Sprach- und Literaturwissenschaft, hrsg. von Bernhard Gajek. Reihe B/Untersuchungen Bd. 42), Frankfurt a.M.-Bern-New-York-Paris 1989. Auf den üblen antisemitischen Hetzjournalismus des späten Thoma brauchen wir hier nicht einzugehen. Ludwig Thoma. Sämtliche Beiträge aus dem „Miesbacher Anzeiger“ 1920/21. Kritisch ediert und kommentiert von Wilhelm Volkert (Ludwig Thoma. Werke in Einzelausgaben, hrsg. von Bernhard Gajek), München-Zürich 1989.

Simplicissimus zeigt sich nicht zuletzt an der Resonanz bei den Zeitgenossen. 1901 veranstaltete die Zeitschrift eine Enquete, um Sympathien für sich zu werben. Berühmte Persönlichkeiten wie Georges Clémenceau, Knut Hamsun, Edward Grieg, Theodor Mommsen, Auguste Rodin, Emile Zola und Mark Twain beteiligten sich daran. Leo Tolstoi zählte zu den vielen Verdiensten des *Simplicissimus* „das große, daß er nicht lügt. Daher wird für den Historiker des 22. oder 23. Jahrhunderts, welcher das 19. Jahrhundert beschreibt, der *Simplicissimus* die wichtigste und kostbarste Quelle sein, welche ihm ermöglicht, nicht nur den Zustand der heutigen Gesellschaft kennen zu lernen, sondern auch die Glaubwürdigkeit aller übrigen Quellen zu prüfen.“<sup>4</sup> Insofern mochten auch die Kollwitzschen Arbeiten ihren Platz darin finden. Doch die Gemeinsamkeit im kritischen Ansatz änderte nichts daran, daß der *Simplicissimus* ein Witzblatt war. „Auf viele Jahre, *Simplicissimus!*“, so Thomas Mann 1920 anlässlich des 25-jährigen Bestehens der Zeitschrift: „Bis man mir ein besseres zeigt, halte ich Dich für das beste Witzblatt der Welt“<sup>5</sup>.

Den künstlerischen Ton gaben Zeichner an wie Thomas Theodor Heine, Olaf Gulbransson, Karl Arnold, Brynolf Wennerberg, Ferdinand von Reznicek, Rudolf Wilke und nicht zuletzt Eduard Thöny. Im Gegensatz zu diesen Künstlern war Käthe Kollwitz keine Karikaturistin, und nicht eine der von ihr eingereichten Arbeiten war eine Karikatur. Das unterscheidet sie übrigens auch von den Zeichnungen, die Heinrich Zille und Ernst Barlach im *Simplicissimus* veröffentlichten. Sie waren von vornherein als Karikaturen gemeint, auch da, wo sie Armut und Not zum Thema hatten. Kennzeichnend ist eine Arbeit Barlachs, die unter dem Titel abgedruckt wurde: „Aus dem Kommissionsbericht der Übersichtigen“ (Abb. 7). Die fein gekleideten Herren ignorieren geflis-

---

<sup>4</sup> *Simplicissimus*. En enquete ar 1901, Oslo 1901. Dazu Gertrud M. Rösch: Einführung, in diess. (Hrsg.): *Simplicissimus*. Glanz und Elend der Satire in Deutschland (Schriftenreihe der Universität Regensburg, hrsg. von Helmut Altner, Bd. 23), Regensburg 1996, S. 9–16. Tolstoi zitiert ebd. S. 9.

<sup>5</sup> Wie denken Sie über den *Simplicissimus*?, in: *Simplicissimus* XXV. Jg., 1. April 1920, S. 11–14 (u. a. Ferdinand Avenarius, Knut Hamsun, Sven Hedin, Hermann Hesse, Ricarda Huch, Gustav Pauli, Walther Rathenau, Franz von Stuck). Thomas Mann ebd. S. 13.

sentlich das Elend in den Erdlöchern zu ihren Füßen. Stattdessen schauen sie angestrengt, z.T. mit dem Feldstecher ins Weite und Leere. Unterschrift: „... soweit das Auge reicht, begegnet es Bildern der Fröhlichkeit und Zufriedenheit“ (XII. Jahrgang, 25. November 1907).

Die Mitarbeit der dem Sozialismus nahestehenden Künstlerin an dem bürgerlich-liberalen Blatt erklärt sich vorderhand aus einem gesellschaftskritischen Tertium comparationis. Es äußert sich teilweise in gleicher oder verwandter Thematik. Das Problem des Alkoholismus der kleinen Leute, dem das zweite der „Bilder vom Elend“ gewidmet ist, findet sich z.B. auch bei Thöny behandelt. „Worte des Trostes“ ist eine Hafenszene überschrieben. Der Fischer oder Hafenarbeiter sagt zur alten Frau neben ihm: „Tröst di, Mutter Schulten, hefft de Wilden din Jung fräten, sünd sie sicher hinnerher vertein Dag' besopen west“ (XIII. Jahrgang, 5. Oktober 1908) (Abb. 8). Die Zeichnung „Konsequenzen“ von Erich Schilung (ebd., 26. Oktober 1908) zeigt vor einer Großstadtkulisse mit rauchenden Fabrikschlotten einen Arbeiter, der sich auf seinem umgedrehten Schubkarren ausruht. Neben ihm liegt die leere Bierflasche. Er sagt: „Bei die Rejierung jiebt's eenfach 'ne Finanzreform – wenn ick mein Jeld valumpe, haut mir meine Olle die Jacke voll“ (Abb. 9).

Gleichwohl nimmt sich die Kollwitzsche Sicht der Plebejerwelt eher fremdartig aus in einer Zeitschrift, die vorzugsweise politische Situationen, militärische Verhaltensmuster oder kulturelle Ereignisse aufs Korn nahm. Auch kirchliche Verlautbarungen dienten als beliebte Zielscheibe, so der von Papst Pius X. 1910 durch ein Motu proprio für den gesamten Klerus der römisch-katholischen Kirche vorgeschriebene Antimodernisteneid<sup>6</sup> (Abb. 10). Im übrigen bildeten menschliche Schwächen und Eitelkeiten sowie geistige Beschränktheiten aller Art einen reichhaltigen Fundus für den Simplicissimus, der mit seinen Karikaturen von Untertanengeist, Ständesdünkel, Klerikalismus (Abb. 11) und nicht zuletzt auch mit viel Frivolem (Abb. 12) seine Leser zum Schmunzeln reizte. Im folgenden werden Vergleichsbeispiele hauptsächlich aus dem

<sup>6</sup> Dazu Jörg Traeger: „Motu proprio“. Der Antimodernisteneid im Simplicissimus 1910, in Rösch (Hrsg.): Simplicissimus (Anm. 4), S. 149–160.

XIV. Jahrgang herangezogen, der auch die „Bilder vom Elend“ enthält.

## 2. Doppelte Distanzierung

Der satirische Kontext sorgte bei den Kollwitz-Zeichnungen vor allem für einen moralischen Kontrast. Das illustrierte Elend des Vierten Standes mußte wie eine Umkehrung des alten Verhältnisses von Drama und scherzhafter Einlage wirken. Die Redaktion war sich dessen offenbar bewußt. Das läßt sich des öfteren am Layout ablesen.

Das zweite der „Bilder vom Elend“, das die frierende Mutter vor der Kneipe mit dem betrunkenen Mann zeigt, wird konfrontiert mit einer Zeichnung von Brynolf Wennerberg (Abb. 13). Dargestellt ist eine elegant gekleidete junge Frau in der Sommerfrische an einem See. Sie kehrt ihrem offenbar erfolglosen Verhehrer den Rücken. Überschrift: „Die Braut“. Dialog darunter: „Nein, den Mann für dich hatte ich mir ganz anders vorstellt“. – „Mein Gott, sieh dir doch die andern Männer in der Preislage an.“ Der Leser kann diese Weisheit auch auf die Kollwitz-Zeichnung gegenüber anwenden. Er braucht im Geiste nur einen Rollentausch vorzunehmen. Dann ist es die frierende Mutter, die sich ihren Mann ganz anders vorgestellt hatte, während der Betrunkene die stumme Aufforderung verkörpert, sich doch die anderen Männer in der Preislage anzusehen.

Die Zeichnung, die laut Käthe Kollwitz „zu dem Grubenunglück in Hamm paßt“ und vom Simplicissimus am 30. November 1908 abgedruckt wurde, stellt eine gealterte Arbeiterfrau in trauernder Haltung dar (Abb. 14). Die Überschrift „Hamm“ will als Synonym für das Grubenunglück gelesen sein. Das unter die Zeichnung gesetzte Gedicht von Ludwig Thoma geißelt die pastorale Erbauung bei der großen Trauerfeier und die Anrufung des Allerbarmers sowie seines unerforschlichen Waltens durch „viele Reiche ... auf eine halbe Stunde“. Das Ganze ist das Verso des Titelblattes von No. 35 des XIII. Jahrgangs, welches das Bild

„Völker Europas wahret eure heiligsten Güter“ parodierte (Abb. 15). Es war von Kaiser Wilhelm II. persönlich entworfen und kongenial von Prof. Hermann Knackfuß in Steindruck umgesetzt worden (Abb. 16). Der russische Zar Nikolaus II. bedankte sich für dieses Kunstwerk 1895 mit einem Telegramm bei Wilhelm II.: „Best thanks for your letter and the charming picture. Hope you have a good sport. Weidmannsheil!“<sup>7</sup>

Die Ausgabe vom 1. März 1909 (XIII. Jahrgang, No. 48) brachte unter der Überschrift „Mißtrauen“ auf Seite 814 eine Zeichnung von Käthe Kollwitz, die Grubenarbeiter bei der Essenspause zeigt (Abb. 17). Der Text darunter heißt: „Verflucht, is das 'ne Kälte! Man könnt' meinen, der liebe Gott wär' Aktionär von'n Kohlebergwerk“. Die gegenüberliegende Seite 815 besteht aus einer großformatigen Zeichnung von Ernst Heilemann mit dem Titel „Festmahl“ (Abb. 18). Eine vornehme Tafelgesellschaft erhebt lachend die Sektgläser.

Das Getrennte der Gegensätze ließ sich aber auch innerhalb eines einzigen Bildes aufzeigen. Das Titelblatt derselben Ausgabe vom 1. März 1909 hat Th. Th. Heine gezeichnet (Abb. 19). Es heißt „Grubenbesitzer“ und stellt ausgemergelte Elendsgestalten vor einem saturierten Industriellenehepaar dar. Unterschrift: „Ich kann euer Elend nicht länger mitansehen, ich kündige euch“. Die Konfrontation mit den Armen schlägt um in bössartige Ablehnung. Thöny hat in der Zeichnung „Unsere Junker“ (7. Juni 1909) auf andere Weise Elend und Edles kurzgeschlossen. Dargestellt ist der Ausritt adeliger Herrschaften im Park vor dem Landschloß (Abb. 20). Elendsgestalten kommen nicht in Sicht. Stattdessen besagt die Unterschrift: „Wissen Se, liebe Baronin, das mit dem Großstadtelend müssen Se nich so tragisch nehmen. Ich habe auch schon bei Aschinger gegessen“.

Zeichnungen wie diese boten dem aufgeklärt-bürgerlichen Leser des *Simplicissimus* die Möglichkeit zur eigenen Standortbestimmung, und zwar durch doppelte Distanzierung. Der Abstand zu magnatenhafter Ausblendung der Armut und aristokratischer

---

<sup>7</sup> Ausst.Kat. Der letzte Kaiser. Wilhelm II. im Exil. Hrsg. von Hans Wilderotter und Klaus-D. Pohl (Deutsches Historisches Museum Berlin), München 1991, Nr. 542, 543.

Realitätsblindheit war dabei genauso groß wie derjenige zum angesprochenen Großstadtelend. Auf dieser Mitte ist der Witz von Heines und Thönys Zeichnungen angesiedelt. Er ist zweischneidig. Die Reflexion zielt auf den Wirklichkeitssinn. Das Verhältnis zur Wirklichkeit bleibt aber spöttisch. Insofern ist mit solcher Ambivalenz auch die geistige Rolle des *Simplicissimus* definiert. Sie schloß die Position der Selbstironie ohne weiteres ein. Hierzu enthält die Ausgabe vom 1. November 1909 einen schillernden Hinweis. Man kann ihn zugleich als Auftakt zur sechsteiligen Folge der Kollwitzschen „Bilder vom Elend“ lesen. Der Darstellung der „Heimarbeit“ auf Seite 515 (Abb. 1) antworten, unten links gegenüberliegend, auf der vorangehenden Seite 514 „Aphorismen von Karl Kraus“. Der letzte davon lautet: „Humanität ist das Waschweib der Gesellschaft, das ihre schmutzige Wäsche in Tränen auswindet“.

### 3. Bild und Text

Somit erfüllte Käthe Kollwitz im *Simplicissimus* eine zweideutige intellektuelle Funktion. Die innere Logik ihrer Beteiligung ergab sich aus einer Verwandtschaft im künstlerischen Ansatz.

Dieser Ansatz ist zunächst durch das ikonographische Verfahren gekennzeichnet. Es arbeitet mit szenischen Situationen. Sie werden so ins Bild gesetzt, daß sich aus dem handelnden Verhältnis der Figuren untereinander und zu ihrer Umgebung jederzeit der übergeordnete Handlungszusammenhang erschließt. Die Künstlerin macht das dargestellte Geschehen stets als Glied bzw. als Wirkung in einer Kausalkette erfahrbar. Die kunstgeschichtliche Grundlage bildet die Gattung des Genrebildes. Was sich anschaulich im einzelnen ereignet, verweist dabei zugleich auf ein ganzes Schicksal und seine Bedingungen. Daraus erklärt sich der Wille zur Bilder-geschichte. Bedeutendstes Beispiel ist das frühe Hauptwerk „Ein Weberaufstand“ (1897) (Abb. 31).

Heine, Gulbransson und Thöny verfahren im Prinzip ähnlich. Ihre Zeichnungen beruhen in der Regel gleichfalls auf einem nar-

rativen Ansatz. Zwischenmenschliches Verhalten – nicht nur von Politikern, sondern sehr häufig auch von einfachen Zeitgenossen – wird auf eine anschauliche Formel gebracht, die das Erzählte bildhaft verdichtet. Es ließ sich umgekehrt in Form von Bildergeschichten auseinanderlegen und entfalten. Bilderfolgen, kurz und knapp wie Phasen eines Stummfilms, findet man immer wieder im *Simplicissimus*, vor allem bei Gulbransson (Abb. 21).

Dabei kommt in der erzählerischen Pointierung immer auch Grundsätzliches zum Ausdruck. Es kann deshalb gegebenenfalls, sowohl bei Kollwitz als auch bei den Karikaturisten, in Allegorie umschlagen. Auch sonst berühren sich die extreme Zuspitzung der dargestellten Notsituationen und die treffsichere Übertreibung, mit der die Karikatur arbeitet. Ein Äußerstes hilft jeweils, Wahrheit blitzartig zu erhellen und dem Betrachter ein Licht aufzustecken. In jedem Fall wird er in die Lage versetzt, den allgemeinen Bildgedanken, ohne große Vorkenntnisse, in die Worte einer ethischen, sozialen oder philosophischen Einsicht zu übertragen.

Die Affinität zum Sprechen erweist sich im *Simplicissimus* in der üblichen Ergänzung der szenischen Karikaturen durch kleine Texte. Das Grundsätzliche, die gedankliche Pointe, der „Witz“, erschließt sich erst im Zusammenwirken von Bild und Wort. Zu beachten ist dabei die Art und Weise, wie Bild und Wort zusammenwirken. Sehr häufig befindet sich über dem Bild ein lapidarer Titel im Sinne eines Begriffs oder einer allgemeinen Bezeichnung und unter dem Bild ein erläuternder Text, zumeist in Form einer in Anführungszeichen gesetzten kurzen Rede einer der dargestellten Personen, ergänzt manchmal durch eine Gegenrede. Beispiele sind die oben genannten Arbeiten „Grubenbesitzer“ von Heine (Abb. 19) und „Unsere Junker“ von Thöny (Abb. 20). Von letzterem seien hier zwei weitere Beispiele aus dem XIV. Jahrgang genannt. Das Bild zweier rudender Bauern im Kahn auf dem Tegernsee ist betitelt „Katzenjammer“ (Abb. 22). Die Unterschrift zitiert einen der beiden: „Dös hamm mir jetzt vom Zentrum: a billige Seligkeit und a teuers Bier. Mir waar's liaba umkehrt“ (16. August 1909). Über der Darstellung eines schnupfenden Arbeiters auf der Baustelle steht „Die neuen Steuern“, und darunter: „An Schmalzler solln s' halt versteuern! Aber nacha gab's Sozi!“ (15. November 1909) (Abb. 23).

Von den Plakaten einmal abgesehen, haben wir von Käthe Kollwitz im allgemeinen die Vorstellung einer wortlosen Kunst. Das Elend bleibt stumm. Blickt man auf die Beiträge im *Simplicissimus*, so ergibt sich ein anderer Eindruck. Das erwähnte „Mißtrauen“ (1. März 1909) (Abb. 17) arbeitet nach demselben Wort-Bild-Wort-Schema wie die genannten Beispiele von Thöny. Zur Ausgabe vom 28. Dezember 1908 (XIII. Jahrgang, No. 39) steuerte die Künstlerin eine Darstellung von Obdachlosen nachts auf einer Sitzbank bei. Die Überschrift lautet „Jahreswende“, die Unterschrift: „Ich will mei'm Mann nich gratulieren, er schläft so schön“ (Abb. 24).

Das festliche Thema erscheint in der Zeichnung von 1909 abgewandelt (Abb. 25). Die Künstlerin gab ihr den Titel „Julen“. Gezeigt wird ein stürmisch sich umarmendes Paar. Dabei greift die junge Frau, breit lachend, mit der linken Hand in die Jackentasche des Mannes. Auf der Bank dahinter schaut ein Mann mit Schiebermütze zu. Rechts stellt sich eine häßliche Alte wie schützend vor das halb öffentliche, halb heimliche Geschehen. Dieses wird vom Titel bezeichnet. „Julen“ klingt zunächst wie die Dialektform eines Mädchennamens, meint aber im östlichen Norddeutschland so viel wie „das Weihnachtsfest begehen“<sup>8</sup>. Bei Käthe Kollwitz feiern bzw. „julen“ die beiden jeweils auf eigene Art, der eine in seliger Selbstvergessenheit, die andere durch armselige Bereicherung. Das Elend vermählt sich mit diebischer Lebensfreude, ein seltener Fall bei Käthe Kollwitz. Die Redaktion gab dem kleinen Gaunerstück folgende Unterschrift: „Zehn Fennje her – ick bin die Portiersfrau von die Bank!“ Die Pointe liegt im Doppelsinn des Wortes „Bank“. Die Sitzgelegenheit der Obdachlosen wird zum Phantom eines Geldinstituts. Überschrift: „Nachtasyl“.

Am 10. Mai 1909 (XIV. Jahrgang, No. 6) erschien unter der Überschrift „Am Totenbett des Säuglings“ eine Interieurszene mit trauernden Frauen vor einem Kinderbett. Unterschrift: „Trösten Sie sich, so hat das Kind wenigstens nicht erfahren, daß es unehelich war“. Berühmt ist die Radierung „Arbeitslosigkeit“. Die Zeichnung dazu erschien am 19. Juli 1909 (XIV. Jahrgang,

---

<sup>8</sup> Dies scheint bislang nicht bemerkt worden zu sein. Vgl. Jacob und Wilhelm Grimm: *Deutsches Wörterbuch*, IV/2, Leipzig 1877, Sp. 2369.

No. 16) unter der Überschrift „Das einzige Glück“ (Abb. 26). Der Text darunter besagt: „Wenn sie nicht Soldaten brauchten, würden sie uns auch noch die Kinder versteuern“. Die Ausgabe vom 11. Oktober 1909 (XIV. Jahrgang, No. 28) brachte ganzseitig die Kollwitz-Zeichnung einer verweinten Frau in einer Türöffnung, ansonsten bekannt als „Bittstellerin“, mit der Überschrift: „Veteranen kultus in Baden“ (Abb. 27). Unterschrift: „Mein' Vater seine Leich' hat's Krankenhaus in die Anatomie g'schickt. Jetzt möcht' ich nur wissen, ob sie das eiserne Kreuz auch in Spiritus gesetzt haben“<sup>9</sup>.

Daß die sarkastischen Texte nicht von der Künstlerin stammen, ist oft betont worden. Sie wurden von der Redaktion hinzugefügt, also im wesentlichen vermutlich von Ludwig Thoma<sup>10</sup>. Dabei lag die Wurzel des Text-Bild-Text-Verfahrens in der Tradition der Emblematik. Das Emblem, im 16. Jahrhundert von Alciat erfunden, bestand aus einem Motto, das eine sittliche Wahrheit ausdrückte, einer bildlichen Darstellung, der sog. *pictura*, und einer häufig kleiner darunter gesetzten Bildunterschrift, der *subscriptio*. Diese erläuterte das Ganze und erleichterte die Auflösung des zusammengesetzten Sinnrätsels (Abb. 28). Im wesentlichen ging es um moralische Belehrung des Betrachters. Die Emblematik hat durch den ganzen Barock bis in die Französische Revolution und in einigen Ausläufern darüber hinaus gewirkt. Sie spielte nicht zuletzt im politischen Bereich eine wichtige Rolle<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> Nagel/Timm (Anm. 2), Nr. 484. Zu „Arbeitslosigkeit“ s. August Klipstein: Käthe Kollwitz. Verzeichnis des graphischen Werkes, Bern 1955, Nr. 100.

<sup>10</sup> Vgl. Ausst. Kat. Käthe Kollwitz. Frankfurter Kunstverein – Württembergischer Kunstverein Stuttgart – Neue Gesellschaft für Bildende Kunst Berlin, 1973/74, Nr. 60–71. Die Künstlerin griff später selbst auf das Verfahren zurück. Die „Drei Flugblätter gegen den Wucher“ enthalten unter einer Überschrift jeweils eigenhändig geschriebene Dialogtexte. Sie sind allerdings nicht satirisch gemeint. Renate Hinz (Hrsg.): Käthe Kollwitz. Druckgraphik, Plakate, Zeichnungen, Berlin 1980, Abb. 79–81. Zur textlichen Ergänzung von Bildern im *Simplicissimus* durch den Redakteur Thoma s. Rösch (Anm. 3), S. 39f, 91.

<sup>11</sup> Arthur Henkel/Albrecht Schöne: *Emblemata*. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts, Stuttgart 1967. Karl Möseneder: *Barocke Bildphilosophie und Emblem*. Menestriers *L'Art des Emblèmes*, in: Claude-François Menestrier: *L'art des emblèmes ou s'enseigne la morale par les figures de la fable, de l'histoire & de la nature* (Nachdruck der Ausgabe Paris 1684), Mittenwald 1981, S. 1–62. Zum Wei-

Von hier aus erklärt sich ihre Verwandlung im karikaturistischen Text-Bild-Text-Verfahren des 19. Jahrhunderts. Die formalen Verhältnisse blieben zwar die gleichen. Doch der geistige Zusammenhang wurde anekdotisch aufgeweicht. Das Motto geriet zum schlichten Titel, die *pictura* zur Illustration und die *subscriptio* zum heiteren oder auch nachdenklichen Kommentar. Daumiers Beiträge zum „Charivari“ beruhen in aller Regel auf dieser Methode (Abb. 33), desgleichen vieles, was in deutschen satirischen Organen, etwa in den „Fliegenden Blättern“ oder im „Kladderadatsch“ erschien.

Die „Bilder vom Elend“ wurden jeweils nur mit dieser Überschrift und der Ziffer der römischen Numerierung veröffentlicht. Hinzukam, kleingedruckt und in Klammern, der Name der Künstlerin, wie es auch sonst im *Simplicissimus* üblich war (Abb. 1–6). Auf eine erläuternde Unterschrift wurde verzichtet. In der Begrifflichkeit der Emblematik heißt dies, daß die *pictura* zwar mit einem Motto, aber nicht mit einer *subscriptio* versehen wurde. Man könnte von fragmentierten Emblemen des Elends sprechen. Eines Textschlüssels zur Lösung eines Bilderrätsels bedurfte es auch gar nicht. Der Sinn erschließt sich von selbst. Das Bild wendet sich nicht mit einem Frage-, sondern mit einem Ausrufezeichen an den Betrachter. Verschlüsselung wurde durch Offenkundigkeit ersetzt, mittelbare Belehrung durch unmittelbare Betroffenheit.

Die künstlerische Problematik der gespaltenen Urhebererschaft bei Bild und Text liegt auf der Hand. Anders als bei den reinen Bildsatiren von Thöny oder Gulbransson scheint im Falle Kollwitz das alte rhetorische Gesetz des *Decorum* empfindlich verletzt. Es ist, als ob während einer Trauerrede gelacht würde. In Abbildungen der Kollwitz-Literatur werden diese Textzugaben daher gern weggelassen oder zumindest unvollständig reproduziert. Das ist ein grundsätzlicher, in der Kunstgeschichte freilich nicht selten anzutreffender Fehler. Doch mag dabei auch Verdrängung im Spiel sein. Ein Sakrileg wird unterschlagen, das die Künstlerin selbst beging. Sie tat es, indem sie dem *Simplicissimus* nicht nur Zeichnung-

---

terwirken s. Jörg Traeger: Der Tod des Marat. Revolution des Menschenbildes, München 1986, S. 136 ff. Die emblematische Struktur der Bildsatiren im *Simplicissimus* richtig erkannt schon von Rösch (Anm. 3), S. 91 f.

gen lieferte, sondern sie der Redaktion auch auslieferte. Diese hat die Zeichnungen – im wahrsten Sinn des Wortes – textlich redigiert und den Akzent sinnentstellend ins Satirische verschoben.

#### 4. Das Schönheitsideal

Die Darstellung des Menschen bei Käthe Kollwitz ist nicht zuletzt eine Frage des Schönheitsideals. Angesichts der Elendsgestalten mag das womöglich geschmacklos klingen. Doch führt an dieser Feststellung kein Weg vorbei. Die Künstlerin selbst hat ihn gewiesen.

Rückblickend notierte sie 1941 einige aufschlußreiche Sätze über ihre frühe Königsberger Zeit. Der eigentliche Grund, „warum ich von jetzt an zur Darstellung fast nur das Arbeiterleben wählte, war, weil die aus dieser Sphäre gewählten Motive mir einfach und bedingungslos das gaben, was ich als schön empfand. Schön war für mich der Königsberger Lastträger, schön waren die polnischen Jimkies auf ihren Witinnen, schön war die Großzügigkeit der Bewegung im Volke. Ohne jeden Reiz waren mir Menschen aus dem bürgerlichen Leben. Das ganze bürgerliche Leben erschien mir pedantisch. Dagegen einen großen Wurf hatte das Proletariat.“<sup>12</sup> Es scheint, daß dahinter so etwas wie ein Außenseitertopos stand. Er war möglicherweise im Umfeld der Königsberger Kunstakademie zuhause. Merkwürdig ähnlich klingt jedenfalls, was der ebenfalls in Königsberg ausgebildete Lovis Corinth in seiner Selbstbiographie berichtet. Im Hause einer verwitweten Tante habe er das Proletariat kennengelernt, das ihm viel interessanter erschienen sei als die konventionellen Gesichter<sup>13</sup>.

Ausdrücklich wandte Käthe Kollwitz sich gegen die Abstempelung zur „sozialen Künstlerin“. 1891 hatte sie Dr. Karl Kollwitz geheiratet, der sich als Armenarzt im Norden Berlins niederließ.

---

<sup>12</sup> Käthe Kollwitz: Rückblick auf frühere Zeit (1941), in: Tagebuchblätter und Briefe, hrsg. von Hans Kollwitz, Berlin 1948, S. 42f.

<sup>13</sup> Charlotte Berend-Corinth: Lovis Corinth, Selbstbiographie, Leipzig 1993, S. 277.

Erst dadurch habe sie „die Schwere und Tragik der proletarischen Lebenstiefe“ kennengelernt. „Als ich Frauen kennenlernte, die beistandsuchend zu meinem Mann und nebenbei auch zu mir kamen, erfaßte mich mit ganzer Stärke das Schicksal des Proletariats und aller seiner Nebenerscheinungen“. Bewußt relativierte die Kollwitz damit den Einfluß des Sozialismus, der von ihrem Elternhaus und der zeitgenössischen Literatur ausgegangen war. Das Mitleid stellte sich später ein. Das herauszuheben schien der Künstlerin wichtig: „Nur dies will ich noch einmal betonen, daß anfänglich in sehr geringem Maße Mitleid, Mitempfinden mich zur Darstellung des proletarischen Lebens zog, sondern daß ich es einfach als schön empfand. Wie Zola oder jemand einmal sagte: «Le beau c'est le laid»<sup>14</sup>.

Das Schöne ist das Häßliche. Diese Umwertung blickte auf eine ältere Tradition des 19. Jahrhunderts zurück. Einen theoretischen Wortführer hatte sie im Königsberger Hegelianer Karl Rosenkranz gefunden. In seiner „Aesthetik des Häßlichen“, erschienen in Königsberg 1853, stellte der Philosoph fest, daß die wissenschaftliche Darstellung des Häßlichen niemals vergessen dürfe, daß sie ihren logischen Leitfaden nur aus der positiven Idee des Schönen zu entnehmen vermöge, „weil das Häßliche nur an und aus dem Schönen als dessen Negation entstehen kann“. Rosenkranz suchte damit „das Gemeine“ zu definieren. Dieses begriff er als eine Negation des Erhabenen, und zwar u. a. als diejenige Form des Häßlichen, die eine Existenz unter die Schranken herabsetze, welche ihr zukämen, sowie als diejenige Form, welche Beschränktheit und Ohnmacht mit der Unterordnung der Freiheit unter die Unfreiheit vereinige, nämlich die Niedrigkeit<sup>15</sup>.

Kunstgeschichtlich gesehen, reiht sich das Kollwitzsche Werk in eine Überlieferung von künstlerischen Gegenwelten ein, die im späten 18. Jahrhundert eingesetzt hatte und in der klassischen Moderne gipfelte. Sie reicht von John Flaxmans archaisierenden Um-

---

<sup>14</sup> Kollwitz (Anm. 12), S. 42f. Vgl. dazu die Radierung von 1893 „Szene aus Germinal“ nach Emile Zola, das erste Blatt einer geplanten Folge, die nach Beginn der Arbeit an „Ein Weberaufstand“ (Abb. 31) nicht fortgeführt wurde. Klipstein (Anm. 9), Nr. 21.

<sup>15</sup> Karl Rosenkranz: Aesthetik des Häßlichen, Königsberg 1853 (mit einem Vorwort zum Neudruck von Wolfhart Henckmann, Darmstadt 1979), S. 176, 180.

rißzeichnungen im Stil „etruskischer“ Vasenmalerei, die schöpferische Reflexion kindlicher Naivität bei Philipp Otto Runge und den Konvertitengeist des nazarenischen Andachtsbildes über die rustikale Stadtflucht eines Gustave Courbet oder Wilhelm Leibl bis zum Südseetraum Paul Gauguins und zur afrikanischen Überwältigung beim frühen Pablo Picasso. „Der große Irrtum ist das Griechische“, sagte Gauguin<sup>16</sup>. Gemeinsam war all diesen Oppositionen die anti-akademische, anti-offizielle und insoweit auch anti-bürgerliche Programmatik. Der herrschende Geschmack wurde konterkariert. Schön war das Ursprüngliche, Unverfälschte, Barbarische und schließlich auch das Proletarische. Lovis Corinth stellte rückblickend über sich selbst fest: „Stets empfand ich gegen die besseren Klassen eine beschränkte Devotion, trotzdem ich bei meinem Charakter niemanden liebte und jedem durch meinen unerzogenen Barbarismus eher abstoßend und derb erschien...“<sup>17</sup> Die bildlichen Entsprechungen findet man in Werken wie den „Steinklopfern“ Courbets, den „Netzflickerinnen“ Max Liebermanns und den „Kartoffelessern“ Vincent van Goghs (Abb. 29). Zu nennen wären nicht zuletzt die Armen in der Blauen Periode des jungen Picasso. Die Strömung war international. Sie erreichte auch entlegene Gebiete. Das zeigen Eero Järnefelts „Lohnsklaven“ (1893), ein wichtiges Bild der finnischen Kunstgeschichte (Abb. 30).<sup>18</sup>

Der Proletarier war, so betrachtet, der moderne Primitive. Um ihn zu finden, brauchte man nicht in die Ferne zu schweifen. Es genügte, sich in der Großstadt umzusehen. Mit dem sympathischen Blick der Kollwitzschen Kunst betrachtet, war der Proletari-

<sup>16</sup> Vgl. Robert Rosenblum: *Transformations in Late Eighteenth Century Art*. Princeton 1967, S. 146 ff (Flaxman). Jörg Traeger: *Philipp Otto Runge. Die Hülsenbeck'schen Kinder. Von der Reflexion des Naiven im Kunstwerk der Romantik*, Frankfurt a. M. 1987. Ders.: *Die Sprengung des Idylls. Ein Beitrag zur Realismus-Debatte*, in: *Ausst. Kat. Wilhelm Busch*, Hannover 1982, I, S. 3–33. Zitat nach Robert Goldwater: *Paul Gauguin*, Köln 1957, S. 39. Zum Primitivismus in der klassischen Moderne grundlegend William Rubin: *Primitivismus in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, München 1984.

<sup>17</sup> Corinth (Anm. 13), S. 211.

<sup>18</sup> Marjatta Levanto: *The Fine Arts Academy of Finland. The Art Museum of the Ateneum* (Helsinki). *Ateneum Guide from Isak Wacklin to Wäinö Aaltonen*, Keuru/Finland 1967, S. 93 ff.

er der bessere und schönere Mensch wie einst der Wilde in den Augen der Aufklärung. Anders läßt sich die frühe Faszination der Künstlerin kaum deuten. Zwar waren die Verhältnisse, unter denen der Proletarier lebte, alles andere als paradiesisch, häufig sogar die Hölle. Doch als Mensch, dem Karl Marx das künftige Paradies der klassenlosen Gesellschaft verheißen hatte, stellte er nicht bloß eine politisch beunruhigende, sondern auch eine idealische Figur dar. Sein Elend bildete das Element einer Heilserwartung. Diese als Scheinwelt auszumalen, sah sich erst der sogenannte Sozialistische Realismus genötigt. Bei Käthe Kollwitz gibt es dagegen keine Fata Morgana. Ihre Kunst lügt nicht. Es ist jene Tugend, wie sie Tolstoi auch dem Simplicissimus zuschrieb.

Das schloß Ambivalenz nicht aus, im Gegenteil. Indem die Kollwitz jenes Elend anklagte, kündete sie zugleich vom „großen Wurf“ des Proletariats, vom unpedantischen Reiz einer anderen, fremden Welt. Insofern war die proletarische Schönheit so exotisch wie die Schönheit der Geisha im japanischen Holzschnitt. Für ein bürgerliches Publikum mußte sie aber andererseits so provozierend erscheinen wie die Politik der „vaterlandslosen Gesellen“. Die ästhetische Negation erfuhr durch den sozialen Sprengstoff der Inhalte eine Steigerung. Sie setzte freilich den Kunstbetrieb stillschweigend voraus. In der Tat erwies sich die Wirksamkeit dieser Negation voll erst im offiziellen Widerspruch.

1898 wollte die Jury der Großen Berliner Kunstausstellung, zu der Adolph Menzel und Max Liebermann gehörten, Käthe Kollwitz für die Folge „Ein Weberaufstand“ mit einer Kleinen Goldmedaille auszeichnen (Abb. 31). Kaiser Wilhelm II. wies das Ansinnen zurück. Was ihn bewegte, äußerte er 1901 anlässlich der Vollendung der Denkmäler in der Sieges-Allee. Eine Kunst, welche „weiter nichts tut, als das Elend noch scheußlicher hinzustellen“, wie es schon sei, versündige sich am deutschen Volke. Die Kunst müsse erheben, „statt daß sie in den Rinnstein niedersteigt“.<sup>19</sup> Th. Th. Heine hat das kaiserliche Postulat solcher Tren-

---

<sup>19</sup> W. Schröder: Das persönliche Regiment. Reden und sonstige öffentliche Äußerungen Wilhelms II., München 1907, S. 165f. Vgl. Ausst. Kat. Käthe Kollwitz. Druckgraphik, Handzeichnungen, Plastik. Hrsg. von Herwig Guratzsch (Wilhelm-Busch-Gesellschaft e.V. Hannover), Stuttgart 1990, S. 228. „Vor dem Bilde, das der

nung von Kunst und Realität ätzend durch einen „Anschauungsunterricht im Königlichen Opernhaus“ gebrandmarkt (Abb. 32). „Nachdem es Herrn Professor Delitzsch gelungen war, Seine Majestät durch das Ballett ‚Sardanapal‘ für Assyriologie zu interessieren, hat man sich entschlossen, Seine Majestät auch mit der sozialen Frage durch ein Ballett bekannt zu machen“ (Simplicissimus, XIII. Jahrgang, 21. September 1908).

## 5. Haupt und Hände

Wie jedes Schönheitsideal, so definiert sich auch dasjenige aus dem „Rinnstein“ durch körperliche Merkmale, d.h. durch Physiognomie, Anatomie und Proportionen. Die Hauptrolle spielen Köpfe und Hände, manchmal auch die Füße.

Das künstlerische Verfahren kann man im Blatt „Heimarbeit“ (Abb. 1) studieren. Die Hände der erschöpft eingeschlafenen Handarbeiterin und der Kopf liegen nebeneinander auf der Tischplatte. Das heißt, sie liegen buchstäblich und im übertragenen Sinn auf einer gemeinsamen Ebene. Die Wiederholung der körperlichen Pose beim schlafenden Kind unterhalb der Tischplatte unterstreicht diesen Aspekt. Die Gesichtszüge der Frau sind deutlich vom Schädelbau geprägt, die mageren Finger von den Knochen. Die Hand leistet die Arbeit im Daseinskampf. Das knochige Antlitz ist der Spiegel des Elends. Der gewollte Sinnbezug zwischen

---

Kaiser gelobt hat“, heißt eine Zeichnung von Fritz Koch-Gotha aus dem Jahre 1907, enthalten in dem Album „Aus sorglosen Tagen“. Das Bild selbst ist nicht zu sehen, nur das feine Ausstellungspublikum, das sich davor ehrerbietig versammelt hat. Abgebildet bei Fritz Böttger (Hrsg.): Kaisermanöver – Zwanzig Erzählungen von der Gründerzeit bis zum Vorabend des Ersten Weltkrieges, 2. Aufl. Berlin 1978, nach S. 256. 1905 meinte Georg Dehio hintersinnig, in der Jahrtausende alten Reihe fürstlicher Mäzene sei Kaiser Wilhelm II. ein neuer Typus. „Die Art, wie er persönliche Teilnahme an den Problemen der heutigen Kunst und Wissenschaft mit seinem staatlichen Pflichtgefühl verbindet, wird einem künftigen Historiker zu Betrachtungen eigenartigsten Interesses Anlaß geben.“ Georg Dehio: Denkmalschutz und Denkmalpflege im neunzehnten Jahrhundert, in ders.: Kunsthistorische Aufsätze, München-Berlin 1914, S. 263f.

Kopf und Händen tritt z.B. auch im dritten der „Bilder vom Elend“ deutlich hervor („Beim Arzt“) (Abb. 3).

Die Merkmale dieses Bezuges gelten für den Kollwitz'schen Menschenschlag ganz allgemein. Betont wird die gelenkhafte Gliederung, die körperliche Struktur, das Eckige des Gerüsts, der innere Aufbau der Gestalt. Abstrahiert wird von allem Oberflächlichen, von den Einzelheiten in Haut und Haaren, von sinnlicher Weichheit und optischem Reiz. Stattdessen wird die Figur auf ihre plastischen Faktoren zurückgeführt. Das Individuelle erscheint ins Typische stilisiert. Vielleicht zog Käthe Kollwitz damit eine Lehre aus dem gewaltigen Schaffen Daumiers (Abb. 33). Ihm verdankte ihre Kunst überhaupt wesentliche Anregungen. Die Reduktion alles höher und edler Differenzierten streift manchmal das Prähistorische, ja Animalische, z.B. in der bekannten Radierung „Frau mit totem Kind“ (1903) (Abb. 34)<sup>20</sup>. Diese Gestalten scheinen der Wiege der Menschheit zu entstammen. Sie sind die vertriebenen Verwandten des Primitiven aus dem Garten Eden. Auch sonst führen die Menschen der Kollwitz gern das Fehlen nicht nur von gesellschaftlicher Feinheit vor Augen, sondern auch von entwicklungsgeschichtlicher Verfeinerung. Die Hände sind groß und grob. Das Verhältnis zum Kopf wirkt ungeschlachtet und urtümlich. Das weibliche Maß mutiert ins Männliche. Der Mensch scheint auf dem Weg zurück zum Hominiden.

Darin dürften Reflexe der Darwinismus-Debatte enthalten sein. Ein Vorkämpfer der Abstammungslehre in Deutschland war der Zoologe Ernst Haeckel. Die Breitenwirkung der Debatte, die ihren Niederschlag auch in der zeitgenössischen Literatur fand, braucht hier nicht im einzelnen belegt zu werden<sup>21</sup>. Stattdessen werfen wir einen Blick in die Spezialnummer, die der *Simplicissimus* anlässlich der Kometenerscheinung von 1910 und der damit verbundenen Weltuntergangsgefühle herausbrachte. Sie enthält eine Zeichnung von Th. Th. Heine mit der Unterschrift: „Damit die menschliche Rasse nach Schluß des Weltuntergangs wiederhergestellt werden

<sup>20</sup> Klipstein (Anm. 9), Nr. 72.

<sup>21</sup> Dazu Peter Sprengel: Darwinismus und Literatur: Germanistische Desiderate, in: *Scientia poetica. Jahrbuch für Geschichte der Literatur und der Wissenschaften* 1 (1997), S. 140–182.

kann, läßt Professor Häckel einen Affen im Luftballon in den Weltraum aufsteigen“ (XV. Jahrgang, 4. April 1910) (Abb. 35). Im November 1911 schrieb Ludwig Thoma an Olaf Gulbransson: „Eine Schwarzseite für Dich: Zwei gemütliche Münchner sitzen sich an einem Tisch gegenüber. Sie unterhalten sich über die Abstammung des Menschen. Der eine sagt: »Dös is also g'wiß, daß mir vom Aff'n abstamma; aba i möcht wissen, wer der Mensch war, der s'zerscht g'merkt hat, daß er koa Aff nimmer is«“<sup>22</sup>.

Die markante Gleichwertigkeit von Köpfen und Händen bzw. die Überbetonung der letzteren war ein wichtiges Stilmittel der *Simplicissimus*-Kunst. Vor allem Thöny, der Südtiroler Generationen-genosse, läßt sich darin gut mit der ostpreussischen Künstlerin vergleichen. Der Unterschied besteht lediglich im Grad an Übertreibung, der die Karikatur kennzeichnet. Die klobigen Fäuste des Bauarbeiters und der Ruderer auf dem Tegernsee in den oben genannten Zeichnungen „Die neuen Steuern“ (Abb. 23) und „Katzenjammer“ (Abb. 22) unterstreichen die Lebensbedingungen harter Arbeit bei gleichzeitiger Verflüchtigung geistiger Perspektiven. Die Philosophie dieser Menschen scheint auf Schnupftabak und Bier eingeschränkt. Wo sie sich in höhere Gefilde aufschwingt, wie „Nach der Predigt“ (XIII. Jahrgang, 12. Oktober 1908), kommt sie als Bauernschläue einher: „Wann inern Herrgott da Tuifi so zwida ischt, warum laßt er 'n nacha im G'schäft!“ (Abb. 36). Solche Meditation mit kleinem Kopf wird begleitet durch Pfeifenstopfen mit plumper Pranke.

Thöny schuf bekanntlich die Illustrationen zum „Briefwechsel eines bayerischen Landtagsabgeordneten“ von Ludwig Thoma. Hier werden derartige Diskrepanzen gründlich vertieft. Das geschieht im Zusammenspiel mit den in oberbayerischer Mundart verfaßten Texten des Josef Filser. 1907 waren im XII. Jahrgang des *Simplicissimus* einzelne Filser-Briefe samt zugehöriger Thöny-Illustration fortsetzungsweise abgedruckt worden. Für die Neuerscheinung des Buches, das im Verlag Albert Langen 1909 erstmals herauskam, wurde im Jahrgang 1908/09 des *Simplicissimus*, der

---

<sup>22</sup> Brief in Dagny Björnson-Gulbransson: Das Olaf Gulbransson Buch, München-Wien 1977, S. 100. Dazu Rösch (Anm. 3), S. 91.

auch die Kollwitz'schen „Bilder vom Elend“ brachte, laufend erworben. Die Anzeigen enthalten sowohl Bild- als auch Textproben (Abb. 37,51).

Die Illustrationen zu den Filser-Briefen machen deutlich, daß die eben beschriebene anatomische Proportionierung mit der Vorliebe einherging, Haupt und Hände in eine nahe anschauliche Verbindung zu bringen. Zusammengesehen stellen sie sich jeweils als künstlerisches Junktim dar. Thöny zeigt Thomas politisierenden Bauern als leibhaftigen Widerspruch in sich selbst. Den Kopf dicht über das Papier gebeugt, die leichte Feder mit schwerer, schwieliger Hand knapp unter dem Kinn führend, verkörpert der robuste Mann die vierschrötige Anstrengung ungewohnter Geistesarbeit (Abb. 38). Nahsichtig dargestellt, wie mit dem Vergrößerungsglas herangeholt, ganz Konzentration, den Rest der Welt ausschließend, rückt der „Oegonohm“, wie er sich selber nennt, dem weißen Blatt zuleibe, ungehobelt und zentnerschwer, ein sich schindender Heimarbeiter mit der Literatenfeder. Seine kantigen Finger sprechen die Sprache, die sie träge bohrend zu Papier bringen. Sie scheinen beseelt von dem, was sich in bildlicher Enge hinter der Stirn abspielt. Dasselbe gilt für die Darstellung seiner schreibenden Ehefrau, der Mari Filserin, welche, innehaltend, die große Hand mit der Schreibfeder in die Höhe des Gesichts hebt (Abb. 39).

Das nahe Beieinander von Kopf und Händen ist auch bei Käthe Kollwitz ein wichtiges Ausdrucksmittel. Dicht ans Antlitz herangeführt, stellen die Hände sprechende Verkörperungen des seelischen Gehalts dar. Liebevoll können sie dem Haupt eines anderen Menschen zugetan sein, so im linken Drittel von „Zertretene“ (1900) und in der Lithographie „Helft Rußland“ (1921) (Abb. 40)<sup>23</sup>. Aber auch innerhalb der Einzelfigur hat die Künstlerin gern die enge Nachbarschaft von Kopf und Hand thematisiert, so in der Radierung „Beim Dengeln“ (Abb. 41). Hier geht es freilich nicht um „Agricola“, sondern um „Bauernkrieg“<sup>24</sup>. In zahlreichen Selbstbildnissen wird die Hand kontemplativ und

<sup>23</sup> Klipstein (Anm. 9), Nr. 48, 154.

<sup>24</sup> Klipstein (Anm. 9), Nr. 90. „Agricola“ hieß eine Sammlung von Bauerngeschichten von Ludwig Thoma, erschienen Ende 1897.

demonstrativ an den Kopf gelegt (Abb. 42). Es ist das melancholische Motiv des „Ehernen Zeitalters“ von Auguste Rodin (1875/76) (Abb. 43)<sup>25</sup>. Im berühmten Bronzeselbstbildnis „Die Klage“ (1938–40), geschaffen zum Gedenken an den 1938 verstorbenen Ernst Barlach, bildet das Gesicht zusammen mit den Händen, die es verdecken, ein mimisches und gestisches Trauerensemble auf engstem Raum (Abb. 44)<sup>26</sup>. Die Bildwurzel liegt übrigens in einem der Verdammten aus Michelangelos „Jüngstem Gericht“.

In der Beziehung von Köpfen und Händen besteht zwischen Kollwitz und Simplicissimus-Kunst somit eine unübersehbare Verwandtschaft. Sie als Wahlverwandtschaft zu deuten, legt eine Kohlezeichnung aus dem Jahre 1909 nahe. Von der Künstlerin selbst als „Arbeiterpaar“ betitelt, zeigt sie eine stehende Frau mit Kind auf dem Arm und daneben den sitzenden Mann (Abb. 45). Die Hände, mit denen sie das Kind bergend umfassen hält, sind von schmiegsam-spröder Langgliedrigkeit. Der Mann stützt den rechten Ellenbogen auf die Stuhllehne und drückt die halbgeballte Faust verzweifelt an die Schläfe. Der Simplicissimus veröffentlichte das Blatt im XV. Jahrgang (10. Oktober 1910). Die Überschrift lautet „Am Ende“, die Unterschrift: „Arbeit kriegt man keine – und zum Stehlen sind die Hände zu schwielig“<sup>27</sup>.

Der enge äußere und innere Bezug von Haupt und Händen war ein alter Gedanke der Physiognomik. Diskutiert hatten ihn bereits Gelehrte der Renaissance- und der Barockzeit<sup>28</sup>. Zugrunde lag die

<sup>25</sup> Reiches Bildmaterial bei Otto Nagel: Die Selbstbildnisse der Käthe Kollwitz, Berlin 1965. Zum „Ehernen Zeitalter“ J. A. Schmoll gen. Eisenwerth: Rodin-Studien. Persönlichkeit-Werke-Wirkung-Bibliographie, München 1983, Abb. 29.

<sup>26</sup> Vgl. Werner Timm: Protokoll zum plastischen Werk von Käthe Kollwitz in: Ausst. Kat. Kollwitz/Hannover (Anm. 19), Nr. 59. Zum geistigen Verhältnis der beiden Künstlerpersönlichkeiten vgl. Elmar Jansen: Verwandte und unverwandte Nähe. Die Totenmale von Käthe Kollwitz und Ernst Barlach in Köln, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung Nr. 267 (16. November 1991).

<sup>27</sup> Nagel/Timm (Anm. 2), Nr. 476.

<sup>28</sup> Johannes Indagine: Die Kunst der Chiromantzey videlicet Besehung der Hand, Physiognomey vid. Anblick des Menschen, Natürlichen Astronomy nach dem Lauf der Sonnen, Complexion eines yeglichen Menschens etc. 1522; John Bulwer: Chirologia; or the Natural Language of the Hand. Whereunto is added Chironomia: or, the Art of Manual Rhetoricke, London 1644. Vgl. Robert Suckale: Haben die physiogno-

Überzeugung, daß sich nicht nur in Schädelform und Gesichtszügen, sondern gleichermaßen auch in den Händen der Charakter eines Menschen ausdrücke. Johann Caspar Lavater hat dies 1778 damit begründet, daß die Natur alles aus Einem zu Einem bilde, daß jeder Teil eines organischen Ganzen Bild dieses Ganzen sei und daß den Schlüssel aller Wahrheit derjenige habe, der dieses Gefühl für die Homogenität der Natur, mithin auch der menschlichen Bildung besitze. Deshalb glaubte er, die Hände seien „so verschieden und so charakteristisch, als die Gesichter“. Und: „Wie die Umrisse der Hand, so die Umrisse des Gesichtes“<sup>29</sup>. Das Thema fand vielfache Variation in der Psychologie bis hin zu Wilhelm Wundts „Grundformen der Gebärden“ (1900) und Ernst Kretschmers „Körperbau und Charakter“ (1921)<sup>30</sup>. Die Popularisierung und Vulgarisierung solchen Gedankenguts im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts ließe sich breit belegen, von Titeln wie „Handformenkunde“ bis zu „Hand und Persönlichkeit“<sup>31</sup>.

Daß der Glaube an die gestalthafte Aussagekraft nicht nur des Hauptes, sondern auch der Hände sich gerade auch in der bildenden Kunst niederschlug, kann kaum überraschen. Der Ausdrucksgehalt so unterschiedlicher Werke wie Honoré Daumiers

mischen Theorien für das Schaffen von Dürer und Baldung eine Bedeutung? in: Festschrift Wolfgang Braunfels, hrsg. von Friedrich Piel und Jörg Traeger, Tübingen 1977, S. 357.

<sup>29</sup> Johann Caspar Lavater: Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntniß und der Menschenliebe, Bd. IV, Leipzig-Winterthur 1778, S. 40, 45; ebd. S. 47 ff (Hände). Zur Problematik dieses Ansatzes vgl. Willibald Sauerländer: Überlegungen zu dem Thema Lavater und die Kunstgeschichte, in: *Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle* 8 (1989), S. 15–30.

<sup>30</sup> Wilhelm Wundt: *Völkerpsychologie. Eine Untersuchung der Entwicklungsgesetze von Sprache, Mythos und Sitte* (1. Aufl. 1900), 3. Aufl. Leipzig 1911, I, S. 162 ff. (Grundformen der Gebärden). Ernst Kretschmer: *Körperbau und Charakter. Untersuchungen zum Konstitutionsproblem und zur Lehre von den Temperamenten*, Berlin 1921, 4. Aufl. 1925, Tabellen S. 4, 8, 17, 21.

<sup>31</sup> Hans Freimark: *Handformenkunde*, in: Reinhold Gerlin: *Praktische Menschenkenntnis. Ein Lehrgang zur Erkennung der Charakteranlagen aus Körperformen und Bewegungsmerkmalen*, 2. Aufl. Oranienburg o.J. (Vorwort 1920), S. 245 ff. Marianne Raschig: *Hand und Persönlichkeit. Einführung in das System der Handlehre. Text- und Bilderteil*, Hamburg 1931. Solcher Populärphysiognomie war ein langes Nachleben beschieden. Vgl. Desmond Morris: *Der Mensch mit dem wir leben. Ein Handbuch unseres Verhaltens*, München-Zürich 1978, S. 316.

„Drama“ (um 1860), Auguste Rodins „Bürger von Calais“ (1884–86), Vincent van Goghs „An der Schwelle zur Ewigkeit“ (1882) und Oskar Kokoschkas „Bildnis des Nervenarztes Auguste Forel“ (1909) (Abb. 46), um nur einige Beispiele zu nennen, lebt wesentlich aus dem nahen Beieinander bzw. aus dem prononcierten Bezug von Kopf und Händen. Ins Abergläubische gewendet, findet man die Motivkombination in einem Aquarell des finnischen Künstlers Juho Rissanen (1899). „Die Wahrsagerin“ deutet das Schicksal plebejischer Köpfe aus derben Händen<sup>32</sup> (Abb. 47). Man kann zur Bestätigung auch einen Blick auf die Malerei der Neuen Sachlichkeit werfen. In den beiden Fassungen des Elternbildnisses von Otto Dix (1921 und 1924) kommt der Gestaltung der Hände des proletarischen Paares unübersehbar ein gleicher, d. h. physiognomischer Rang zu wie der Gestaltung der Köpfe (Abb. 48). Dix hat diese Sicht im Alter rückblickend selbst bestätigt. In einem Interview meinte er, eine Hand sei „nicht nur eine Flosse, die man ohne weitere Mühe hinhält, – sie entspricht in ihrem Ausdruck vollkommen dem Charakter des Dargestellten“<sup>33</sup>.

Das Problem blieb offenbar unabhängig von stilistischen Prägnungen und programmatischen Absichten. Die Maler und die Bildhauer dürften damit ihrerseits beträchtlich zu jener weitverbreiteten und langlebigen physiognomischen Überzeugung beigetragen haben. Das gilt nicht zuletzt für die Vorstellungswelt der Künstler des *Simplicissimus* und ihren Einflusbereich. So entwickelte Thönys Tiroler Landsmann, der Maler Albin Egger-Lienz, aus der physisch-psychischen Polarität von Kopf und Händen eine Ästhetik der rustikalen Vereinfachung<sup>34</sup>. Schließlich

---

<sup>32</sup> Luigi Barzini/Gabriele Mandel: *L'opera pittorica completa di Daumier*, Milano 1971, n. 187, tav. XXXI. Schmoll gen. Eisenwerth (Anm. 25), Abb. 221 (Rodin). Giovanni Testori/Luisa Arrigoni: *Van Gogh Catalogo completo dei dipinti*, Firenze 1990, Nr. 780. Fritz Schmalenbach: *Oskar Kokoschka, Königstein im Taunus 1967*, Tf. S. 39. Levanto (Anm. 18), Farbabb. S. 108 (Rissanen).

<sup>33</sup> Maria Wetzel: *Otto Dix – Ein harter Mann, dieser Maler*, in: *Diplomatischer Kurier* 14. Jg. (Köln), H. 18 (1965), S. 731–745. Vgl. Dietrich Schubert: *Otto Dix in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Hamburg 1980, S. 83f; zu den Elternbildnissen ebd., S. 63ff.

<sup>34</sup> W. Kirschl: *Albin Egger-Lorenz, 1868–1926. Das Gesamtwerk*, Wien 1977.

erschien solche Polarität sogar leibhaftig und lebendig auf der Bühne, und zwar in der volkstümlichen Gestalt von Karl Valentin (Abb. 49)<sup>35</sup>.

## 6. Stilisierung

Bei Käthe Kollwitz erscheint die Wirklichkeit des Proletariers getränkt mit der Wahrheit einer Kunstfigur. Ihr Kennzeichen ist ein Höchstmaß an Eindringlichkeit. Das Ergebnis ist jedoch nicht zu verwechseln mit den Mitteln, die dafür eingesetzt wurden. Die menschliche Betroffenheit, die diese Kunst auslöst, kann nicht darüber hinwegtäuschen, daß sie mit einer handfesten Methode arbeitet.

In der hervorgehobenen Beziehung von Kopf und Händen drückt sich einerseits ein kraftvoller Gestaltungswille aus, andererseits eine an sich schon stilisierte Sicht des bevorzugten Sujets. Sie geht aus von einem sozialen Begriff und zielt auf idealtypische Verkörperung. Jenes anatomische Verhältnis ist somit Stilmittel in doppelter Hinsicht. Es will thematisch verstanden sein, d.h. als Selbstdarstellung von Lebensbedingungen. Das elende Dasein des Kollwitz-Menschen ist wie das wohl situierte des „Josef Filser“ materiell und körperlich bestimmt. Hier wie dort herrscht die Physis, der „Unterbau“. Bei Kollwitz verneint die Ikonographie programmatisch den Intellekt. Die „Inspiration“ (1904/05) kommt mit der Sense (Abb. 50). Thönys „Filser“ stellt die Ikonographie des Intellekts ironisch in Frage. Seine schreibende Hand verlangt förmlich nach der Sense oder auch, wie in einer der Illustrationen zu sehen, nach der Mistgabel (Abb. 51)<sup>36</sup>.

Auch sonst war die ästhetische Verbrüderung von Proletarier und Agrarier eine Stil-, mithin eine Methodenfrage. Denn vor allem die Gestaltungsmittel selbst beruhten auf gemeinsamen Voraussetzungen. Sie lagen einmal im Realismus des 19. Jahrhunderts,

---

<sup>35</sup> Dazu die Abbildungen bei Wilhelm Hausenstein: Die Masken des Münchner Komikers Karl Valentin, München 1948.

<sup>36</sup> Nagel/Timm (Anm. 2), Nr. 292–301; Klipstein (Anm. 9), Nr. 91.

zum anderen im Jugendstil. Aus dem Realismus stammte die Vorliebe für Helldunkelwirkungen, aus dem Jugendstil die Betonung von Umriß und Silhouette. Die Rembrandt-Variante des Realismus tritt bei Käthe Kollwitz häufig zutage, z. B. in der frühen Radierung „Drei Männer in der Gaststube“ (um 1893), in „Hamm“ (Abb. 14) oder in der Kneipenszene der „Bilder vom Elend“ (Abb. 2). Die Jugendstilkomponente, die etwa die Aquatinta „Aus vielen Wunden blutest du, o Volk“ (1896) in die Nähe von Max Klinger rückt (Abb. 54), hat unter den Simplicissimus-Zeichnungen ihren wohl reinsten Niederschlag im „Mißtrauen“ (Abb. 17) gefunden<sup>37</sup>.

Ähnliches gilt für Thönys doppelten Stilansatz. Aus dem scharf begrenzenden Flächenkontrast des Jugendstils, aus dem sich auch die Kunst eines Gulbransson oder Heine herleitet, lebt z. B. eine Zeichnung in der Kometen-Spezialnummer, Unterschrift: „In der Oberpfalz stößt der Komet an die Köpfe der Zentrumswähler und trägt schwere Beulen davon“ (XV. Jahrgang, 4. April 1910) (Abb. 52). Dem mysteriösen Helldunkel barocker Herkunft ist dagegen die Zeichnung „Zweierlei Maß“ verpflichtet. Sie zeigt ein tief sinniges Männergespräch vor einer Windmühle (XIII. Jahrgang, 7. Dezember 1908) (Abb. 53).

„Abstraktion und Einfühlung“ betitelt Wilhelm Worringer seinen berühmten, 1908 erschienenen Beitrag zur Stilpsychologie. Als zweites großes Begriffspaar werden darin „Naturalismus und Stil“ abgehandelt. Wassily Kandinsky stellte 1912 der reinen „Abstraktion“ die reine „Realistik“ gegenüber. „Das Lineare und das Malerische“ heißen zwei der „Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe“, die Heinrich Wölfflin 1915 u. a. auf die Kategorien „Klarheit und Unklarheit“ bezog<sup>38</sup>.

Ludwig Thoma hat solches Denken in Begriffspaaren 1918 in dem Roman „Altaich“ persifliert. Darin kommt ein außerplanmäßiger Professor der Kunstgeschichte aus Göttingen vor, der in der

<sup>37</sup> Klipstein (Anm. 9), Nr. 16, 29. Zu „Hamm“ und „Mißtrauen“ s. oben.

<sup>38</sup> Wilhelm Worringer: Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie, München 1908. Wassily Kandinsky: Über das Geistige in der Kunst, München 1912. Neuauflage Bern 1959, S. 127. Heinrich Wölfflin: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst, Basel-Stuttgart 1915.

bayerischen Sommerfrische sein wissenschaftliches Hauptwerk zu vollenden gedenkt. Er war nur deswegen aus Göttingen abgereist, „weil ihn bei der Untersuchung, ob Phantasie die Vorstellung der ideellen Form für die reale Erscheinung oder die Vorstellung der realen Form für die ideelle Erscheinung sei, eine längere Blutleere im Gehirn befallen hatte.“ Er beschäftigte sich, so erklärt er dem Fremdenverkehrsleiter Natterer, mit den Begriffen der „Gesetzmäßigkeit“ der Kunst, „mit den Verhältnissen der Massenverteilung zum Rhythmus der Linien einerseits und andererseits zur Dynamik der Farbe“<sup>39</sup>.

Die Farbe spielt bei Käthe Kollwitz kaum eine Rolle. Doch ansonsten überlagern sich in ihren Arbeiten, wie auch in denen von Thöny, die an sich gegensätzlichen Kategorien von Massenverteilung und Linienrhythmus (Abb. 54). Dies bedeutet eine potenzierte bzw. paradoxe Form der Stilisierung. Bezweckt wurde damit zweierlei in einem. Der begrenzende Kontur verlieh den Gestalten körperliche Prägnanz, wobei die Silhouette jeweils mit knetender Modellierung gefüllt wurde. Zugleich sorgte das Weben von Licht und Schatten für Atmosphäre. Die Abstraktion in linearer „Klarheit“ zielte auf die „Vorstellung der ideellen Form“, die malerische „Unklarheit“ der „realen Erscheinung“ hingegen auf „Einfühlung“. Sie bildete das Medium des Mitleids.

Die ambivalente Methode solcher Schwarzweißmalerei hat Käthe Kollwitz ab 1920 in die Technik des Holzschnitts übersetzt<sup>40</sup>. Damit stellte sich verhärtet dar, was ihre Kunst immer schon bewegt hatte. Es war die Einheit von Kritik und Verklärung.

<sup>39</sup> Ludwig Thoma: *Altaich. Eine heitere Sommergeschichte*, München 1918, S. 50, 72. Die Quintessenz seiner Mühen, „zur letzten Festlegung der bedeutenden Begriffe“ zu gelangen, lautet: „Das zum Minimum gebrachte Künstlerische ist das stärkste Abstrakte, das zum Minimum gebrachte Gegenständliche ist das stärkste Reale. Das quantitative Minus des Abstrakten ist gleich seinem qualitativen Plus!“ Ebd. S. 229. Paraphrasiert und persifliert wird damit eine zentrale Stelle aus Kandinskys Aufsatz „Über die Formfrage“ im Almanach „Der Blaue Reiter“, hrsg. von Wassily Kandinsky und Franz Marc, München 1912. Dokumentarische Neuausgabe von Klaus Lankheit, München 1965, S. 147, 154 ff. Vgl. auch Willibald Sauerländer: „Alte Meister“ oder die Kunsthistoriker in den Romanen, in: *Kunstchronik* 39 (1986), S. 81–86.

<sup>40</sup> Werner Timm: Der erste Holzschnitt. Ein Beitrag zum graphischen Werk von Käthe Kollwitz, in: *Weltkunst*, Heft 2 (15. Januar 1991), S. 143 f.

## 7. Rechtfertigung

Haben diese Ausführungen das kunsthistorische Decorum verletzt? Die Vermählung der Kunst von Käthe Kollwitz mit dem Geist von Ludwig Thoma mag der eine oder andere als Mesalliance empfinden. Es war jedoch die Künstlerin selbst, welche die Hand dazu gereicht hat. Die Kehrseite der Tragik ist Komik. In schwächeren Arbeiten der Kollwitz wirkt die Elendsgebärde manchmal hohl und übertrieben (Abb. 45). Sie nähert sich dann, ungewollt, der Karikatur<sup>41</sup>. Freiwillig hat sich die Künstlerin dieser Dialektik im *Simplicissimus* unterzogen. Die Umsetzung überließ sie der Redaktion eines bärbeißigen Liberalen. Zwar verwandelten sich ihre Zeichnungen dadurch nicht in Karikaturen. Schriftlich ergänzt, fügten sie sich jedoch einem satirischen Kontext ein, mit dessen Ästhetik sie von vornherein einiges gemeinsam hatten. Eine gewisse künstlerische Einseitigkeit schloß offenbar die Fähigkeit zur geistigen Wendung nicht aus.

Dadurch zwang die Künstlerin ihre Zeichnungen in einen Zwiespalt, den sie offenbar selbst klar gesehen hat. In jenem Brief an Beate Bonus-Jeep heißt es weiter: „Das Raschfertig-sein-müssen, die Notwendigkeit, eine Sache populär ausdrücken zu müssen, und doch die Möglichkeit – da es doch eben für den Simpel ist –, künstlerisch bleiben zu können, vor allem aber die Tatsache, vor einem großen Publikum des öfteren aussprechen zu können, was mich immer wieder reizt und was noch lange nicht genug gesagt worden ist: die vielen stillen und lauten Tragödien des Großstadtlebens – das alles zusammen macht, daß mir diese Arbeit außerordentlich lieb ist.“ Bis hierher pflegt die Kollwitz-Literatur den Brief gern zu zitieren. Der Satz, der unmittelbar darauf folgt, fällt dann unter den Tisch: „Schlimm ist nur eins dabei, daß, seitdem ich am Simpel zeichne, die Jungen“ – d.h. der sechzehnjährige Sohn Hans und der zwölfjährige Sohn Peter – „selbst-

---

<sup>41</sup> Beispiele hierfür Klipstein (Anm. 9), Nr. 58, 236, 239, 247. Die Verzweiflungsgebärde des Mannes in der *Simplicissimus*-Zeichnung „Am Ende“ ist nicht frei von schauspielerhafter Attitude (Abb. 45).

verständlich auch ein Anrecht auf ihn zu haben meinen, ich kann ihn ihnen nicht mehr unterschlagen, was ich wegen seiner Schweinereien oft möchte ...“ (Abb. 12)<sup>42</sup>.

Der Betrachter muß den Zwiespalt mit einer scheinbar schieflenden Interpretation beantworten. Daß es sich dabei nicht um einen Schfehler handelt, sollte hier gezeigt werden.

---

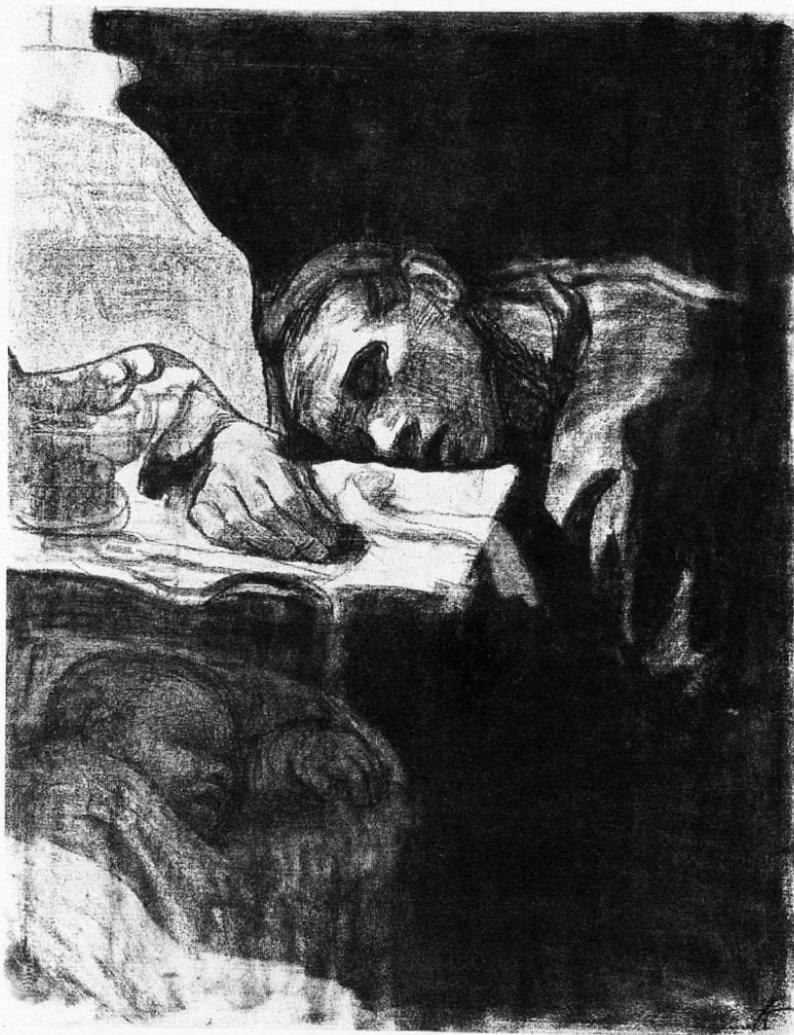
<sup>42</sup> S. oben Anm. 1.

Bildteil

# Bilder vom Elend

I

(Käthe Kollwitz)



1. Käthe Kollwitz: Bilder vom Elend I (Simplicissimus 14. Jg., 1. XI. 1909)

## Bilder vom Elend

II

(Käthe Kollwitz)



2. Käthe Kollwitz: Bilder vom Elend II (Simplicissimus 14. Jg., 15. XI. 1909)

## Bilder vom Elend

III

(Käthe Kollwitz)



3. Käthe Kollwitz: Bilder vom Elend III (Simplicissimus 14. Jg., 29. XI. 1909)

Bilder vom Elend  
IV

(Käthe Kollwitz)



4. Käthe Kollwitz: Bilder vom Elend IV (Simplicissimus  
14. Jg., 20. XII. 1909)

# Bilder vom Elend

V

(Käthe Kollwitz)



5. Käthe Kollwitz: Bilder vom Elend V (Simplicissimus 14. Jg., 3. I. 1910)

Bilder vom Elend  
VI

(Röde Rabbin)



6. Käthe Kollwitz: Bilder vom Elend VI (Simplicissimus 14. Jg., 24. I. 1910)

Aus dem Kommissionsbericht der Uebersichtigen (Zeichnung von E. Barlach)

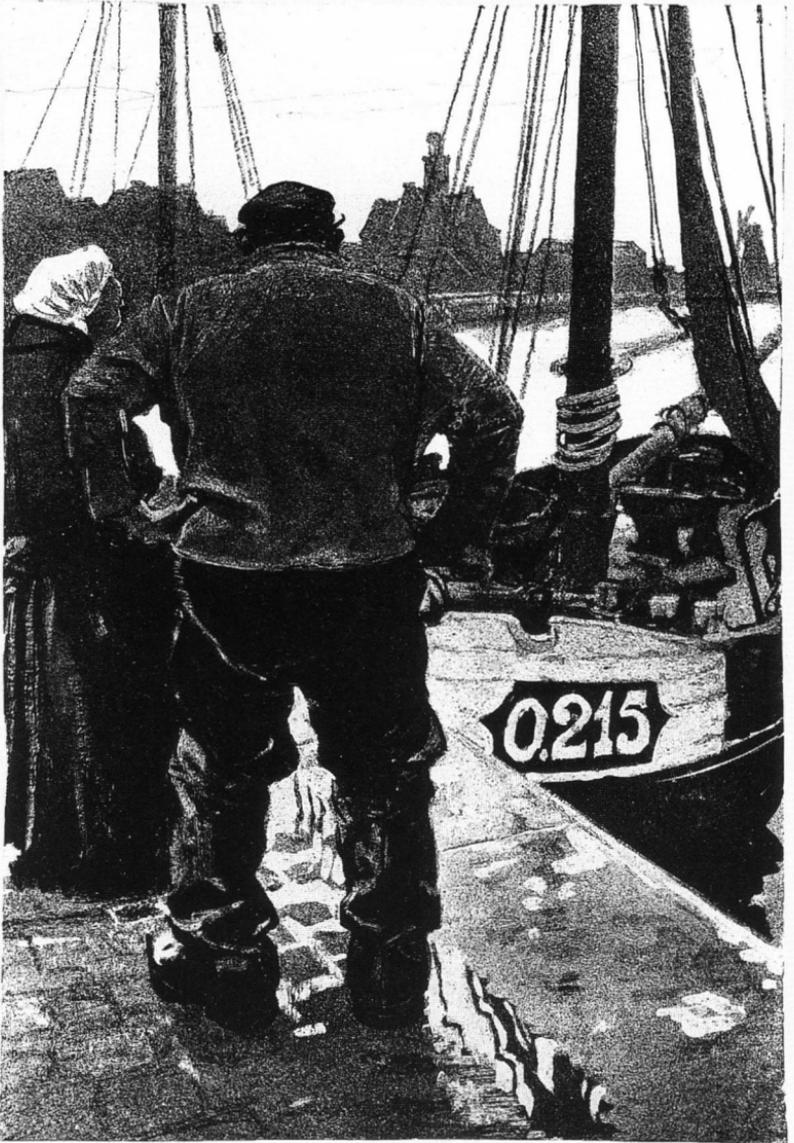


„— — soweit das Auge reicht, begegnet es Bildern der Fröhlichkeit und der Zufriedenheit.“

7. Ernst Barlach: Aus dem Kommissionsbericht der Übersichtigen  
(Simplicissimus 12. Jg., 25. XI. 1907)

# Worte des Trostes

(Zeichnung von E. Thöny)

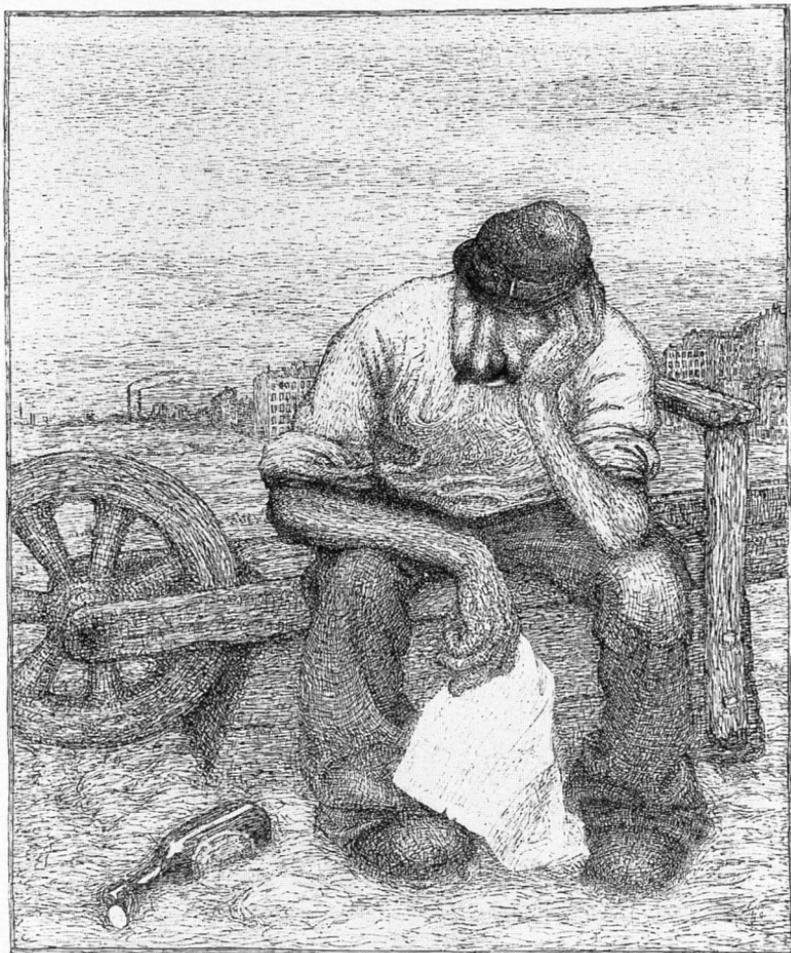


„Trübt di, Mutter Schulten, hefft de Willen din' Jung fräten, sünd se sicher hinnerher verteln Dog' besopen weest.“

8. Eduard Thöny: Worte des Trostes (Simplicissimus 13. Jg., 5. X. 1908)

# Konsequenzen

(Zeichnung von Erich Schilling)



„Bei die Regierung jiebt's einfach 'ne Finanzreform — wenn ich mein Geld balump, haut mir meine Olle die Sacke voll.“

9. Erich Schilling: Konsequenzen (Simplicissimus 13. Jg., 26. X. 1908)

Motu proprio



10. Thomas Theodor Heine (zugeschrieben): Motu proprio  
(Simplicissimus 15. Jg., 26. IX. 1910)

## Nach der Enzyklika

(Zeichnung von G. Thöny)



„Wissen Sie, Herr Reichsrat, ich hätte gar nicht gedacht, daß uns die Konkurrenz noch so ernst nimmt.“

11. Eduard Thöny: Nach der Enzyklika (Simplicissimus  
15. Jg., 27. VI. 1910)

## Eine Gönnerin der Kunst

(Zeichnung von B. Wennerberg)



„Weißt, und das Bild die'st' gaeert mei'm Mann an, der sonst's immer wegen dem Standal.“

12. Brynolf Wennerberg: Eine Gönnerin der Kunst  
(Simplicissimus 15. Jg., 13. VI. 1910)



# Hamm

(Zeichnung von Käthe Kollwitz)



Mit Frömmigkeit grub man die Andern ein;  
Der liebe Gott mag zufrieden sein,  
Ist alle Ehee ihm widersahren  
Von seinen Leuten, die dabei waren.  
Sie wollten im Unglück, das uns geschehen,  
Sein unerforschliches Wollen sehen.

Fand auch der Pastor sich einen Ehrenzweig;  
Die Bibel ist so ein dickes Buch,  
Daraus man seine Erbauung zieht,  
Wenn armen Leuten recht noch geschieht.  
Der liebe Herrgott hat wohl getan,  
So viele Reiche leichten ihn an

Und führten auf eine halbe Stunde  
Den Altherbarner in ihrem Munde,  
Um diese Ehre mochte er's wagen  
Und konnte dreihundert Arme erschlagen.

Edwin Thoma

München, 30. November 1908

Preis 30 Pfg.

13. Jahrgang No. 35

# SIMPLICISSIMUS

Abonnement vierteljährlich 3 M. 60 Pfg.

Herausgeber: Albert Langen

In Oesterreich-Ungarn vierteljährlich K 4.40

(Bei Nachbestellungen)

Gedenkblatt

(Nach einem früheren Entwurf angefertigt von Professor Krausich)



„Hilf! Deutschland, mehret eure heiligsten Güter!“

15. Titelblatt (Simplicissimus 13. Jg., 30. XI. 1908)

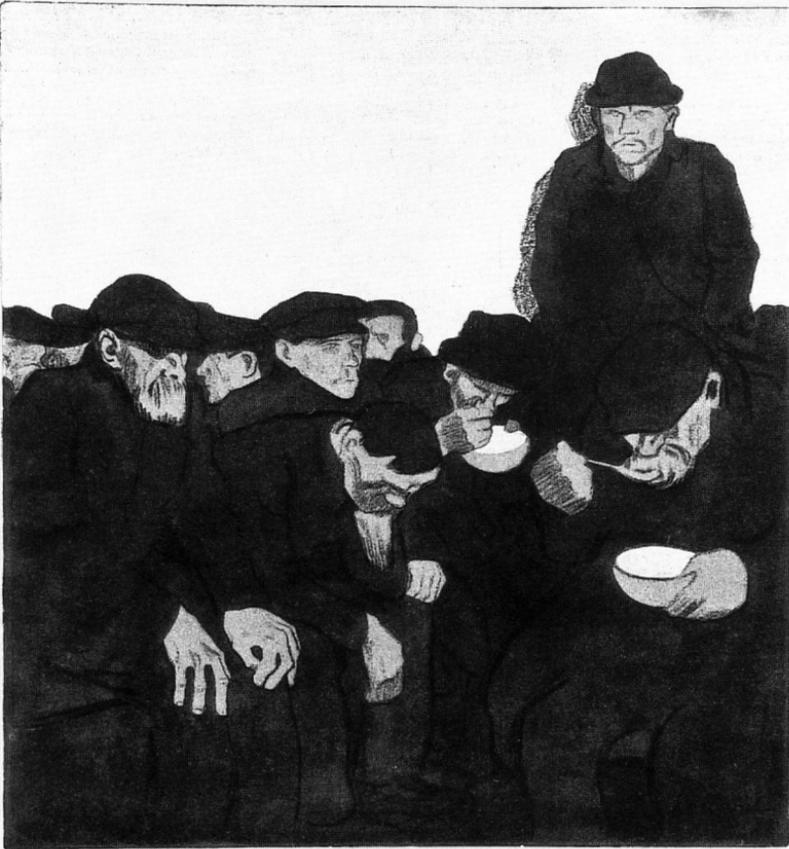


Völker Europas  
wahrt eure heiligsten Güter  
Wilhelm  
K.R.

16. Kaiser Wilhelm II. (Entwurf): „Völker Europas, wahret eure heiligsten Güter“  
(Lithographie von Hermann Knackfuß)

# Mißtrauen

(Zeichnung von Käthe Kollwitz)



„Verflucht, ist das 'ne Käse! Man kann' meinen, der liebe Gott laßt' Aktionär von 'n Kohlenbergwerk.“

17. Käthe Kollwitz: Mißtrauen (Simplicissimus 13. Jg., 1. III. 1909)

Festmahl

(Zeichnung von Ernst Heilemann)



18. Ernst Heilemann: Festmahl (Simplicissimus 13. Jg., 1. III. 1909)

München, 1. März 1909

Preis 30 Pfg.

13. Jahrgang No. 48

# SIMPLICISSIMUS

Abonnement vierteljährlich 3 M. 60 Pfg.

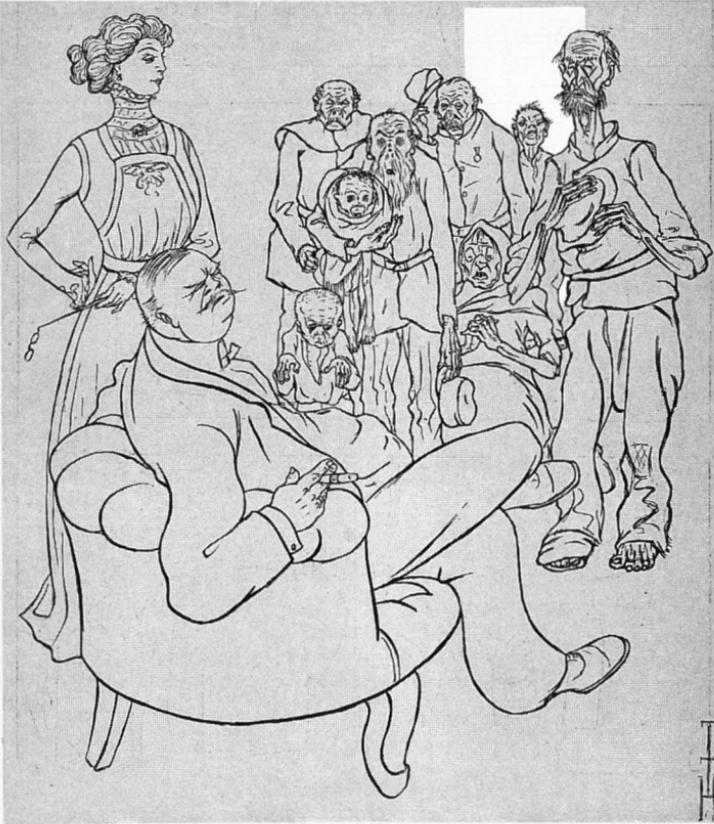
Herausgeber: Albert Langen

In Oesterreich-Ungarn vierteljährl. K 4.40

(Die Preise verstehen sich)

## Grubenbesitzer

(19. Th. Heine)

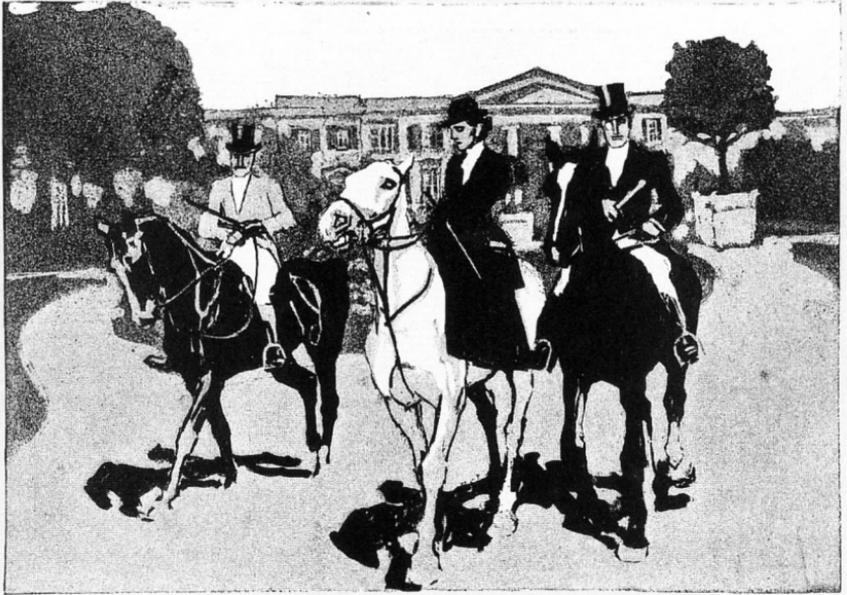


„Ich kann euch Niemand länger mitansehen, ich bin's satt.“

19. Thomas Theodor Heine: Grubenbesitzer (Simplicissimus 13. Jg., 1. III. 1909)

## Unsere Junker

(Zeichnung von E. Thöny)



„Wissen Sie, liebe Baronin, daß mit dem Großstadtled müssen Sie nicht so tragisch nehmen. Ich habe auch schon bei Wäschinger gegessen.“

20. Eduard Thöny: Unsere Junker (Simplicissimus 14. Jg., 7. VI. 1909)

21. Olaf Gulbransson: Die deutsche Frau in fremder Schönheit (Simplicissimus 13. Jg., 4. I. 1909)



## Katzenjammer

(Schiffung von E. Thöny)



„Dds hamn mir fest vom Zentrumt a billige Seilzeit und a feines Bier. Mir waar's flaba umfahet.“

22. Eduard Thöny: Katzenjammer (Simplicissimus 14. Jg., 16. VIII. 1909)

## Die neuen Steuern

(Zeichnung von E. Thöny)



„En Schmalzer selln i' hals verfeuern! Aber nacha gab's Gogel!“

23. Eduard Thöny: Die neuen Steuern (Simplicissimus 13. Jg., 14. XII. 1908)

# Jahreswende

(Zeichnung von Käthe Kollwitz)



„Ich will mei'm Mann nich gratulieren, er schläft so schön.“

24. Käthe Kollwitz: Jahreswende (Simplicissimus 13. Jg., 28. XII. 1908)

# Nachtasyl

(Schönung von Käthe Kollwitz)



„Jeha Kessje her — ist bin die Portierestrau von die Wank!“

25. Käthe Kollwitz: Nachtasyl (Simplicissimus 15. Jg., 16. I. 1911)

## Das einzige Glück

(Zeichnung von Käthe Kollwitz)



„Wenn sie nicht Soldaten brauchten, würden sie uns auch noch die Kinder versteinern.“

26. Käthe Kollwitz: Das einzige Glück (Simplicissimus 14. Jg., 19. VII. 1909)

## Veteranenkultus in Baden

(Zeichnung von Käthe Kollwitz)



„Mein Vater seine Krutz hat 's Krankenhaus in die Anatomie g'schickt. Jetzt müßt' ich nur wissen, ob sie das eiserne Kreuz auch in Eplritus gesetzt haben.“

27. Käthe Kollwitz: Veteranenkultus in Baden  
(Simplicissimus 14. Jg., 11. X. 1909)



*In Castorem & Pollucem.  
Amicitia fratrum.*



*In celo nunquam regnat cum Castore Pollux,  
Alternasque tenent Sydera clara vices.  
Occiderat Castor, sed fratris grata voluntas,  
Dimidium vita iussit habere sua.  
Sic pietas & sancta fides, sic gratia concors  
Fortunas voluit fratribus esse pares.*



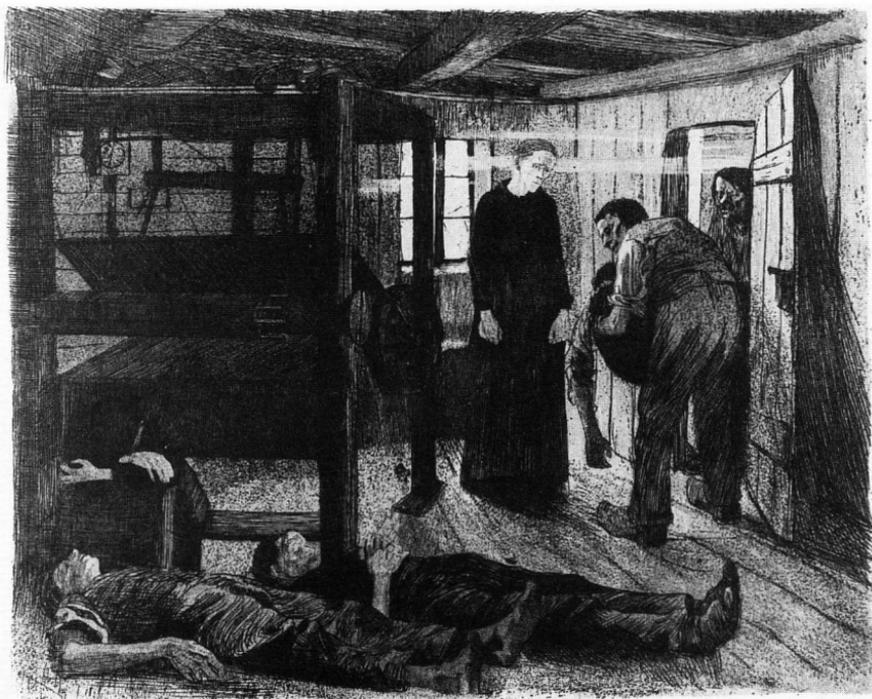
28. Amicitia fratrum. Emblem aus Petrus Costalius (Pierre Coustau): Pegma, cum narrationibus philosophicis, Lugduni 1555



29. Vincent van Gogh: Die Kartoffelesser, Detail. 1885 (Amsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh)



30. Eero Järnefelt: Die Lohnsklaven. 1893 (Helsinki, Ateneum;  
Foto: The Central Art Archives, Hannu Aaltonen)



31. Käthe Kollwitz: Ende. Blatt 6 aus: Ein Weberaufstand. 1897  
(Radierung und Aquatinta)

## Anschauungsunterricht im Königlichen Opernhaus

(V. U. Heine)

Nachdem es Herrn Professor Delisich gelungen war, Seine Majestät durch das Ballett „Sardanapal“ für Affyriologie zu interessieren, hat man sich entschlossen, Seine Majestät auch mit der sozialen Frage durch ein Ballett bekannt zu machen.



Herr Resper als Alkoholik.



Schlussszene des zweiten Bildes: Die Proletarierin wüßt sich der Prostitution in die Arme, während im Hintergrunde die Tuberkulose ein Opfer fordert.



Schlussszene des dritten Bildes: Reigen der Proletarierkinder unter Mitwirkung eines preussischen Volksschullehrers.  
Szenen aus dem Ballett „Die soziale Frage.“



Paris, chez les Frères Bachelin

Imp. J. Bachelin N. 107

Ah tu dis que tu passes la nuit à ton Bureau ! et tu vas à Musard avec des Courçardines !.....

33. Honoré Daumier: Mœurs conjugales (Le Charivari, 8. III. 1840)

32. Thomas Theodor Heine: Anschauungsunterricht im Königlichen Opernhaus (Simplicissimus 13. Jg., 21. IX. 1908)

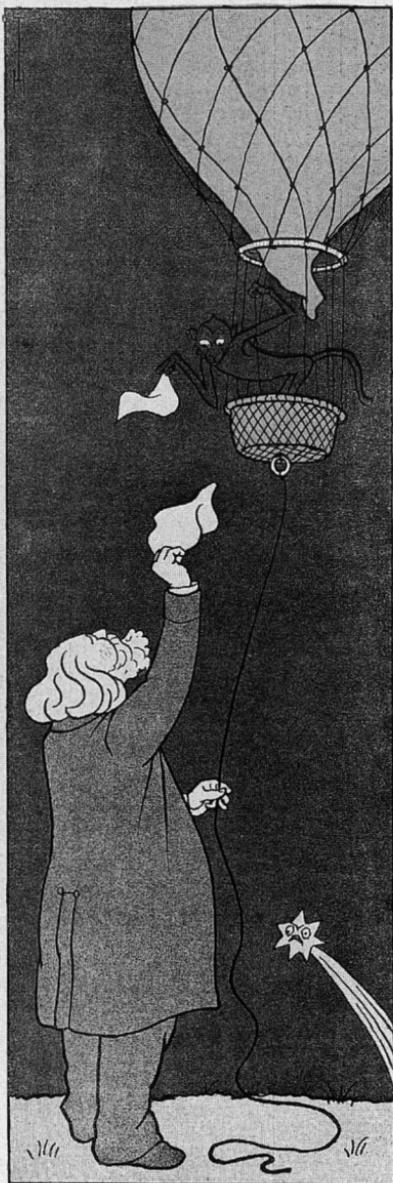


34. Käthe Kollwitz: Frau mit totem Kind. 1903 (Radierung)

35. Thomas Theodor Heine:  
Der Komet (Simplicissimus 15. Jg., 4. IV. 1910)



In Deutschland trifft der Komet seine alten Freunde Mikrotatius und Klerikus noch unverändert an, wie er sie im Jahre 1835 verlassen hat. Vor Freude über das Wiedersehen redelt er mit dem Schweif.



Damit die menschliche Rasse nach Schluss des Weltuntergangs wiederhergestellt werden kann, läßt Professor Sädel einen Affen im Luftballon in den Weltraum aufsteigen.

# Nach der Predigt

(Zeichnung von E. Thöny)



„Wenn infern Herrgott da Cuiß so gwiba ischt, warum laßt er 'n nacha im G'fächst!“

36. Eduard Thöny: Nach der Predigt (Simplicissimus 13. Jg., 12. X. 1908)



**Ein neuer Thoma!**

**Briefwechsel eines bayrischen  
Landtagsabgeordneten**

von

**Ludwig Thoma**

mit 20 Zeichnungen von Ed. Thöny

Preis gebettet 2 Mark, gebunden 3 Mark

Dieser „Briefwechsel eines bayrischen Landtagsabgeordneten“ ist nicht nur das neueste Buch, das Ludwig Thoma geschrieben hat, es ist wohl die heftigste politische Satire überhaupt, die jemals geschrieben worden ist. Dass Thoma der unübertreffliche und unsterbliche Schilderer des bayrischen Bauern ist, hat ihm noch keiner bestritten. Wer hätte also bezweifeln sein können an einer solchen überwältigenden Verkörperung der bayerischen Zentrumsabgeordneten! Und weil Thoma seine Satiren im Grunde seiner Seele liebt, hat dieses Büchlein bei aller nachdrücklichen Schärfe doch einen herzensguten gemütlichen Ton. Die Satire richtet sich vielmehr gegen die politischen Führer aus andern Kreisen, der bayerische Held des Buches ist mit einem Humor gezeichnet, dem man östlich anerkent, welche Freude der Verfasser selbst an diesem dumpfgrünen Meisterexemplar seiner Gattung hat. Schon beim Erscheinen der ersten dieser Heftchen im Simplicissimus ging ein Sturm der Heiterkeit durch das ganze nichtaltersschwache Deutschland. Die Buchausgabe, die als Anhang auch eine Anzahl bisher unveröffentlichter politischer Aufsätze des Abgeordneten Joseph Filser bringt, wird allen Freunden Thomass höchst willkommen sein. Zu besonderem Schmuck gerechnet für die zwanzig Zeichnungen Eduard Thönys, der den bayrischen Bauern mit dem Zeichenstift ebenso überwältigend echt zu treffen weis, wie Ludwig Thoma mit der Feder.

Zu beziehen durch die meisten Buchhandlungen oder direkt vom Verlag **Albert Langen in München-S**

37. Werbung für den „Briefwechsel eines bayrischen Landtagsabgeordneten“  
von Ludwig Thoma (Simplicissimus 13. Jg., 30. XI. 1908)

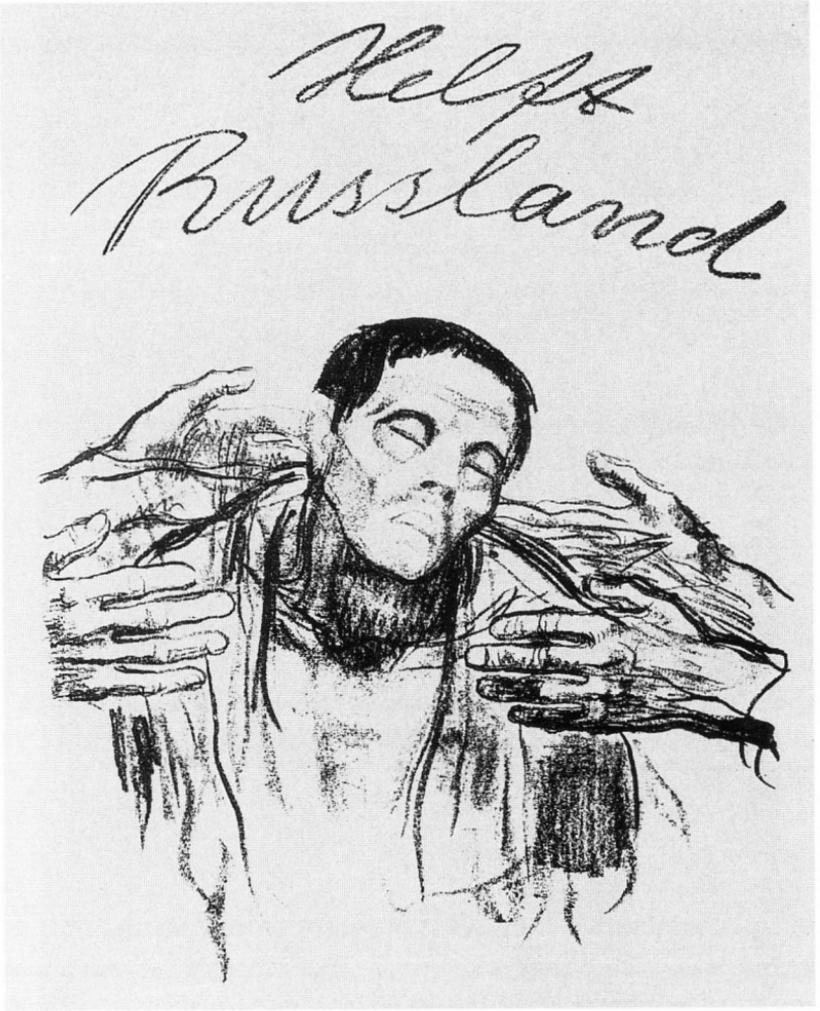


An Wollgeborn  
Frau Mari Filser  
kenigl. Abgeornetensgahntin  
in Mingharding  
Bodd daselbst  
  
Liebe Mari

38. Eduard Thöny: Josef Filser, schreibend  
(Illustration zum „Briefwechsel eines bayrischen Landtagsabgeordneten“  
von Ludwig Thoma, München 1909)



39. Eduard Thöny: Marie Filserin  
(Illustration zum „Briefwechsel eines bayrischen Landtagsabgeordneten“  
von Ludwig Thoma, München 1909)



40. Käthe Kollwitz: Helft Rußland. 1921 (Lithographie)



41. Käthe Kollwitz: Beim Dengeln. 1907  
(Radierung; Blatt 3 aus dem Zyklus „Bauernkrieg“)



42. Käthe Kollwitz: Selbstbildnis. Um 1903 (Feder;  
Dresden, Kupferstichkabinett)



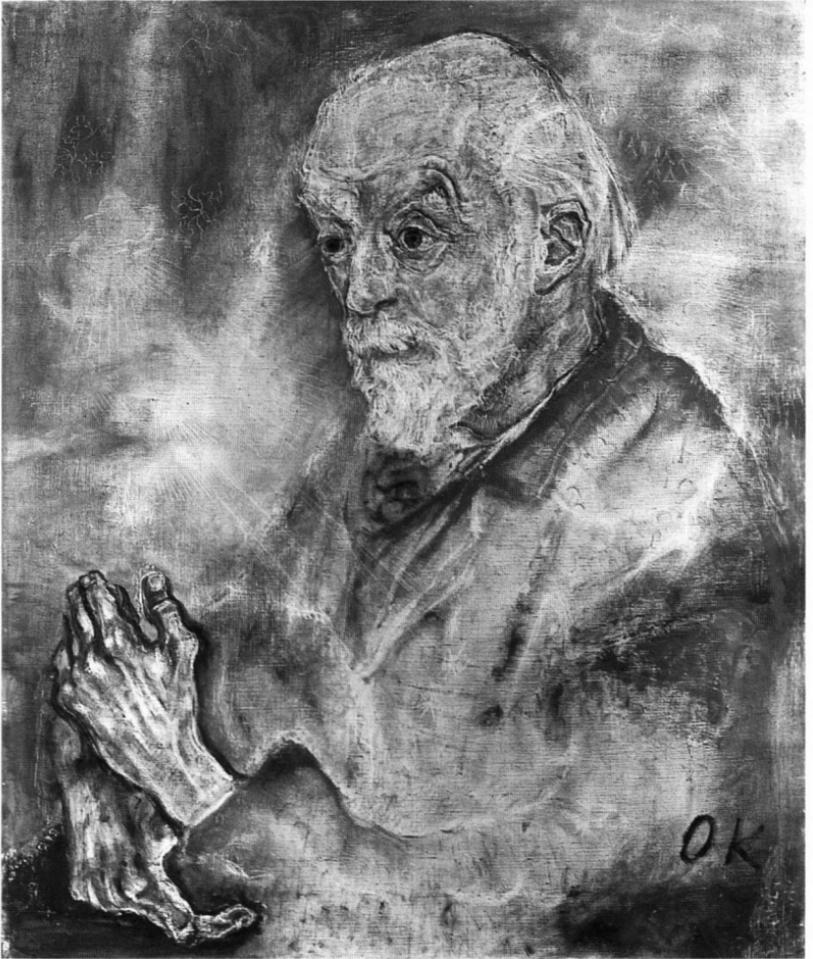
43. Auguste Rodin: Das eiserne Zeitalter. 1875/76 (Bronze)



44. Käthe Kollwitz: Selbstbildnis „Die Klage“. 1938/40 (Bronze)



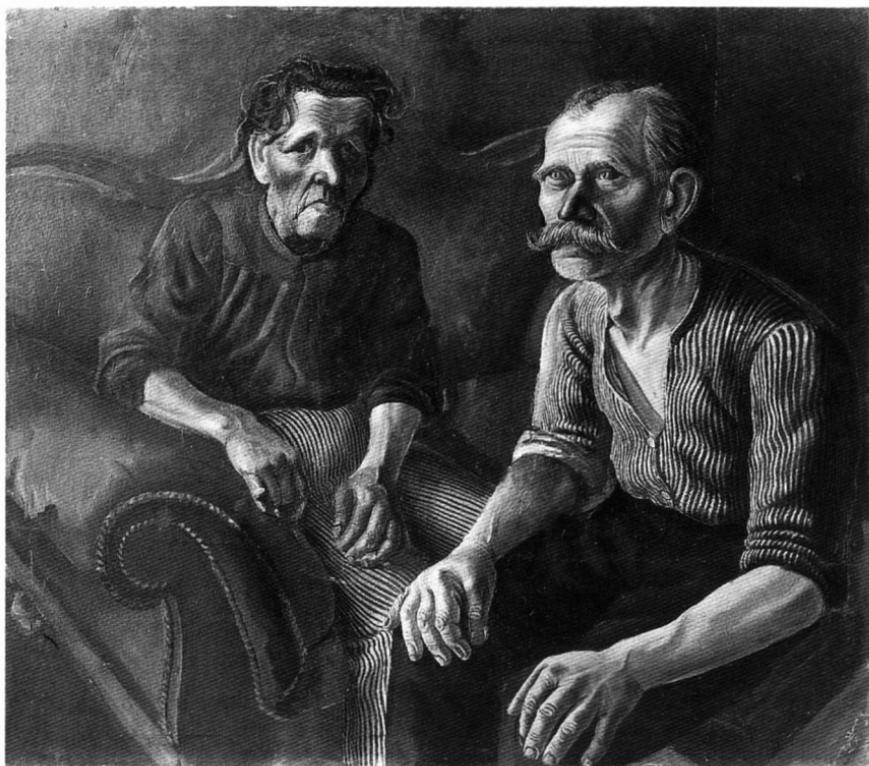
45. Käthe Kollwitz: Am Ende (Simplicissimus 15. Jg., 10. X. 1910)



46. Oskar Kokoschka: Bildnis Professor Auguste Forel, 1909  
(Städtische Kunsthalle Mannheim)



47. Juho Rissanen: Die Wahrsagerin. 1899 (Helsinki, Ateneum)



48. Otto Dix: Bildnis der Eltern. 1921 (Basel, Öffentliche Kunstsammlung)

49. Karl Valentin (Fotografie)





50. Käthe Kollwitz: Inspiration. 1905 (Radierung)



In Herrn Sepsastian Hartl  
Degonohn in Felgebung  
Bosd Dachau

Uiber Freind.

durch dein Schreiben muos ich Hier eine Antwort  
gehn, indem Du es wiesst und mier solchene frobe  
Rahmen gibst, das auch ich ein Kindfisch bin wo  
das bis teurer machd und Hindhelter. Das haad  
Du faelisch geschribn, indem ich blos in Ruten  
reglire haber nichd in Bärtn.

difes Kindfisch bin ich nichd sontern ein auberner  
und ist laegelder und Wazzieder in Waserburg  
mit Namens Razinger, wo inlere Walgrets in  
Bärtn rebrefabiert, indem ich teine Zeit nichd

homel Du geschärter und pfinzle nichd mit den  
Augn Du Rahmel Du pfindiger und Echtlr und  
geschärtes dach und laggel luftgefeshter heng-  
lender. Difes ist die Barbedisgaptin.

Mein lieber Mensch, da langd nichts machen, und  
mus man lenen folgen difse Härren, wo eine la-  
deinische Fozzen haben und brichen auf der Nase,  
den mein lieber Mensch was wiesfen iberhauptis  
mier?

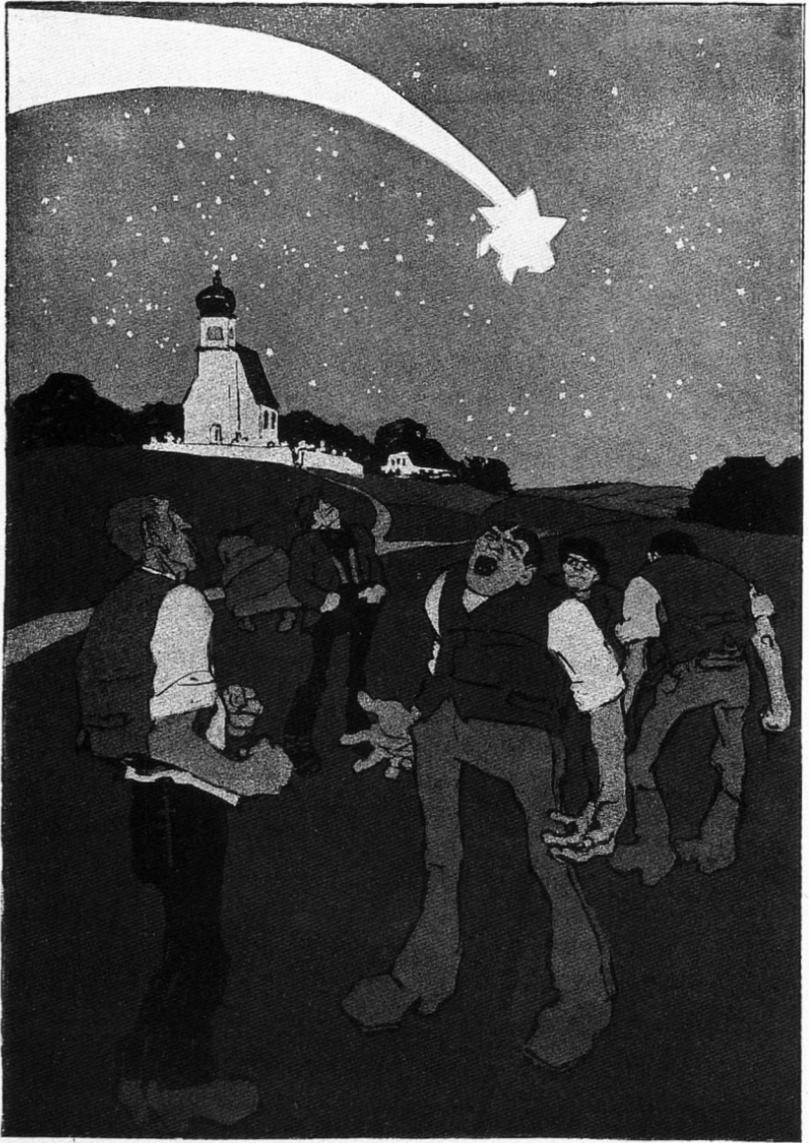
Indem mier nichd wiesfen und geh nur hien und  
brobire es und wan du in bärtn bist midden unter  
lauder Breiften und ganz ferlasen.

Meinst Du sieleichd das Du so siel Schneid haad  
und haltst eine Rede in difsen Variamenten fen  
lauder Breiften?

51. Eduard Thöny: Josef Filser (Werbung für den

„Briefwechsel eines bayrischen Landtagsabgeordneten“

von Ludwig Thoma, Simplicissimus 14. Jg., 16. VIII. 1909)

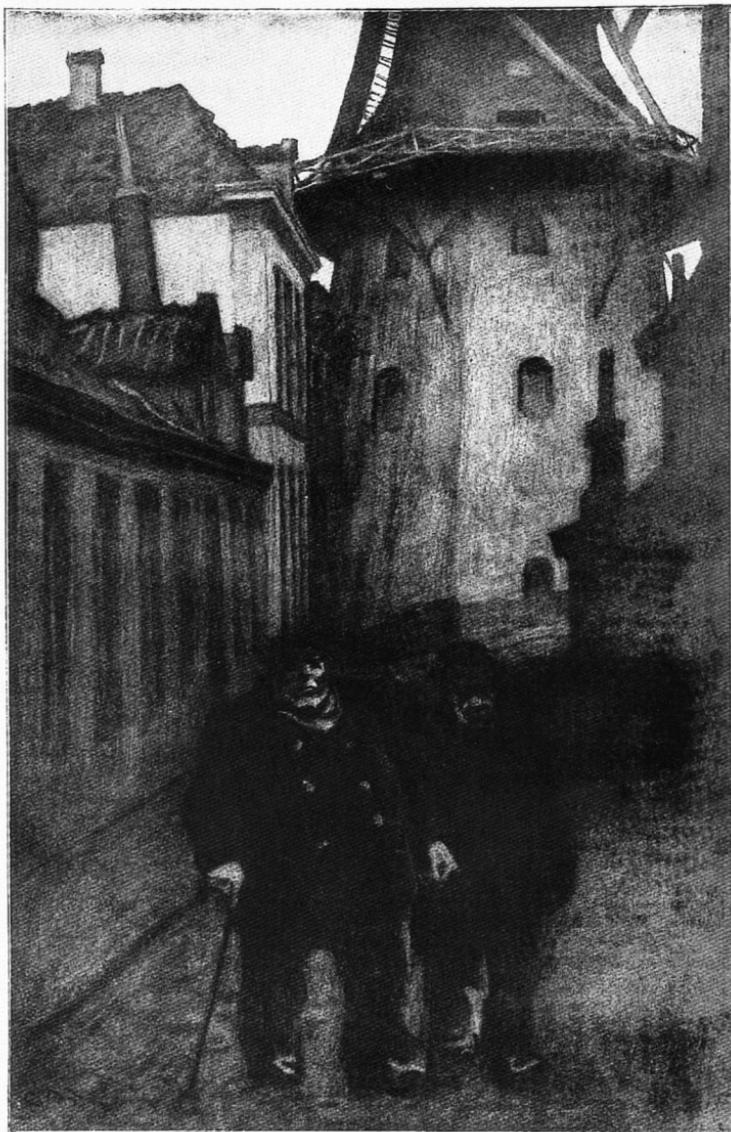


In der Oberpfalz flücht der Komet an die Köpfe der Zentrumswähler und trägt schwere Beulen davon.

52. Eduard Thöny: Komet  
(Simplicissimus 15. Jg., 4. IV. 1910)

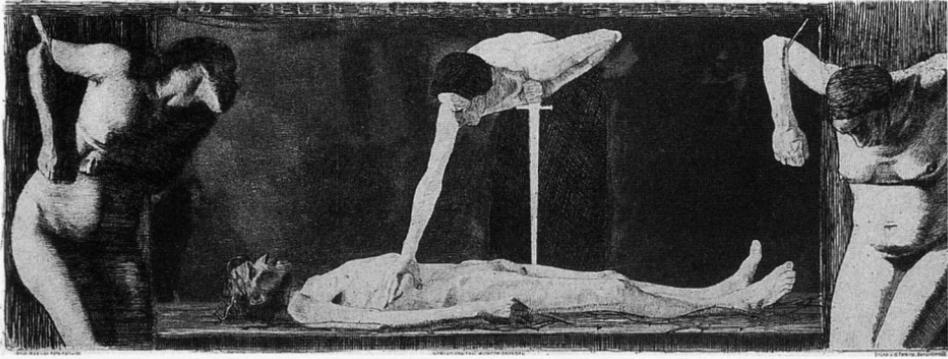
## Zweierlei Maß

Zeichnung von E. Thöny



„Das wärten Se nit gefällig, wenn Se en Schwere im Herimterden bedielet, denn brufft Se zum Wandergewerbegehien.“ — „So, warüm denn? Se Raliter dert ja of teenen.“

53. Eduard Thöny: Zweierlei Maß (Simplicissimus 13. Jg., 7. XII. 1908)



54. Käthe Kollwitz: ‚Aus vielen Wunden blutest du, o Volk‘. 1896  
(Radierung und Aquatinta)