

## 10. Fachtagung Palliative Geriatrie Berlin 09.10.2015

Ursula Lindau:

### KünstlerInnen und deren Umgang mit Tod und Trauer

#### Käthe Kollwitz nach dem Verlust ihres Sohnes Peter

Zuletzt nun noch Käthe Kollwitz! Als ich die Reihenfolge der Tagungsvorträge durchsah mit dem Abschlussthema Demenz, habe ich mich gefragt, ob die Künstlerin, der nichts Menschliches fremd war, auch hierzu etwas zu sagen bzw. im Bild auszudrücken hatte. Und sie hat! Nicht nur ihre Mutter, auch ihr Bruder fanden im Alter mit zunehmender, auch geistiger Eingeschränktheit in ihrem Haus Geborgenheit, und letzterem widmete sie ein anrührende Bildfolge zum *Ruf des Todes*. Ich beginne aber mit dem Lebenstrauma der Künstlerin, dem Tod ihres Sohnes Peter, und ihrer, in den Tagebuchnotizen zu verfolgenden Trauerverarbeitung, in einer Zeit der künstlerischen Dürre, die aber sicher mit zu ihrer Gewissheit beitrug, dass das Sterben zum Leben dazu gehört – wie die Geburt.

Am 22. Oktober 1914 – ganz zu Anfang des Ersten Weltkriegs, fiel Käthe Kollwitz' Sohn Peter als Freiwilliger in Flandern. Die Künstlerin hatte zusammen mit ihrem Mann, dem Arzt Karl Kollwitz, nun etwas zu verkraften, was zum Schmerzlichsten gehört, das es zu bewältigen gibt, dass Kinder vor ihren Eltern sterben. Peter Kollwitz war mit seinen gerade einmal 18 Jahren fast noch ein Junge, und, wie seine Mutter notiert, „er schien (...) so gesegnet für das Leben, es in allen Schönheiten fassen zu können (...) und schon“ war er ihm „entzogen.“<sup>1</sup> Wie in einer Vorahnung hatte sie eine Woche vor dem endgültigen Abschied in ihr Tagebuch geschrieben: „Als ob das Kind einem noch einmal vom Nabel abgeschnitten wird. Das erste Mal zum Leben, jetzt zum Tod.“<sup>2</sup> Was das wiederum heißt, hatte sie schon 1903 – also 11 Jahre vorher – drastisch und elementar ins Bild gesetzt. In der großformatigen Radierung *Frau mit totem Kind* [Abb.1] hatte sie sich selbst vor dem Spiegel gezeichnet mit dem damals erst 7-jährigen Peter als Modell für den toten Knaben im Schoß. Sie hält ihn auf nackten gekreuzten Beinen und vergräbt sich tief in seine Brust. Man spürt fast etwas Gewaltames in dem festen Druck der großen Hände um die schmalen Schultern, während der Kopf des toten Kindes nach hinten über ihrem linken Fuß hängt. Dieses Werk „steht“ nach Doris Hansmann „singulär in der Kunst des beginnenden“ zwanzigsten „Jahrhunderts und gehört zum Besten, was Käthe Kollwitz in der Aktdarstellung hervorgebracht hat.“<sup>3</sup> Museumsbesucher hier im Käthe-Kollwitz-Museum fragen oft nach dem Anlass einer solchen Darstellung – lange vor

ihrer einschneidenden persönlichen Verlusterfahrung. Biographisch ist sicher das Erlebnis als Zehnjährige beim Tod ihres kleinen Bruders Benjamin zu nennen, als dieser, erst ein Jahr alt, an Meningitis starb. „Ganz starke Eindrücke“ beschreibt sie in ihren *Erinnerungen* zum Leid der Mutter, die schon ihre ersten beiden Kinder verloren hatte.<sup>4</sup> Zu der Arbeit an dieser Radierung mit ihrem kleinen Sohn Peter vor dem Spiegel notierte sie: „Das war sehr anstrengend, und ich musste stöhnen. Da sagte sein Kinderstimmchen tröstend: Sei man still, Mutter, es wird auch sehr schön.“<sup>5</sup> Ein Jahr nach Kriegsende vermerkt der ältere Sohn Hans Kollwitz am Todestag seines Bruders in seinem Tagebuch: „Ich frage Mutter, woher sie schon Jahre vor dem Krieg das Erlebnis der Mutter mit dem toten Kind hatte, das fast alle ihre Bilder beherrscht. Sie glaubt, auch in diesen Jahren schon Peters Tod geahnt zu haben. Mit Weinen hätte sie an diesen Bildern gearbeitet.“<sup>6</sup>

Mit dem tatsächlichen Tod ihres Sohnes Peter traf der Schmerz, den sie wie in einem Vorgriff auch sonst in ihrem graphischen Werk immer wieder bearbeitet hatte, sie jetzt bis ins Mark. Sie sprach von einem „Bruch. Das Beugen bis zu einem Grade, dass es nie mehr ein ganzes Aufrichten gibt.“<sup>7</sup> Künstlerisch fiel Käthe Kollwitz während der folgenden sechs Jahre in eine erdrückende Starre, in ein tiefes Loch. Sie durchlebte dabei eine Zeit des inneren Ringens im Dialog mit ihrem toten Sohn. Es ist spannend, diesen Weg durch die Trauer in ihrem Tagebuch zu verfolgen. Hier nur einige, wenige Aspekte. Schon zwei Wochen nach der Todesnachricht beginnt sie, ihn direkt anzusprechen: „Mein Junge – ich bin hier bei Dir in Deiner Stube an Deinem Tisch.“ Oder zwei Tage später: „Wo bist Du – wo schweifst Du? Warum kommst Du nicht zu mir?“<sup>8</sup> Sie arbeitet mit seinen Farben (er wollte Maler werden): „Die Temperafarben, die Du Dir anriebst, benutze ich zur Arbeit, Deinen Blendrahmen, Deine Materialien. Lieber trautster Junge.“ Es ließen sich ganz viele solcher Stellen zitieren. Später, etwa nach einem Jahr, gibt es aber auch die Trauer darüber, dass (Zitat) „ich Peters Tod fast nicht mehr fühle (...), ich fühle statt einem Gefühl Leere. Dann kommt allmählich ein dumpfes Sehnen – durch Tage. Endlich dann bricht es durch, dann wein ich, wein ich, dann fühle ich wieder mit meinem ganzen Körper, meiner ganzen Seele dass *der Peter tot* ist.“ An seinem zweiten Todestag vermerkt sie: „Du bist jetzt zwei Jahre tot und bist ganz Erde. Dein Geistiges – wo? Ein solches Wiedersehen kann ich doch erhoffen, dass wenn auch ich tot sein werde, wir vielleicht in neuer Form uns finden, wieder finden.“<sup>9</sup> Käthe Kollwitz sieht sich durch ihre Zustimmung zu seiner freiwilligen Meldung als nicht unbeteiligt an seinem Tod. So drängt sich ihr immer mehr der Wunsch auf, dem furchtbaren Geschehen einen Sinn zu geben. Sie plante von Anfang an ein Denkmal für die jungen Freiwilligen. So will sie ihren

Sohn durch ihre Arbeit weiterleben lassen. In Abwandlung des Goethewortes „Saatfrüchte sollen nicht vermahlen werden“ schreibt sie: „Peter war Saatfrucht, die nicht vermahlen werden sollte. Er selbst war die Aussaat. Ich bin Träger und Entwickler seines Samenkorns. (...) Seitdem ich das erkannt habe ist mir fast heiter und viel fester zumut. Ich darf nicht nur meine Arbeit vollenden – ich soll sie vollenden.“<sup>10</sup> Zu ihrer persönlichen Katharsis gehört auch die Änderung ihrer Einstellung zum Krieg, seine Sinnlosigkeit und den Betrug an der Jugend zu erkennen. Kurz vor Kriegsende wendet sie sich in der Beantwortung eines Aufrufs Richard Dehmels zur freiwilligen Meldung an die Front, da es „ums letzte“ gehe, an die Öffentlichkeit. Der *Vorwärts* druckt am 30. Oktober 1918 ihre Entgegnung ab, die mit dem Statement endet: „*Es ist genug gestorben! Keiner darf mehr fallen!* Ich berufe mich gegen Richard Dehmel auf einen Größeren, welcher sagte: ›Saatfrüchte sollen nicht vermahlen werden!‹“<sup>11</sup>

Das Denkmal für ihren Sohn und die jungen Freiwilligen, ursprünglich als Dreiergruppe mit den trauernden Eltern für eine Aufstellung in Berlin geplant, will ihr während der ganzen Zeit nicht gelingen. Käthe Kollwitz bricht die Arbeit 1919 ab. Die zunächst entworfene, mit sehr viel Pathos aufgeladene, die freiwillige Hingabe thematisierende Skulpturengruppe passte nicht mehr zu der Einstellung, die sie im Laufe der Kriegsjahre entwickelt hatte. Erst, nachdem sie 1926 das Grab ihres Sohnes auf dem Soldatenfriedhof Roggefælde in Flandern mit ihrem Mann besuchen konnte, nahm sie die Arbeit wieder auf, aber jetzt nur als *Gruppe der trauernden Eltern* für den Friedhof [Abb. 2]. Als die Skulpturen im Juli 1932 dort aufgestellt wurden, waren 18 Jahre vergangen, genau die Zeitspanne, die ihrem Sohn zu leben vergönnt waren. Im Vormonat wurden die Steinfiguren in der Berliner Nationalgalerie gezeigt, und die Künstlerin war befriedigt: „Sie wirken“ war ihr Kommentar<sup>12</sup>. Die beiden knienden Figuren, die Mutter ganz nach vorn gebeugt, der Vater aufrecht mit vor der Brust verschränkten Armen, drücken verschiedene Aspekte ihrer Trauer aus. Sie zeigt in ihrer Verbeugung den tiefen Respekt vor all denen, die ihr Leben gaben. Gebeugt von Schmerz, strahlt sie dennoch die befriedete Würde eines Menschen aus, der Zeiten inneren Ringens durchgestanden hat. Der lange einfache Umhang unterstreicht die meditative Ruhe dieser Figur. Der Vater kniet aufrecht in der Haltung des Widerstehens. Er hatte das Opfer des Sohnes nicht gewollt, ihm war Leben heiliger als das Sterben für eine »leblose« Idee. Manche Trauernde sprechen davon, nicht weinen zu können. Sie seien wie versteinert. Das ist auch der Ausdruck dieses Vaters.

Käthe Kollwitz ist 70 Jahre als, als sie sich in der Skulptur *Mutter mit totem Sohn* [Abb. 3] noch einmal mit ihm darstellt, aber wie anders als vor fast 35 Jahren. Wieder hält sie ihn im Schoß, aber jetzt als jungen Erwachsenen. Am 22. Oktober 1937 schreibt sie in ihr Tagebuch: „In dieser Nacht fiel Peter. (...) Ich arbeite an der kleinen Plastik, die hervorgegangen ist aus dem plastischen Versuch, den alten Menschen zu machen. Es ist nun so etwas wie eine Pietà geworden. Die Mutter sitzt und hat den toten Sohn zwischen ihren Knien im Schoß liegen. Es ist nicht mehr Schmerz, sondern Nachsinnen.“<sup>13</sup> Eingehüllt in einen glatten, langen, auch das Haar verdeckenden Umhang sitzt sie auf einem runden Sockel, der vorn für die zur Seite geknickten Beine des Toten wie abfallendes Felsgestein eingeschnitten ist. Gedankenverloren hält sie – den rechten Arm auf ihr Knie gestützt – die Hand vor dem Mund. Die andere birgt seine Fingerspitzen - in einer ganz zarten Berührung, die – sehr im Gegensatz zur Lithographie von 1903 - nichts mehr festhalten will. Sie schaut dabei nicht auf den Toten, sondern ist mit geschlossenen Augen bei sich. Hier sinnt eine alte Frau über all das nach, was das Schicksal an Schmerz und Schuldverstrickung bringen kann, letztlich über die ungelösten Fragen menschlicher Existenz. Dass der Tod ihres Sohnes sinnlos gewesen sei, war der Lebensschmerz der Künstlerin. Im inneren Dialog mit ihm wollte sie wenigstens fruchtbare Erde seiner „Aussaat“ sein. Aus diesem Anliegen ist schließlich - in einem posthumen Nachguss in vierfacher Vergrößerung - das Staatssymbol des Gedenkens der Bundesrepublik Deutschland hervorgegangen, gewidmet *Den Opfern von Krieg und Gewaltherrschaft*. Hier setzt eine alte Trauernde jeglicher Heldenverehrung den tief humanen Ausdruck vom Leid der Hinterbliebenen, ausgehaltenem Schmerz und „Nachsinnen“ entgegensetzt.

Für diese alte Weise gehören Leben und Tod immer mehr zusammen. Sie beendete 1936 die lebenszugewandte Skulptur *Mutter mit zwei Kindern* [Abb. 4]. Sie kennen diese ausdrucksstarke Arbeit vielleicht aus dem Käthe-Kollwitz-Museum. Die Künstlerin war inzwischen Großmutter von zwei Jungen und zwei Zwillingmädchen. Das Leben hatte sich ihr also von seiner helleren Seite gezeigt. Gleichwohl gestaltete sie gleichzeitig das Relief *„Ruht im Frieden seiner Hände“* [Abb. 5] für ihr eigenes Familiengrab – angeregt durch ihre Schwester Lise nach dem Tod ihres Mannes Georg Stern. Ihrer Freundin Jeep schrieb sie dazu: „Auf dem Relief sind zu sehen zwei große mütterliche Hände, die einen Hinübergehenden in ihren Mantel hüllen, und der Hinübergehende – es ist nur das Gesicht zu sehen – zieht den Mantel noch um sich zusammen. Ich hoffe, es wird gut werden, also ruhig. Es soll in Bronze gegossen werden. Wenn ihr Weihnachten kommt, könnt ihr es hoffentlich fertig sehen.“<sup>14</sup> Der einhüllende Mantel ist Ausdruck für Schutz in endgültiger Geborgenheit. Den Mittelpunkt der Umhüllung

bildet hier die Hand des Menschen, die einst gewirkt hat und nun in der bergenden Hand ihres Schöpfers ruht, einer mütterlichen, wie die Künstlerin schreibt. Der literarische Bezug ist der Goethevers aus dem *West-östlichen Divan*: „Ruht im Frieden seiner Hände“.<sup>15</sup>

Der Schutz bietende Mantel findet sich schon 1920/21 in dem Holzschnitt *Tod mit Frau im Schoß* [Abb. 6]. Das künstlerische Loch, in das Käthe Kollwitz nach dem Tod ihres Sohnes gefallen war, erhielt erst wieder Licht, als sie in der Secessionsausstellung 1920 Holzschnitte von Barlach gesehen hatte. „Da sah ich etwas,“ schrieb sie, „das mich ganz und gar umschmiss, das waren die Barlachschen Holzschnitte.“ Diese Technik gab ihr die Möglichkeit, blockhaft, skulptural in strengem Hell-Dunkel-Kontrast zu arbeiten<sup>16</sup>, sich so ganz auf das Wesentliche ihrer Aussage konzentrieren zu können. Einer ihrer ersten Holzschnitte war *Tod mit Frau im Schoß*. Er bezieht sich auf die Selbsttötung ihrer Cousine Else Rautenberg und vermag besonders Menschen Trost zu geben, die einen Angehörigen oder Freund durch Suizid verloren haben. Die Künstlerin kommt in dieser Arbeit zu einem ähnlich positiven Aspekt wie in dem Grabrelief: Der Tod ist auch hier nicht der, der vernichtend Leben an sich reißt, sondern der dem Bergung schenkt, der zu ihm flüchtet oder nach schwerem Ringen bei ihm angekommen ist. In seinen weiten Umhang gehüllt, von seiner starken Hand gehalten, darf die Tote in seinem Schoß zur Ruhe kommen. Ihr Kopf ruht an seiner Brust, und ihr offener Mund drückt etwas aus von endgültigem Ausatmen, von Loslassen-Dürfen. Davon zeugen auch ihre links unten abgestellten Holzschuhe. Eine dünne Dornenkrone liegt vor den Hockenden am Boden. Der Tod mit ernstem, gütigem Gesicht hat seinen Kopf fast zärtlich zu ihrem geneigt und sinnt und wacht. Das Symbol der Dornenkrone erinnert an Christus, der unschuldig geschlagen und verspottet wurde – und sich nicht wehrte. Auch ihre Cousine war wehrlos gewesen in ihrer Ausgegrenztheit als psychisch Kranke in schwieriger Ehe. Käthe Kollwitz schreibt zu dieser Arbeit an Arthur Bonus: „Das hab ich mir so gedacht, dass der Tod die Frau sanft zu sich nimmt. Dabei bleibt der Dornenkranz unten liegen. Oder auch, er legt sie sanft hin, immer aber trägt sie nicht mehr die Dornen.“<sup>17</sup>

Wenn Sie in der palliativen Geriatrie arbeiten, haben Sie es mit Menschen zu tun, die den Tod noch vor sich haben, ihm aber schon sehr nahe sind. Daher möchte ich Ihnen abschließend die angekündete kleine Gruppe von Werken zum *Ruf des Todes* vorstellen. Wohl 1937 entstand auch als *Selbstbildnis* eine Lithographie unter diesem Titel [Abb. 7]. Käthe Kollwitz hatte 1934 ihren letzten druckgraphischen Zyklus' *Tod* begonnen, der mit dieser Arbeit seinen Abschluss fand. Der dargestellte Moment erweckt den Eindruck, als hätte die Künstlerin zuvor

noch gelesen oder nachgedacht, dabei den Kopf mit der rechten Hand abgestützt, die linke über der Armbeuge auf den Oberarm gelegt. Nach der Berührung durch die Hand des Todes an ihrer rechten Schulter musste sie ihre Hand von der Stirn nehmen und sich umwenden. Das tut sie lauschend, fragend, aber nicht aufgeschreckt.

Fünf Jahre zuvor war mit ähnlichem Titel der anrührende kleine Zyklus zum Tod ihres Bruders am 12. Oktober 1932 entstanden, zwei Kohlezeichnungen *Konrad ruft der Tod* und eine Lithographie *Der Tod ruft Konrad*. Den Gesichtsausdruck dieses Menschen [Abb. 8], der vom Hauch des Todes gestreift wird, kennen Sie sicher sehr gut aus Ihrer Arbeit. Es ist das Gesicht eines altersmüden Menschen, der weiß, dass er bald „an der Reihe ist“, dem Tod zu folgen. Wenn links unten nicht der nackte Fuß des Davonschreitenden zu sehen wäre, könnte sein Gewand für einen wehenden Vorhang gehalten werden. Der vorher wohl mit geschlossenen Augen auf der Bank gesessen hatte, hebt das Gesicht, ohne aufzublicken und versucht mühsam, staunend, aber gewissermaßen „noch nicht ganz da“, sich auf den Stock gestützt aufzurichten. In der zweiten Zeichnung [Abb. 9] hat er die Augen aufgerissen und schaut in Richtung des entschwindenden Todes. Käthe Kollwitz hatte ihren vier Jahre älteren, kinderlos gebliebenen Bruder Konrad nach dem Tod seiner Frau zu sich genommen, nachdem kurz zuvor ihre Mutter, die seit 1919 im Hause Kollwitz lebte, gestorben war. Lange Zeit war es, trotz Lähmung im Bein „mit“ seiner (Zitat) „Fähigkeit zur Arbeit (...) noch unverändert“, aber Februar 1931 konstatiert sie, was den Zeichnungen auch anzusehen ist: „Nicht mehr abzuleugnen, dass es mit Konrad geistig bergab geht. Erschreckend in letzter Zeit. (...) Er ist still wie immer – freundlich. Nicht zu wissen, ob er es merkt. Wenn er es merkt, was fühlt er?“<sup>18</sup> fragt sie sich. Ihr Bruder war Professor für Nationalökonomie am Berliner Polytechnikum gewesen. Als junger Mensch hatte er für einige Monate Friedrich Engels in London besucht, bis zu dessen Lebensende mit ihm korrespondiert. Wegen seiner SPD-Mitgliedschaft unter dem Sozialistengesetz des Kaiserreiches an einer ordentlichen Habilitation gehindert, arbeitete er lange als Journalist für den *Vorwärts* und die *Sozialistischen Monatshefte*. „Seit 1897 leitete er die *Freie Volksbühne*, die sich der Verbreitung der Literatur in Arbeiterkreisen zum Ziel gesetzt hatte.“<sup>19</sup> Die Zeichnungen zeigen ihn zu einem Zeitpunkt, als jede berufliche Reputation für ihn selbst nicht mehr zählte, seinem Bewusstsein inzwischen genommen war. Er befand sich in einem Zustand der körperlichen und geistigen Auflösung, in dem Menschen sich immer mehr in sich selbst zurückziehen – vielleicht aber gerade so auf die Anwehungen des Todes besonders reagieren können. Diese beiden Zeichnungen waren sicher die Vorbereitungen zu der unglaublichen Lithographie *Der Tod ruft Konrad* [Abb. 10], die kaum bekannt ist. Das

Werkverzeichnis nennt noch einen Druck in Schweizer Privatbesitz. Dieser Mensch, der in den Zeichnungen noch sich selbst ganz entfremdet schien, ist hier plötzlich hellwach für die Wahrnehmung einer anderen Wirklichkeit. Der Gerufene hält das Gewand des Rufers fest, den Kopf im Nacken, schaut er zu ihm oder zu dem, was er verheißt, hoch, „ganz Auge und Ohr“, offen, gespannt, ohne jede Furcht, in den Bann gezogen und im Begriff, sich zu erheben. Es ist dies die wunderbare Darstellung einer letzten Schwellensituation, der ein Aufbruch folgen kann – zu einem „Wohin?“, das nicht Angst hervorruft, sondern Staunen und Gespanntsein. Sie haben die dankenswerte Aufgabe, alte Menschen bis an diese Schwelle zu begleiten. Deshalb hatte ich mir gerade diese Lithographie als Abschluss überlegt. Ich wünsche Ihnen viel Gutes für Ihre Arbeit und danke für Ihre Aufmerksamkeit.

---

<sup>1</sup> Käthe Kollwitz. Die Tagebücher 1908 – 1943, hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Jutta Bohnke-Kollwitz, München 2012, S. 157.

<sup>2</sup> Käthe Kollwitz. Die Tagebücher, a.a.O., S. 168.

<sup>3</sup> Doris Hansmann: Der »Griff unter letzte Hüllen«, a.a.O., S. 23.

<sup>4</sup> Käthe Kollwitz: Erinnerungen (1923) aus: Autobiographische Aufzeichnungen, in: Dies.: Die Tagebücher, a.a.O., S. 721/22.

<sup>5</sup> Käthe Kollwitz in einem Brief an Arthur Bonus Ostern 1924, zitiert bei seiner Frau Beate Bonus-Jeep in: Sechzig Jahre Freundschaft mit Käthe Kollwitz, Bremen 1963, S. 161/62. Vgl. auch Corinna Höper: »Saatfrüchte sollen nicht vermahlen werden« - Käthe Kollwitz, in: Ausst.-Kat. *Kollwitz. Beckmann. Dix. Grosz. Kriegszeit*, Stuttgart 2011, S. 40.

<sup>6</sup> Hans Kollwitz: Tagebucheintrag vom 26. 10. 1919, zitiert nach: Corinna Höper: »Saatfrüchte sollen nicht vermahlen werden« - Käthe Kollwitz, a.a.O., S. 40.

<sup>7</sup> Käthe Kollwitz. Die Tagebücher 1908 – 1943, a.a.O., S. 334.

<sup>8</sup> Ebenda, S. 175/76.

<sup>9</sup> Ebenda, S. 184; S. 192; S. 281/82.

<sup>10</sup> Ebenda, S. 183; S. 302.

<sup>11</sup> Ebenda, S. 840.

<sup>12</sup> Ebenda, S. 661/62.

<sup>13</sup> Ebenda, S. 690.

<sup>14</sup> Zitiert nach dem Textdokument neben der Abbildung des Reliefs in: Ausst.- Kat. *Käthe Kollwitz. Bildhauerin aus Leidenschaft*, a.a.O., S. 90.

<sup>15</sup> Was durch die Großschreibung am Anfang wie eine Aufforderung oder Einladung klingt, ist bei Goethe allerdings nicht so gemeint. Es ist dort die zweite Hälfte eines Satzes, als Vierzeiler jeweils mit Großschreibung beginnend. Der Vers gehört zu dem Vierzeiler: „Gottes ist der Orient! / Gottes ist der Okzident! / Nord- und südliches Gelände / Ruht im Frieden seiner Hände.“ Goethe fügt hier der Koransure „Gottes ist der Orient und der Okzident“ über die allumfassende Macht Gottes eine polare Nord-Süd-Ergänzung zu. [Vgl. hierzu: Vortragskript von Pfarrer Dr. Dieter Koch: *Gottes ist der Orient – Gottes ist der Okzident – Eine Begegnung mit J.W. v. Goethes West-östlichem Divan* im Rahmen der Jahresreihe *Europa und der Islam* am 29.03.2007 in Stuttgart-Riedenberg]. Käthe Kollwitz verwendet als ihren Grabspruch den zweiten Teil des Satzes „Nord- und südliches Gelände ruht im Frieden seiner Hände“.

<sup>16</sup> Vgl. Corinna Höper: »Saatfrüchte sollen nicht vermahlen werden« - Käthe Kollwitz, a.a.O., S. 55.

<sup>17</sup> Ebenda, S. 869.

<sup>18</sup> Ebenda, S. 653.

<sup>19</sup> Alexandra von dem Knesebeck: Käthe Kollwitz – Werkverzeichnis der Graphik. Neubearbeitung des Verzeichnisses von August Klipstein, publiziert 1955, 2 Bde., Bern 2002, Bd. 2, S. 728 (zu Kn 256). Vgl. auch: Käthe Kollwitz. Die Tagebücher, a.a.O., Anmerkungen, S. 756.