

**Pazifistisches Totengedenken. Käthe Kollwitz’ “Krieg” (1921/22)
und Romain Rollands *Clerambault* (1920)**

The pacifist commemoration of the dead. “Krieg” (1921/22) by Käthe Kollwitz and *Clerambault* (1920) by Romain Rolland.

Marina Ortrud M. Hertrampf

Universität Regensburg (Deutschland). Marina.hertrampf@ur.de

Received: 31.07.2019. Accepted: 19.08.2019

Abstrakt: Mit ihren Werken gedenken Käthe Kollwitz und Romain Rolland der Toten des Ersten Weltkrieges auf künstlerisch recht unterschiedliche Weise, vertreten dabei aber dieselbe pazifistische Haltung. Anhand von Kollwitz’ autobiographisch geprägten Werken und Rollands rein fiktionalem Roman zeigt der Beitrag exemplarisch auf, wie aus individueller Trauer kollektives Totengedenken im Zeichen des Pazifismus werden kann.

Schlagworte: Romain Rolland; Käthe Kollwitz; Erster Weltkrieg; Opfertod; Pazifismus.

Abstract: With their works, Käthe Kollwitz and Romain Rolland commemorate the dead of the First World War in artistically different ways, but share the same pacifist attitude. Based on Kollwitz’s autobiographical works and Rolland’s fictional novel, the article shows how individual mourning can turn into a pacifist motivated collective remembrance of the dead.

Keywords: Romain Rolland; Käthe Kollwitz; First World War; Sacrificial Death; Pacifism.

1. Käthe Kollwitz und Romain Rolland

Käthe Kollwitz (1867-1945) und Romain Rolland (1866-1944) – zwei Zeitzeugen des Ersten Weltkrieges, die den Krieg als Soldatenmutter in Deutschland respektive als ausgemusterter Kriegskritiker im Schweizer Exil auf ganz unterschiedliche Weise erlebten. Was Kollwitz und Rolland, die miteinander korrespondierten¹, über alle feindlichen Gesinnungen zwischen Deutschland und Frankreich hinweg verband, war der Wunsch nach Frieden, Brüderlichkeit und Menschlichkeit, den sie in ihren künstlerischen bzw. literarischen Werken zum Ausdruck brachten. Dem Totengedenken kommt dabei eine wichtige Bedeutung zu.

In Deutschland gilt Käthe Kollwitz heute als eine Art 'Ur-Mutter' der Menschheit, die all das Leid des Ersten (und des Zweiten) Weltkrieges auf sich nahm, um unerschütterlich zum Frieden aufzurufen. Ihre Werke wurden zu festen Bestandteilen offizieller Gedenkstätten für die Kriegstoten²: 1959 wurde eine Kopie der Plastik "Trauernde Eltern"³

¹ Dass die Korrespondenz zwischen Rolland und Kollwitz von wertschätzender Sympathie und empathischer Einfühlsamkeit geprägt war, verdeutlicht beispielsweise folgender Brief, wo Kollwitz schreibt: "Verehrter Romain Rolland! / Ihr Brief und Gruß war mir eine große Freude. [...] / Ich danke Ihnen, daß Sie unseres toten Sohnes gedenken. Heute sind es 8 Jahre her, daß er fiel. / [...] / Wir alle – in allen kriegsführenden Ländern – haben ja dasselbe getragen. / [...] / Ich gebe Ihnen herzlich die Hand und danke Ihnen für Ihre guten Worte" (Kollwitz, 1966: 56). Überdies unterstützte Rolland die karitative Friedensarbeit von Kollwitz und ihrem als Arzt in Neukölln arbeitenden Sohn Hans durch materielle Hilfsleistungen; im Dezember 1923 schreibt Kollwitz an Rolland: "Haben Sie herzlichen Dank für Ihre gütige und rasche Hilfe! Die Not ist freilich sehr groß jetzt in Deutschland und erstreckt sich in Kreise hinein, die früher Not nur vom Hörensagen kannten" (Kollwitz, 1966: 56). Ihren Tagebuchaufzeichnungen zu entnehmen, war Kollwitz wohl begeisterte Leserin von Rollands Texten.

² Obwohl Kollwitz in ihren Skulpturen den Tod des eigenen Sohnes betrauert, sind die Plastiken im Rahmen der offiziellen Gedenkkultur Teil des kollektiven Totengedenkens und stehen ebenso für die bekannten wie die unbekanntenen Toten der Kriege.

³ Das Skulpturenpaar hatte Kollwitz zunächst für den Soldatenfriedhof Roggeveld konzipiert, wurde 1956 im Zuge der Auflösungen deutscher Soldatenfriedhöfe in Westflandern aber auf den zentralen deutschen Soldatenfriedhof in Vladslo transferiert, wo es noch heute steht. Der langjährige Schaffensprozess (Kollwitz arbeitete von 1914 bis 1932 daran) spiegelt dabei das qualvolle Abarbeiten der persönlichen Trauer. Für Kollwitz war der Besuch der Kriegsgräber ein wesentlicher Teil ihrer Trauerarbeit, so besuchte sie nach Kriegsende nicht nur regelmäßig den Soldatenfriedhof Roggeveld, sondern auch die zahllosen anderen Kriegsfriedhöfe. Die zentrale Bedeutung der

in der Kölner Kirchenruine Alt St. Alban als erste Bundesgedenkstätte für die Toten beider Weltkriege eingeweiht⁴. Nach der Wiedervereinigung wurde die von Karl Friedrich Schinkel erbaute Neue Wache in Berlin Mitte, die bereits seit 1956 als Gedächtnisstätte für die Opfer des Faschismus und der beiden Weltkriege in der DDR gedient hatte, zur Zentralen Gedenkstätte der Bundesrepublik Deutschland für die Opfer von Krieg und Gewaltherrschaft. Auf Initiative des damaligen Bundeskanzlers Helmut Kohl wurde der Gedenkraum mit der um ein Vielfaches vergrößerten Replik der Käthe-Kollwitz-Skulptur “Mutter mit totem Sohn” (“Pietà”) ausgestattet⁵.

Während Kollwitz’ Werke heute längst zu Ikonen des Pazifismus geworden sind, sind Rollands Schriften fast völlig in Vergessenheit geraten⁶. Dabei war es der damals weltweit bekannte Nobelpreisträger Rolland⁷, der bereits unmittelbar nach Ausbruch des Krieges das Wort erhoben hatte und mit “Au-dessus de la mêlée” (am 22./23. September 1914 im *Journal de Genève* erschienen) ein mutiges Plädoyer für

Grabmalkunst zeigt sich auch darin, dass sie seit 1935 an einem Grabrelief für ihr eigenes Grab arbeitete (vgl. Kollwitz, 1989: 681-683).

⁴ Zu den “Trauernden Eltern” als zentrales Werk bundesdeutscher Erinnerungskultur und der Kirchenruine Alt St. Alban als erster Gedenkstätte der Kriegstoten siehe Fischer (1999).

⁵ Die im Original nur 38 cm hohe Plastik “Mutter mit totem Sohn” entstand nach den “Trauernden Eltern” und war Kollwitz’ erste plastische Darstellung ihres gefallenen Sohns. Für das Mahnmal in der Alten Wache vergrößerte Harald Haacke die Skulptur auf eine Höhe circa 1,6 Meter.

⁶ Im Gegensatz zu Westdeutschland, erfuhr der zeitweise dem sowjetischen Kommunismus nahe stehende Rolland in der DDR große Wertschätzung als Autor für den Frieden: So wurden Straßen und Schulen nach ihm benannt und Auszüge seiner Werke fanden sich in Schulanthologien. Frühere Übersetzungen seiner Werke und Schriften entstanden fast ausnahmslos in der DDR, wo Rolland als Antifaschist und (sozialistischer) Friedensstifter inszeniert wurde (vgl. Hertrampf, 2018: 11).

⁷ Rolland erhielt den Literaturnobelpreis 1915 “as a tribute to the lofty idealism of his literary production and to the sympathy and love of truth with which he has described different types of human beings” (“The Nobel Prize in Literature 1915”. *NobelPrize.org*. <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1915/summary/> [Zugriff 10/10/2019]). In Deutschland hatte Rolland mit Stefan Zweig (1926) seinen wichtigsten Fürsprecher. Auch in Spanien, nicht am Ersten Weltkrieg beteiligt, war Rollands Werk weithin bekannt: “[...] estoy seguro de que no habrá un solo español [...] que no haya leído algo de Romain Rolland” (Altamira, 1921: 6).

Frieden und Menschlichkeit verfasst hatte, das in ganz Europa rezipiert wurde⁸.

Kollwitz hingegen war zunächst, wenn auch sicher keine glühende Kriegsbefürworterin, so doch von patriotischer Gesinnung durchdrungen. Erst nach der schmerzhaft-traumatischen Erfahrung des Todes ihres Sohnes, den sie zunächst als Opfertod für das Vaterland empfunden hatte, und nach der sich daran anschließenden schweren Trauerarbeit, gelangte Kollwitz zur Überzeugung, dass die Zukunft der Menschheit von Pazifismus und Internationalismus geprägt sein müsse⁹. Rollands unermüdlicher Ruf nach Frieden und Menschlichkeit war bei diesem Erkenntnisprozess ein überaus wichtiger Referenzpunkt für sie. In einem Brief an Rolland vom 23. Oktober 1922, einem Zeitpunkt zu dem sie bereits selbst bekennende Pazifistin war, schreibt sie retrospektiv: "Während des ganzen Krieges, in den vier dunklen Jahren war Ihr Name – und noch einige wenige andere – eine Art Trost. Weil Sie das vertraten, was zu hören man sich sehnte" (Kollwitz, 1966: 56)¹⁰.

⁸ Eine deutsche Übersetzung erschien im Oktober 1914 unter dem Titel "Über dem Ringen" in der Zürcher Zeitung *Wissen und Leben*. Ausführlich zu Rezeption und Wirkung von "Au-dessus de la mêlée" siehe z.B. Charrier & Roudil (2015).

⁹ Die Entwicklung von verzehrender Trauer über das Vaterlandsoffer hin zu einer dezidiert kriegskritischen Form der Trauer über die Kriegstoten zeigt sich besonders deutlich in der 1937/38 geschaffenen Plastik "Mutter mit totem Sohn". Hierzu schreibt sie am 22. Oktober 1937, dem 23. Todestag ihres Sohnes, in ihrem Tagebuch: "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" (Kollwitz, 1989: 690). Im Unterschied zur klassischen Pietà-Darstellung ruht der tote Sohn nicht auf den Knien der Mutter, sondern wird vielmehr von der Mutter schützend umfassen. Die kleine intime Plastik versinnbildlicht so das Nachsinnen über das sinnlose Sterben und über die Aufgabe der Mütter, selbst ihre erwachsenen Kinder vor dem Unheil des Krieges zu schützen und sie nicht in den Krieg ziehen zu lassen.

¹⁰ Bei den sozialistischen Pazifisten Deutschlands galt Rolland als so wichtige und (vermeintlich) einflussreiche Instanz, dass sich 1918 beispielsweise auch der Bund Neues Vaterland, in dessen Zentralkomitee zu dieser Zeit u.a. auch Kollwitz war, an ihn wandte. In seinem Tagebuch vermerkt Rolland dazu: "Ces pauvres jeunes hommes d'Allemagne ne cessent de s'adresser à moi. Je suis leur seul espoir, parmi les hommes qui pensent et qui parlent, dans l'autre camp. Hélas! ils ne savent pas le peu que je puis, dans mon propre pays, et comme j'y suis ligoté, suspecté, outragé!" (Rolland, 1952: 1685).

Im Folgenden wird der Frage nachgegangen, wie Kollwitz und Rolland mit ihren Werken der Toten des Ersten Weltkrieges – fernab aller patriotischen oder nationalen Gesinnung – gedenken und ihnen somit ein deutlich vom Pazifismus geprägtes Denkmal ewigen Gemahns an den Frieden setzten. Im Fokus stehen dabei zum einen die Holschnittfolge “Krieg” (1921/22), Tagebuchaufzeichnungen und Briefe von Kollwitz sowie Rollands zwischen 1916 und 1920 entstandener Roman *Clerambault*. Ein interessanter Aspekt beim Vergleich des autobiographisch geprägten Werkes mit dem rein fiktionalen Werk wird u. a. die Frage nach der Entwicklung der Bewertung des Soldatentodes als Opfertod sein.

2. Käthe Kollwitz, “die Stimme des Schweigens der hingeopferten Völker”

Das Werk der Käthe Kollwitz ist das größte Gedicht aus dem Deutschland jener Tage. Es spiegelt Mühsal und Leiden der einfachen Menschen. Diese Frau mit dem mannhaften Herzen hat sie mit ihren Augen erfaßt und mit tiefer zärtlicher Liebe in ihre mütterlichen Arme genommen. Sie ist die Stimme des Schweigens der hingeopferten Völker¹¹.

So huldigt Rolland 1927 Kollwitz voller Bewunderung anlässlich ihres 60. Geburtstages. Zweifelsohne ist sie eine ‘Dichterin ohne Worte’, die ihre intimsten Gefühle von Trauer und Verzweiflung in ihren graphischen und später plastischen Arbeiten auf so ‘archetypische’ Weise zum Ausdruck bringt, dass sie jeden Betrachter im tiefsten Inneren berühren. Damit werden Kollwitz’ Arbeiten zu kollektiven, den Frieden gemahnenden *lieux de mémoire* für die Kriegsoffer.

Der Tod ihres Sohnes Peter, der nach nur 10 Tagen im Felde 18-jährig am 22. Oktober 1914 bei der Ypernschlacht fiel, stürzt sie in eine tiefe Schaffenskrise, in der ihr weder die Radierung und noch der Steindruck mehr als adäquate Ausdrucksmittel erscheinen wollen. Kollwitz fühlt sich geradezu gezwungen für Peter und alle anderen getöteten Soldaten zu arbeiten, dabei ist es ihr ein Bedürfnis das private Totengedenken in Gestalt eines universellen Gedenkens zum Ausdruck zu bringen:

¹¹ Rolland 1927 zitiert in Timm (1974).

Ich will Dich ehren mit einem Denkmal. Alle, die Dich lieb hatten in ihrem Herzen, weiter wirst Du wirken bei allen, die Dich kannten und Deinen Tod erfuhren.

Aber ich will Dich noch anders ehren. Den Tod von euch ganzen jungen Kriegsfreiwilligen will ich in Deiner Gestalt verkörpert ehren. In Eisen oder Bronze soll das gegossen werden und Jahrhunderte stehen (Kollwitz, 1989: 177).

Kollwitz kämpft um die 'richtige' Form, die nicht in der Sprache ihrer expressionistischen Künstlerkollegen liegen kann, denn

Peters Arbeit soll wesentlich und einfach sein, aber das Wort neu kommt für sie gar nicht in Betracht. Was ich früher immer sagte: der Inhalt sei die Form – wo habe ich das wahr gemacht? Wo ist die neue Form für den neuen Inhalt dieser letzten Jahre? [...] Sie darf nicht realistisch sein und sie kann keine andere sein als die uns bekannte menschliche Form. [...] Also bleibt nur die mir bekannte menschliche Form, die aber ganz destilliert sein muß (Kollwitz, 1989: 340).

Auf ihrer tastenden Suche nach der passenden Ausdrucksform werden die mehrfachen Besuche einer Ausstellung von Barlachs Kriegs- und Nachkriegsholzschnitten wegweisend für sie. So beginnt sie neuen schöpferischen Mut zu fassen und wagt sich an den Holzschnitt, den sie bis dato gescheut hatte, um nicht mit den expressionistischen Kriegsteilnehmern verglichen zu werden. 1919 stellt sie ihren ersten Holzschnitt fertig, für den sie ein Motiv aus Rollands Drama *Le Temps viendra* (1902) wählt. Der Holzschnitt mit dem Titel "Zwei Tote" zeigt, wie sich zwei tödlich getroffene gegnerische Soldaten in die Arme sinken. Dass Kollwitz für ihre erste Darstellung Kriegstoter auf just dieses "Kriegsdrama des Gewissens im Kriege der andern" (Zweig, 1926: 93) zurückgreift, das mit seinem zentralen Konflikt zwischen Vaterlandstreue und Menschlichkeit, nationaler Pflicht und individueller Gewissensfreiheit Rollands erstes "Bekanntnis zum Weltbürgertum" (Zweig, 1926: 95) darstellt, ist mit Blick auf Kollwitz' eigenen Gewissenskampf besonders interessant.

Der Holzschnitt wird schließlich die erste Technik, mit der es Kollwitz gelingt, ihre persönliche Trauer über den Tod des Sohnes so zu verarbeiten, dass sie damit zugleich allen sinnlos gestorbenen des Krieges ein Mahn- und Gedenkmal schafft. So schreibt sie am 23. Oktober 1922 in einem Brief an Rolland:

Ich habe immer wieder versucht, den Krieg zu gestalten. Ich konnte es nie fassen. Jetzt endlich habe ich eine Folge von Holzschnitten fertig gebracht, die einigermaßen das sagen, was ich sagen wollte. Es sind sieben Blätter, betitelt: das Opfer – die Freiwilligen – die Eltern – die Mütter – die Witwen – das Volk. Diese Blätter sollen in alle Welt wandern und sollen allen Menschen zusammenfassend sagen: so war es – das haben wir alle getragen durch diese unaussprechlich schweren Jahre (Kollwitz, 1966: 56).

Die beiden einleitenden Blätter der Folge “Das Opfer” und “Die Freiwilligen” thematisieren das Opfer, welches die Mütter und die Freiwilligen während des Krieges für das Vaterland brachten und spiegeln Kollwitz’ zerrissene Haltung zwischen Vaterlandsliebe, der Erkenntnis nationalistischer Verblendung¹² und tiefster Trauer. Die Blindheit gegenüber den unmenschlichen Auswüchsen der vaterländischen Idee illustriert die Mutter des ersten Blattes, die ihren Säugling mit geschlossenen Augen in einer geradeweg paradoxen Geste des schützenden Umklammerns voller klagloser Demut dem Opfertod darbietet¹³. Dass gerade dieses Blatt den Zyklus eröffnet, betont die ‘Macht’ der Mütter,

¹² Kollwitz nimmt sich aus der Verblendung durchaus nicht aus. In einem Brief an den Sohn Hans schreibt sie am 22. April 1917: “Du weißt, wie zu Anfang des Krieges Ihr sagtet: die Sozialdemokratie hat versagt. Wir sagten: die Idee des Internationalismus muß jetzt zurücktreten, hinter allem Nationalen steht aber doch das Internationale. Dann war mir diese Auffassung ganz zugeschüttet, und jetzt ist sie wieder da” (Kollwitz, 1948: 137-138). Auch kämpft sie hart gegen ihren Wankelmut und – im tiefsten Inneren stets dem Frieden und der Menschlichkeit verpflichtet – geht deshalb hart mit sich ins Gericht. Im Oktober 1920 schreibt sie in ihrem Tagebuch: “Ich schäme mich, daß ich noch immer nicht Partei nehme und vermute fast, wenn ich erkläre keiner Partei anzugehören daß der eigentliche Grund dazu Feigheit ist. [...] Ich *war* revolutionär, mein Kindheits- und Jugendtraum war Revolution und Barrikade, wäre ich jetzt jung so wäre ich sicher Kommunistin [...], aber ich bin in den 50er Jahren, ich hab den Krieg durchlebt und Peter und die tausend anderen Jungen hinsterven sehn, ich bin entsetzt und erschüttert von all dem Haß, der in der Welt ist, ich sehne mich nach dem Sozialismus, der die Menschen leben läßt und finde, vom Morden. Lügen, Verderben, Entstellen, kurzum allem Teuflichen hat die Erde jetzt genug gesehn. Das Kommunistenreich, das sich darauf aufbaut kann nicht Gottes Werk sein. / Aber wie feig ist meine Stellungnahme, wie innerlich unklar bin ich andauernd. Nicht einmal zum Pazifismus kann ich mich bekennen, ewig schwanke ich herum” (Kollwitz, 1989: 483).

¹³ Schymura (2016: 175) weist zudem auf die allegorische Qualität der Darstellung hin, wenn sie konstatiert: “Kollwitz zeichnete beide nackt, hob die Figuren so aus der realen Situation heraus und machte die Szene zeitlos und allgemein”.

Kriege zu vereiteln, denn der Glaube an den Opfertod ist die Voraussetzung des Krieges.

Kollwitz hält noch lange selbst an dem Opfergedanken fest, glaubt sie doch durch die Verabscheuung des Krieges die Ideale einer ganzen Generation zu verraten und damit die Sinnhaftigkeit ihres Todes in Frage zu stellen. 1916 vermerkt sie im Tagebuch:

Meine unhaltbar widerspruchsvolle Stellung zum Kriege. Wie ist die gekommen? Durch Peters Opfertod. Was mir damals klar wurde und was ich in meiner Arbeit halten wollte, das wird mir jetzt wieder schwankend. Ich glaube Peter nur behalten zu können, wenn ich was er mich damals lehrte, nicht mir entziehen lasse (Kollwitz, 1989: 270).

Blind und voller Hingabe, ja wie in Trance folgen die Freiwilligen auf dem zweiten Blatt dem trommelnden Tod als Kriegsführer. Neben dem Knochenmann sind Peter Kollwitz und seine Freunde Erich Krems, Walter Meier und (ganz rechts) Julius Hoyer zu erkennen, die hier stellvertretend für eine ganze Generation kriegseuphorischer junger Männer Europas stehen. In ihrem Tagebuch reflektiert Kollwitz hierzu bereits am 11. Oktober 1916:

Peter, Erich, Richard, alle stellten ihr Leben unter die Idee der Vaterlandsiebe. Dasselbe taten die englischen, die russischen, die französischen Jünglinge. Die Folge war das Rasen gegeneinander, die Verarmung Europas am Allerschönsten. Ist also die Jugend in all diesen Ländern betrogen worden? Hat man ihre Fähigkeit zur Hingabe benutzt um den Krieg zustande zu bringen? Wo sind die Schuldigen? Gibt es die? Sind alles Betrogene? Ist es ein Massenwahnsinn gewesen? Und wann und wie wird das Aufwachen sein?

Nie wird mir das alles klar werden. Wahr ist nur, daß die Jungen, unser Peter, vor zwei Jahren mit Frömmigkeit in den Krieg gingen. Und daß sie es wahr machten, für Deutschland sterben zu wollen. Sie starben – fast alle. [...]

Ist es treulos gegen Dich – Peter – daß ich nur noch den Wahnsinn jetzt sehen kann im Kriege? Peter, Du starbst noch gläubig. Auch noch der Erich, Walter Meier, Gottfried, Richard Nott? Waren die aufgewacht und mußten dann doch in den Abgrund springen? (Kollwitz, 1989: 279-280)¹⁴.

¹⁴ Vgl. auch: "Er [Peter] ging gläubig und starb so. Noch schwerer haben es seine Freunde gehabt, die auch alle fielen im Lauf dieser vier Jahre. Ihr Glaube wankte und

Trotz des schmerzvollen Ringens um die eigene Position wird der menschenverachtende Wahnsinn des Krieges angesichts der Trauer über die gefallenen Söhne immer deutlicher:

Nun dauert der Krieg zwei Jahre und 5 Millionen junge Männer sind tot und mehr als noch mal so viele Millionen Menschen sind unglücklich geworden und zerstört. Gibt es noch *irgend etwas* was das rechtfertigt? (Kollwitz, 1989: 270).

Eindrücklich zeigt Kollwitz die Verzweiflung und den alle Zukunft zerstörenden Schmerz für die Daheimgebliebenen in den Blättern "Die Eltern" und den beiden "Die Witwe" betitelten Blättern. Während "Die Witwe I" eine durch den Krieg zur Witwe gewordene schwangere Frau abbildet, zeigt "Die Witwe II" in aller Brutalität die Leiche einer Mutter, die sich aus Verzweiflung mit ihrem Kind das Leben genommen hat. Deutlicher kann es kaum ausgedrückt werden: Leben und Wahrheit sind dem Kriegswahn zum Opfer gefallen. Die Toten sind keine Opfer im Sinne heroischer Helden, sie sind Sinnbilder der dahingeopferten Menschlichkeit. Der Sinn ihres Sterbens liegt in dieser bitteren Erkenntnis, die verbunden mit dem mahnenden Appell "Nie wieder Krieg!" an die Überlebenden gerichtet ist und diese zum Aufbau einer von Brüderlichkeit geprägten Zukunft aufruft:

Mir will scheinen, als ob hinter all den Krämpfen [sic!], die die Welt jetzt durchmacht, doch schon eine neue Schöpfung sich ankündigt. Und das millionenfach geflossene geliebte Blut, es ist geflossen, um die Menschheit höher zu heben als sie stand (Kollwitz, 1948: 138).

Entsprechend zeigen die Blätter "Die Mütter" und "Das Volk" Mütter, die ihre Kinder schützen und sich weigern, diese noch länger für den Krieg zu opfern. Die Tatsache, dass sich Kollwitz auf dem ersten und dem letzten Blatt ganz unverkennbar selbst in Szene setzt, spiegelt ihre eigene Entwicklung von der vaterländischen Opferbereitschaft zur opferverweigernden Pazifistin.

Letztendlich illustriert die Holzschnittfolge "Krieg" also Kollwitz' Entwicklung als Künstlerin wie als Mensch: Als Künstlerin gelangt

wurde Haß und Abscheu gegen den Krieg. Aber der Krieg ließ sie nicht los, sie mußten fast alle verbluten in ihrer schönsten Jugend" (Kollwitz, 1966: 56).

Kollwitz mit Abschluss der Folge zu der Überzeugung, dass ihre Kunst eine engagierte, pragmatische sein solle, ja müsse; sie will mit ihren Arbeiten der Toten dergestalt gedenken, dass sie zu Plädoyers für Frieden und Brüderlichkeit werden: "Ich bin einverstanden damit, daß meine Kunst Zwecke hat. Ich will wirken in dieser Zeit, in der die Menschen so ratlos und hilfsbedürftig sind" (Kollwitz, 1989: 542). Als Mensch gelingt es Kollwitz durch die intensive Trauerarbeit einerseits und die qualvolle Selbstbefragung andererseits schließlich, ihre innere Zerrissenheit zu überwinden, ihr Gewissen von nationalistischen Indoktrinationen zu befreien und die Zukunft allein in der pazifistischen Idee der Bruderschaft aller Menschen zu erkennen¹⁵.

3. Romain Rolland: "O Morts, pardonnez-nous!"¹⁶

Im Gegensatz zu Kollwitz blieb dem kinderlosen Rolland das schmerzliche Leid, sein eigenes Kind im Krieg zu verlieren, erspart. Von seinem den Schlachtfeldern fernen Beobachterposten erfuhr er durch seine zahlreichen Korrespondenzen mit jungen Soldaten¹⁷ sowie durch seine Arbeit bei der Agence des prisonniers in Genf vom Leben und Sterben der jungen Männer an der Front. Für die Ausgestaltung der fiktiven Darstellung des Umgangs einer Familie mit dem Tod ihres freiwillig in den Krieg gezogenen Sohnes in *Clerambault* war aber wohl insbesondere der freundschaftliche Kontakt zu Louise Cruppi von Bedeutung¹⁸. Diese verlor ihren Sohn 1914 und kam wie so viele andere Soldatenmütter zeit ihres Lebens nicht über seinen Tod hinweg. Ähnlich wie bei Kollwitz entwickelte sich auch bei ihr aus Trauer und anfänglichen Animositäten dem Feind gegenüber ein immer überzeugterer Pazifismus¹⁹, eine Entwicklung, die Rolland in *Clerambault* den gleichnamigen Protagonisten durchmachen lässt.

¹⁵ Nach den leidvollen Erfahrungen eines weiteren Krieges ist sich Kollwitz sicher: Nur durch harte Arbeit für Internationalismus und Pazifismus kann es im Aufbau eines Weltsozialismus eine menschliche Zukunft geben (vgl. Kollwitz, 1948: 162).

¹⁶ Rolland (1952: 153).

¹⁷ Vgl. z.B.: "La pensée de [...] tous ces chers amis jetés dans le gouffre, sacrifiés peut-être à cette heure, ne me laisse pas en paix une minute..." (Rolland, 1952: 40).

¹⁸ Rolland und die Schriftstellerin und Frauenrechtsaktivistin Louise Cruppi (1862-1925) pflegten eine enge Freundschaft (siehe hierzu Rodriguez, 2010).

¹⁹ Im Dezember 1916 notiert Rolland (1952: 1014): "Mme Cruppi a bien changé d'opinions, depuis un an. Elle s'est tout à fait rapprochée de mes pensées. Voici quatre ou

Clerambault ist Entwicklungs- und (pazifistischer) Thesenroman zugleich. Anhand der Reaktion des fiktiven Dichters Agénor Clerambault auf den Tod seines Sohns Maxime schildert Rolland den schmerzhaften Gewissenskampf, den der Protagonist mit sich selbst austrägt²⁰. Dementsprechend dominiert die innere die äußere Handlung: Der Tod von Maxime, der die innere Handlung auslöst, erfolgt bereits am Ende des ersten der fünf Teile. Ebenso wie der Krieg noch drei Jahre weiterwüten wird, zeichnet der gesamte restliche Roman Agénors Trauerarbeit und seine Entwicklung zu einem freien Gewissen nach. Als Plädoyer für Frieden und Menschlichkeit transkribiert der Roman zugleich Rollands pazifistische Ideen und kann als Text eines dezidiert pazifistischen Totengedenkens gelesen werden. Als Gedenkroman für die gefallenen Soldaten stellt er ein Frieden und Freiheit gemahnendes Denkmal für die Nachgeborenen dar.

Von der Kriegseuphorie erfasst, zieht Maxime als Freiwilliger in den Krieg und Agénor feiert mit seinen kriegsverherrlichenden Texten erstmals Massenerfolge. Vom Grabenkampf desillusioniert, vermag es Maxime bei seinem Heimaturlaub nicht, den Graben zu den Daheimgeblieben zu überwinden und seine massiv gewordenen Zweifel an der Sinnhaftigkeit des Krieges zu artikulieren: “Le fossé qu’il venait de constater entre l’avant et l’arrière lui paraissait plus profond que celui des tranchées. Et le plus meurtrier n’était pas les canons. Mais les Idées” (Rolland, 1920: 72)²¹.

Als sich die Todesnachrichten zu häufen beginnen, reagieren die Eltern unterschiedlich:

cinq mois qu’elle s’est rendu compte des illusions meurtrières qu’on nourrit en France; et son récent voyage en Suisse [...] a contribué encore à les dissiper. A présent, elle comprend qu’une guerre prolongée n’est pas seulement un malheur pour l’humanité; mais une ruine certaine pour la France.”

²⁰ Dass Rolland den Umgang eines Vaters – und nicht wie weitaus üblicher einer Mutter – mit dem Tod des freiwillig in den Krieg gezogenen Sohnes darstellt, ist dem Umstand geschuldet, dass Rolland die Gefühle und Denkweisen eines Mannes, eines Schriftstellers noch dazu, sehr viel authentischer abbilden kann als die einer Frau.

²¹ Mit dieser Erkenntnis beweist Maxime Größe und macht seinem Namen alle Ehre. Von seiner Umwelt unverstanden zieht er an die Front zurück und stirbt insofern auf doppelt tragische Weise, als er nicht mehr im begeisterten Glauben an den Krieg stirbt.

Clerambault vit une mère, que son patriotisme et son deuil enfiévrèrent au point de se réjouir presque de la mort de son fils. Elle disait, avec une joie violente et concentrée:

–J’ai tout donné! j’ai tout donné!...

[...]

Il retrouva sa femme dans un paroxysme de douleur bruyante, qui chez cette créature bonasse, s’était tournée en haine furieuse contre l’ennemi. Elle criait vengeance. Pour la première fois, Clerambault n’y répondit pas. Il ne lui restait plus assez de force pour haïr, – juste assez pour souffrir (Rolland, 1920: 75-76).

Gelähmt vor Trauer, klammert sich Clerambault zunächst an der Idee des heldenhaften Opfertodes für das Vaterland fest, “[...] c’était pour quelque chose de grand et de nécessaire. [...] Plus durement encore, il affirma la sainteté de la cause. Il se refusait d’ailleurs à la discuter” (Rolland, 1920: 77). Doch rasch überkommen ihn Zweifel: “Le crime se lave-t-il par le crime, le meurtre par le meurtre? Et fallait-il que vos fils en fussent non seulement victimes, mais complices, et fussent assassinés et fussent des assassins?...” (Rolland, 1920: 77). Die Zweifel werden Gewissheit²², er erkennt, dass er sich durch die Schwäche seines Gewissens von der “Gemeinschaftslüge” (Zweig, 1926: 249) einlullen und von der Kriegseuphorie der Masse treiben ließ: “[...] l’âme collective du troupeau. Il s’y était réfugié par peur et par lassitude” (Rolland, 1920: 87). Voller Schmerz erkennt er, seine elterliche Fürsorgepflicht nicht erfüllt zu haben, ja sogar Mitschuld am Tod des Sohnes zu tragen²³:

²² Einmal in Gang gebracht, ist der Prozess hin zu Einsicht und Erkenntnis unaufhaltbar: “Dès l’aube, commença de s’éveiller la flamme imperceptible, que la lourde enveloppe des mensonges étouffait. Au souffle de l’air libre, elle se ralluma. Et rien ne pouvait plus l’empêcher de grandir” (Rolland, 1920: 91). Zu diesem Entwicklungsprozess schreibt Zweig (1926: 248): “Stufe um Stufe aus dem Irrtum und der Schwäche steigen wir mit einem Menschen zur Klarheit empor”.

²³ Auch wenn sich Rolland gegen eine autobiographisch motivierte Lektüre verwehrt (vgl. Rolland, 1920: 5), so klingt in diesem Schuldeingeständnis doch auch Rolland durch. Dieser hatte freilich weder kriegsverherrlichende Dichtung verfasst noch war er der Kriegseuphorie verfallen, doch hatte er als “père spirituel de tant de jeunes lecteurs” (Basquin, 2010: 98) die Jugend mit *Jean Christophe*, *Vies des hommes illustres* etc. zu Idealismus und Heroismus erzogen, sie dabei aber nicht vor den ‘falschen’ Formen eines kämpferisch-kriegerischen Heroismus’ fern halten können.

C'était grâce à des sophismes comme les siens qu'on lançait dans la tuerie l'idéalisme des jeunes gens. Les penseurs, les artistes, les vieux empoisonneurs, emmiellaient de leur rhétorique le breuvage de mort que, sans leur duplicité, tout conscience eût aussitôt éventé et rejeté avec dégoût... (Rolland, 1920: 97).

J'avais un fils. Je l'aimais. Je l'ai tué. [...] Mon fils a été tué, pour les vôtres, par les vôtres? (je ne sais pas), comme les vôtres. Comme vous, j'ai accusé l'ennemi, j'ai accusé la guerre. Mais le principal coupable, je le vois aujourd'hui, je l'accuse: c'est moi. C'est moi; et moi, c'est vous. C'est nous. Je vous force à entendre ce que vous savez bien, mais ne voulez pas savoir! (Rolland, 1920: 154).

Im Gegensatz zu Jean Christophe ist der mittelmäßige Dichter Agénor kein heroischer Held, sondern ein 'normaler' Bürger, mit dem sich ein jeder identifizieren kann. Er steht stellvertretend für eine ganze Generation von Eltern/Vätern und versteht sich mit seiner nun mehr pragmatisch-engagierten Literatur als ihr als Sprachrohr. Wie Kollwitz' persönliches Totengedenken in ihrer appellativen Kunst zum kollektiven wird, so auch das Agénors:

Pères de l'Europe en deuil, ce n'est pas pour moi seul, c'est pour vous que je parle, millions de pères, pères veufs de vos fils, ennemis ou amis, tous couverts de leur sang, comme moi. C'est vous tous qui parlez, par la voix d'un des vôtres, ma misérable voix qui souffre et de repent (Rolland, 1920: 154).

Doch wenn der heldenhafte Opfertod als Lüge entlarvt ist, stellt sich die Frage der Sinngebung des Todes der Gefallenen: Wie Kollwitz erkennt Clerambault in der Arbeit für Frieden und Internationalismus eine menschlichere, ja eine wahrhaftere Sinngebung des Soldatentodes: Will man den Toten gerecht werden, muss das Töten enden. Wie bei Kollwitz rückt dabei auch bei Rolland die junge Generation in den Fokus: Obwohl freilich auch zahllose ältere Soldaten fielen, wird in erster Linie der jungen Menschen gedacht, denen der Krieg die Zukunft nahm: "Navrantes destinées surtout de ces pauvres adolescents ou de ces jeunes filles, dont la vie ou le bonheur est fauché, depuis le premier printemps" (Rolland, 1952: 950). Soll es trotz der ausgelöschten Jugend eine Zukunft geben, muss ihr Tod zu pazifistischem Engagement führen:

Chaque meurtre nouveau tue mon fils de plus, fait peser sur ses os la lourde boue du crime. Mon fils était l'avenir. Si je veux le sauver, je dois sauver l'avenir, je dois épargner aux pères qui viendront la douleur où je suis. Au secours! Aidez-moi! Rejetez ce mensonge! (Rolland, 1920: 156-157).

Clerambaults Klarsicht, sein Schuldeingeständnis sowie sein Ruf nach Frieden fallen jedoch auf keinen fruchtbaren Boden, ganz im Gegenteil: Die grausame Wahrheit angesichts der tausenden von toten Kindern nicht ertragend, wird er von einem anderen trauernden Vater getötet²⁴ und wird so schließlich zum "Märtyrer der Wahrheit, [der] mit dem Leben seinen Glauben bezahlt" (Zweig, 1926: 252)²⁵.

4. Fazit

Während Kollwitz nach einer neuen ästhetischen Form für die neuen Inhalte sucht, zeigt Rolland in *Clerambault*, dass die neue Zeit eine neue Form des Heroismus erfordert. Dieser neue Heroismus besteht darin, die Freiheit des eigenen Gewissens stets zu wahren, den Lügen nationalistischer Kriegsparolen und dem euphorischen Wahn der aufgetriebenen Massen standhaft entgegenzustehen und Hass und Gewalt mit gelebter Menschlichkeit zu begegnen. *L'un contre tous* hatte Rolland den Roman zunächst untertiteln wollen – ganz wie Kollwitz' geläuterte Mutter im letzten Blatt von "Krieg" ihr Kind vor der Masse schützt.

Die von Kollwitz und Rolland künstlerisch und literarisch gestalteten Gedenkwerte an die Toten des Ersten Weltkrieges verstehen sich als dezidiert pazifistische Formen des Totengedenkens und dienen als Warnruf an die nächsten Generationen: "Seid wachsam! Nie wieder Krieg!".

²⁴ Auch wenn mit der Tötung Clerambaults am Ende der Hass siegt (der mordende Soldatenvater heißt bezeichnenderweise Victor), endet der Roman nicht resignativ, sondern mit einer Vorahnung des Friedens: "Clerambault goûtait la paix des mondes à venir" (Rolland, 1920: 375). Im Sinne eines Rufmordes lässt sich die Ermordung Clerambaults auch auf Rolland übertragen, der in Frankreich als *défaitiste*, Nestbeschmutzer und Volksverräter beschimpft wurde. Siehe hierzu z.B. Hertrampf (2015).

²⁵ Zur Gestaltung von Rollands 'Kriegshelden' als quasi-religiöse Symbolfiguren siehe Hertrampf (2014: 186-188).

Bibliographie

- Altamira, Rafael. 1921. *La nueva literatura pacifista. El 'Clerambault' de Romain Rolland*. Madrid: Reus.
- Basquin, Claire. 2010. Figures et représentations du soldat dans l'œuvre de guerre de Romain Rolland. In Duchatelet, Bernard (ed.). *Romain Rolland, une œuvre de paix: actes du colloque de Vézelay, 4 et 5 octobre 2008*. Paris: Publ. de la Sorbonne, 91-102.
- Charrier, Landry & Roudil, Roland (ed.). 2015. *Centenaire d'«Au-dessus de la mêlée» de Romain Rolland. Regards sur un texte de combat*. Dijon: Editions Universitaires de Dijon.
- Fischer, Hannelore (ed.). 1999. *Käthe Kollwitz. Die trauernden Eltern. Ein Mahnmal für den Frieden*. Köln: Dumont.
- Hertrampf, Marina Ortrud M. 2014. Zwischen Patriotismus und Pazifismus: Romain Rollands literarische Auseinandersetzung mit dem Ersten Weltkrieg. In *Lendemains* 154/155, 175-190
- Hertrampf, Marina Ortrud M. 2015. Romain Rolland contre la France ou La France contre Romain Rolland. La réaction d'Henri Massis à 'Au-dessus de la mêlée'. In Charrier, Landry & Roudil, Roland (ed.). *Centenaire d'«Au-dessus de la mêlée» de Romain Rolland. Regards sur un texte de combat*. Dijon: Editions Universitaires de Dijon, 53-62.
- Hertrampf, Marina Ortrud M. 2018. Romain Rolland und die deutschsprachigen Länder. Ansätze einer Neuperspektivierung. In Hertrampf, Marina Ortrud M. (ed.). *Romain Rolland, der Erste Weltkrieg und die deutschsprachigen Länder: Verbindungen – Wahrnehmung – Rezeption*. Berlin: Frank & Timme, 9-21.
- Kollwitz, Käthe. 1948. *Tagebücher und Briefe*, herausgegeben von Hans Kollwitz. Berlin: Mann.
- Kollwitz, Käthe. 1966. *Briefe der Freundschaft und Begegnungen. Mit einem Anhang aus dem Tagebuch von Hans Kollwitz und Berichten über Käthe Kollwitz*. München: List.
- Kollwitz, Käthe. 1989. *Die Tagebücher*, herausgegeben von Jutta Bohnke-Kollwitz. Berlin: Siedler.
- Rodriguez, Philippe. 2010. Romain Rolland et Louise Cruppi, une correspondance inspirée. *Cahier de Brèves* 26: 29-31.
- Rolland, Romain. 1920. *Clerambault*. Paris: Ollendorff.
- Rolland, Romain. 1952. *Journal des années de guerre 1914-1918*. Paris: Albin Michel.
- Schymura, Yvonne. 2016. *Käthe Kollwitz: Die Liebe, der Krieg und die Kunst*. München: C.H. Beck.
- Timm, Werner (ed.). 1974. *Käthe Kollwitz*. Berlin: Henschel.
- Zweig, Stefan. 1926. *Romain Rolland. Der Mann und Das Werk*. Frankfurt am Main: Rütten & Loening.