

Gebr. Mann Verlag Berlin



KÄTHE KOLLWITZ
»ICH WILL WIRKEN IN DIESER ZEIT«

Käthe Kollwitz



KÄTHE KOLLWITZ

»Ich will wirken in dieser Zeit«

Auswahl aus den Tagebüchern und Briefen

aus Graphik, Zeichnungen und Plastik

EINFÜHRUNG VON

FRIEDRICH AHLERS-HESTERMANN

Gebr. Mann Verlag · Berlin

Herausgegeben von Dr. Hans Kollwitz

Der Verlag hat alle Lesarten der Ausgabe von Hans Kollwitz
übernommen und einzelne Abbildungen ergänzt.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2024 Gebr. Mann Verlag · Berlin
www.gebrmannverlag.de

Alle Rechte vorbehalten.

Der Verlag behält sich die Verwertung des urheberrechtlich geschützten Inhalts dieses Werkes
für Zwecke des Text- und Data-Minings nach § 44 b UrhG ausdrücklich vor. Jegliche unbefugte Nutzung
ist hiermit ausgeschlossen.

Gedruckt auf säurefreiem Papier, das die US-ANSI-Norm über Haltbarkeit erfüllt.

Satz: Gebr. Mann Verlag · Berlin
Covergestaltung unter Verwendung des Selbstbildnisses von Käthe Kollwitz. Holzschnitt. 1924, 15 × 11 cm
Umschlaggestaltung: Jan Hawemann · Berlin
Schrift: Garamond Premier Pro, Avenir Next

Papier: 115 g/m² Magno Satin
Druck und Verarbeitung: Beltz Grafische Betriebe GmbH · Bad Langensalza
Printed in Germany

ISBN 978-3-7861-2928-8 (Print)
ISBN 978-3-7861-7529-2 (E-PDF)

Inhalt

Geleitwort von Josephine Gabler.....	7
Einführung von Friedrich Ahlers-Hestermann	9
Erinnerungen von Käthe Kollwitz.....	39
Aus den Tagebüchern und Briefen	55



Abb. 1 Selbstbildnis, en face. Um 1892, 16,5 × 11 cm

Geleitwort

Im Jahr 1952 erschien im Gebr. Mann Verlag erstmals die Publikation „Käthe Kollwitz ‚Ich will wirken in dieser Zeit‘“, herausgegeben vom Sohn der Künstlerin Hans Kollwitz und eingeleitet von dem Maler und Kunstschriftsteller Friedrich Ahlers-Hestermann. Das Buch erlebte allein in diesem Verlag fünf Auflagen, dazu kamen Lizenzausgaben mit weiteren Auflagen bis zum Jahr 2000. Das ungebrochene Interesse an dieser sorgfältigen Auswahl von Tagebuchauszügen und Briefen der Künstlerin in Verbindung mit einer klugen Zusammenstellung von Abbildungen der Zeichnungen, Grafiken und Plastiken und einem einfühlsamen Text zu ihrem Leben und Werk rechtfertigt eine unveränderte Neuauflage des Buches 72 Jahre nach dem ersten Erscheinen.

Hans Kollwitz hatte sehr bald nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs seine in der NS-Zeit verfeimte Mutter, die im April 1945 gestorben war, wieder in die Öffentlichkeit bringen wollen. Bereits im Herbst 1945 gab es eine erste große Ausstellung mit ihren Werken in Berlin, weitere Gedächtnisschauen folgten. 1949 erschien eine Zusammenstellung von Selbstzeugnissen der Künstlerin, ebenfalls im Gebr. Mann Verlag. Eingeleitet wurde das Büchlein „Tagebuchblätter und Briefe von Käthe Kollwitz“ von Hans Kollwitz selbst, mit einem sehr persönlichen Einblick in die Lebensumstände seiner Mutter. Werkabbildungen hatte diese Publikation, im Gegensatz zu dem nachfolgenden Buch, nicht.

Die ebenso sachkundige wie sensible Einführung in das Werk von Käthe Kollwitz durch Friedrich Ahlers-Hestermann in der Publikation von 1952 knüpfte an die überlegten und vorurteilsfreien Kunstkritiken der Zeit vor 1933 an. Käthe Kollwitz hatte das Glück, bereits früh als Künstlerin ernst genommen worden zu sein. Bedeutende Kunstkritiker und Kunstwissenschaftler hatten ihre Werke kommentiert und sie als Frau in der Kunst gleichwertig zu den männlichen Kollegen gesehen. Dies war ungewöhnlich für die Zeit um 1900, als den Frauen in der Kunst grundsätzlich kreative Fähigkeiten abgesprochen wurden und ein Recht zum Studium an den Kunstakademien verwehrt war. Käthe Kollwitz gehörte zu den wenigen „sichtbaren“ Künstlerinnen ihrer Zeit, der anerkannte Fachleute wie Julius Elias, Max Lehrs, Willy Kurth, Max Liebermann und Paul Cassirer den Weg bahnten.

Im weiteren Verlauf der Geschichte war die Rezeption des Werks von Käthe Kollwitz häufig von den politischen Vereinnahmungen in Zeiten des Kalten Krieges geprägt. Rühmte der Ostblock die Künstlerin als Klassenkämpferin, so reduzierte der Westen die Kunst der Kollwitz auf ein gefühliges „Mitleiden“. Die künstlerische Qualität und das technische Können gerieten im „Kampf der Systeme“ in den Hintergrund. Hier bietet die frühe Analyse von Ahlers-Hestermann eine wohlthuende Ausnahme, die jedoch vielfach keine Fortsetzung fand.

Friedrich Ahlers-Hestermann, 1883 in Hamburg geboren, hatte lange in Paris gelebt und an der Académie Matisse studiert. Von einer ähnlich norddeutschen Zurückhaltung geprägt wie Käthe Kollwitz, suchte er seine malerischen Vorbilder jedoch nicht im farbstarken Fauvismus, sondern in den klar strukturierten Bildern von Paul Cézanne. Der Erste Weltkrieg beendete seinen Frankreichaufenthalt und er kehrte nach Hamburg zurück. Ende der 1920er Jahre folgte er einer Berufung zum Dozenten an die Kölner Werkschulen, wo er 1933 von den Nationalsozialisten entlassen wurde. Die NS-Zeit verbrachte Ahlers-Hestermann in Berlin und begann dort, Kunstbücher zu schreiben, da seine eigenen Werke nicht ausstellbar waren. Nach dem Ende der Diktatur publizierte er weitere Kunstbücher, wobei sein Spektrum von Anselm Feuerbach über Käthe Kollwitz bis zu Picasso reichte. Ahlers-Hestermann starb 1972 in Berlin.

Der Kunstkritiker befasst sich in seiner Einführung zu „Ich will wirken in dieser Zeit“ vorrangig mit dem Werk von Käthe Kollwitz, das er aber sehr behutsam mit ihrem Werdegang und ihrer Persönlichkeit verbindet. So spricht er von den „künstlerisch-kritischen Anforderungen“, die Kollwitz an ihr Werk stellte und die sie mit einer vermeintlich „mittleren, konventionellen Formung“ nicht zufrieden sein ließ. Er rühmt ihre Ausdruckskraft, die vor dem „Gräßlichen“ so wenig zurückschreckte, wie sie Sentimentalität duldete. Und er sieht in der Werkentwicklung eine stete „Erweiterung ihrer Kunstmittel“ von der technischen Vervollkommenung zu den psychologisch erfassten Werken, zu den Form und Gefühl zusammenfügenden und Innigkeit vermittelnden Arbeiten. Nach Ahlers-Hestermann „gelangt sie [dadurch] in den hohen Bezirk, wo kein ‚Bemühen‘ mehr sichtbar wird, in den der ‚Freiheit‘...“

Sich künstlerische Freiheit erarbeitet zu haben, bedeutet auch Risiken eingegangen zu sein, das Scheitern in Kauf genommen und nicht auf Verkäuflichkeit geschielt zu haben. Mit dieser Redlichkeit ihrer Kunst gegenüber und mit ihrer Mitmenschlichkeit wirkte Käthe Kollwitz weit über ihre Zeit hinaus – bis in die Gegenwart.

Josephine Gabler

Einführung

Ein großes menschliches Herz durchpulst in gleicher Weise das Werk und das Wort dieser Frau. Keine Phrase, kein Schlagwort findet Eingang weder in ihre Kunst noch in die Auseinandersetzung mit sich, ihrem Fühlen, Denken und Erleben. Und dabei fällt ihr Dasein (1867–1945) mit einer Zeit zusammen, in der Phrase und Schlagwort in entsetzlicher Weise Deutschland und Europa verheert haben. Würde sie eine Malerin von Landschaften, Porträts, Stilleben geworden sein wie so viele ihrer Generationsgenossinnen, wäre freilich auch kaum eine Gefahr von seiten dieser unheimlichen Mächte an sie herangetreten. Aber sie fühlte die innere Bestimmung, in die Zeit hinein zu wirken: sie fühlte, daß sie sich der Aufgabe nicht entziehen dürfe, »Anwalt« zu sein. »Ich soll das Leiden der Menschen, das nie ein Ende nimmt, das jetzt berggroß ist, aussprechen«. Anwalt sein – welche Versuchung zur Rhetorik, zur »schrecklichen Vereinfachung«, zur Haßpredigt, zur trügerischen Anpreisung eines Allheilmittels! – Sie ist der Versuchung nicht erlegen, nicht einmal in ihrer Jugend, als sie noch nicht die Reife innerer und äußerer Erfahrung hatte, und politische Parteidoktrin wohl ihren Blick auf die Wirklichkeit trüben und ihr die Scheuklappen des Fanatismus hätte anlegen können.

So rufen ihre Blätter nicht auf zum Haß, sondern zur Liebe: Sie sind *Hammerschläge gegen die Verhärtung der Herzen*. Die Intensität ihrer Ausdruckskraft schreckt auch vor dem Gräßlichen nicht zurück und duldet keine Spur von Sentimentalität. Denn nicht billige Rührung soll bewirkt werden, die verfliegt wie jede »Stimmung«. Es gilt, die Gewissen der Gleichgültigen, der Oberflächlichen, der Selbstzufriedenen aufzustören und zu erschüttern. – Sie hat sich gegen eine »Abstempelung« als soziale Künstlerin gewehrt, auch dagegen, »Elendsschilderer« zu sein: »Traurigkeit geht doch über soziale Nöte hinaus. Das *Leben* ist es, was alles in sich birgt und mit dem ich mich auseinandersetze *durch* die Arbeit« (S. 92). Diese ihre Grundhaltung verwehrt es ihr, die »Schuldigen« darzustellen, überhaupt Menschen, oder gar eine »Klasse«, als schuldig zu bezeichnen. Die unentwirrbaren Verstrickungen der Schicksale, eigener und fremder Schuld, die sich dem menschlich tiefer dringenden Blick zeigen, läßt keine billigen Verallgemeinerungen zu. Gewiß, sie ist ihr Leben lang Sozialistin gewesen und hat auf den Sozialismus gehofft als auf

die große Brüderlichkeit, »auf das, was die Menschen *leben* läßt«, aber – so schreibt sie 1920 –, »ich bin entsetzt und erschüttert von all dem Haß, der in der Welt ist ... und finde, vom Morden, Lügen, Verderben, Entstellen, kurzum allem Teuflischen, hat die Erde jetzt genug gesehen«. Diese Eintragung vom Oktober 1920 (zum Parteitag der »Unabhängigen« in Halle, auf welchem die Spaltung von den Mehrheitssozialisten vollzogen ward) ist überhaupt aufschlußreich für die *Redlichkeit der Selbstprüfung*, die immer wiederkehrt auf diesen Seiten und so grundverschieden ist von eitler Selbstbespiegelung: sie »schämt sich, daß sie noch immer nicht Partei nehme, und vermutet fast, wenn sie erkläre, keiner Partei anzugehören, der eigentliche Grund dazu – Feigheit sei«. Aber sie sieht sich immer fester in die Rolle der Künstlerin des Proletariats und der Revolution »geschoben« – dagegen wehrt sie sich aus innerer Wahrhaftigkeit.

Merkwürdig gerade, ohne jene tastenden Umwege, die sonst beim Künstler fast unausbleiblich sind, verläuft die Lebensbahn der Käthe Kollwitz, gerade freilich nur in der Richtung. Denn alle Höhen und Tiefen des Lebens hat sie als Frau und als Künstlerin erfahren. Das Stürzen und Steigen hat sie sehr müde gemacht, und schon früh, vor dem 50. Jahr, fühlt sie sich alt, läßt sie sich alt werden. Ihr Geist aber und ihr Künstlertum wachsen weiter bis zu letzter Verklärung, auch unter den schweren Wolken des Schicksals. – Stärker als sie selbst es wußte, lebte in ihr etwas vom Geist des Großvaters mütterlicherseits, Julius Rupp (Königsberg 1809–1884), und zwar ist es weniger der Inhalt seiner philosophisch-theologischen Lehre – die der Heranwachsenden noch kaum verständlich war –, als der Umriß seiner mächtigen sittlichen Persönlichkeit und das menschlich Vorbildhafte, das in die Familie hinein- und weit darüber hinausstrahlte. – Rupp war als Prediger und als Philosoph mit der starren Orthodoxie und der staatlichen Reaktion 1844 zusammengestoßen und amtsenthoben. Seine zahlreichen Anhänger hatten sich zwei Jahre später zu der »Freien Gemeinde« zusammengetan, deren Haupt er geblieben ist, zuerst durch fast ein Jahrzehnt der Verfolgung, Auflösung, Gefängnisstrafen, und dann ständig bis zu seinem Tode. Seine Lehre scheint eine Fortbildung der rationalistischen Theologie Lessings und der kantischen Sittenlehre gewesen zu sein, und oberstes Gesetz war ihm, eine erkannte Wahrheit furchtlos zu bekennen. Eine große Güte und Hilfsbereitschaft ließen ihn jedoch nie zum eifernden Sektierer werden. – Ein Wort des Großvaters hatte ihr schon früh einen lang nachhallenden Eindruck gemacht: »*Eine Gabe ist eine Aufgabe.*« Käthe Kollwitz hat lebenslang ihr Talent in Demut als das aus geheimnisvoll-göttlicher Ferne ihr anvertraute »Pfund, mit dem sie wuchern solle«, angesehen; so sind ihr Künstler-Eitelkeit und Hochmut, der falsche Ehrgeiz, glänzen zu wollen, dem Tageserfolg nachzulaufen, Überheblichkeit und neidische Rivalitäten ferngeblieben. (In ihrer Strenge gegen sich selbst bezichtigt sie sich dennoch einmal der »Eitelkeit«.)

Die formende Kraft der Familie und ihrer lebendigen Überlieferung beweist sich in den Generationen vor, neben und nach Käthe Kollwitz. Ihr Vater, Karl Schmidt, hatte ursprünglich Jura studiert. Da man ihm jedoch bedeutet hatte, daß er bei seinen politischen und religiösen Überzeugungen nicht auf eine Anstellung

rechnen könne, war er Maurer geworden und durch ein Baugeschäft zu Wohlstand gekommen. Er wurde Freund und Nachfolger des alten Rupp als Leiter der Freien Gemeinde und hatte dessen Tochter geheiratet. Beide bildeten eine Brücke, über die der Geist des Großvaters weiterwirkte in den Enkeln und der ganzen zahlreichen Nachkommenschaft. Die Wirkung erstreckte sich auch auf die Freunde und Jugendgefährten, und als Käthe sich mit einem von diesen schon früh – mit 17 Jahren – verlobte, da war auch dieser der Familie geistig und charakterlich verwandt. Dr. Karl Kollwitz war Arzt, ein Kassenarzt im Berliner Norden, in armer und trüber Gegend, und auch er, der eine harte Jugend gehabt hatte, fühlte Not und Sorgen seiner Patienten weit über die rein ärztliche Betreuung mit. »Wer Dich um Hilfe anging, dem warst Du bereit zu helfen, mit Deinem ärztlichen Können, mit seelischem Rat, mit Geld. Da warst Du nie zu müde, da war Dir nie eine Treppe zu hoch, da war Dir kein Patient zu hoffnungslos oder zu arm und für jeden hattest Du so viel Zeit, wie er brauchte ... Und in den Nachtstunden, die Du dem Schlaf abrangst, da rangst Du auch darum, Dich weiter zu entwickeln, im ärztlichen Wissen, in der Erkenntnis politischer, wirtschaftlicher und menschlicher Zusammenhänge, in der Klärung Deines Weltbildes und in dem Bestreben, alles, was es menschlich gibt, zu verstehen und ihm gerecht zu werden. Und dann wieder, ... trotz Deines Mißtrauens gegen das Leben ... wie konntest Du Dich freuen, besonders, wenn Du anderen Freude gemacht hattest!« So hat es ihm sein Sohn – gleichfalls Arzt – am Grabe nachgerufen.

In solchen Grundempfindungen waren Karl und Käthe Kollwitz eins, eins auch in der Liebe zu den Söhnen und im großen Schmerz um den Verlust des einen. Und in den schlichten Zeilen zu ihrer Silberhochzeit spricht die Frau zum Manne so tief und schön, wie einmal zu erleben es sich wohl jeder Mann wünschen möchte. – Leicht aber kann diese Ehe nicht gewesen sein, denn die Frau mußte mit dem größten Teil ihres Wesens in einem »fremden Bezirk« leben: dem der Kunst, ihres Tage-Werks, das aufbrauchende Ansprüche an sie stellte. Und doch war sie ganz Frau, ganz Mutter, und es trat der glückliche Ausgleich ein, daß ihr von daher die großen Impulse für ihre Künstlerschaft zuwuchsen. Diese beiden Pole ihres Lebens sind auch die Hauptthemen, um die nun die Eintragungen des Tagebuches kreisen. Die Kraft und Redlichkeit ihrer schmucklosen und doch von großer sprachlicher Kultur unterbauten Aussage ist so groß, daß man auch das von ihr Geschriebene als *Kunstwerk* bezeichnen muß, wiewohl sie nicht im entferntesten bei der Niederschrift an eine »literarische« Formung gedacht hat; ja, vielleicht berührt uns gerade deswegen das *Echte*, das *Authentische* daran so unmittelbar. – Die Jugenderinnerungen hat sie auf Bitten ihres Sohnes Hans niedergeschrieben, nach mehrfacher Ablehnung dieses Wunsches, die sie damit begründete, daß, was an ihrem Leben wichtig gewesen wäre, das *Werk* sei. Das private Leben mit dem Allerpersönlichsten und all seinen Torheiten ginge niemanden etwas an. Aber sie hat diese Scheu überwunden und – etwa 1922 – legte sie das Manuskript dem Sohn auf den Geburtstagstisch. Es ist hier in etwas verkürzter Form und zusammengefügt mit einem »Rückblick auf frühere Zeit« aus dem Jahre 1941 dem Tagebuch und den Briefen vorangestellt.

Es wurde schon von der merkwürdigen Geradheit des Entwicklungsganges der *Künstlerin* gesprochen. Dazu haben außer ihrer charakterlichen Anlage vornehmlich zwei Jugendeindrücke beigetragen. Der eine fällt schon in die frühe Kindheit: es ist der Tod des Brüderchens und die Aufbahrung der kleinen Leiche im Elternhaus. Das Erlebnis wurde noch vertieft durch kindliche Schuldgefühle. – Später, etwa im 14. Lebensjahr, bilden bei den Streifereien durch die Stadt Königsberg der Hafen und die Ladeplätze einen mächtigen Anziehungspunkt. Sie beobachtet mit schon »erwachsenen« Augen die Lastträger und die Schiffsbesatzungen bei ihrer schweren Arbeit, das Ursprüngliche, Ausdrucksvolle ihrer Bewegungen, die seltsamen östlichen Gestalten in ihren Schafspelzen, und sieht darin eine »Schönheit«, im Gegensatz zu der bürgerlichen Umwelt, die ihr daneben »pedantisch« erscheinen will. Solche frühen Eindrücke haben bestimmende Kraft, sie sind die Samenkörner, aus denen später die mächtige Pflanze des Lebenswerks sich entwickelt.

Umstände und Zeit waren dieser Entwicklung günstig: der Vater hatte Freude an ihrem Tun und unterstützte es nach Kräften, und ihr Wesen, ihr herber ostpreußischer Realismus, ging mit den Strömungen der Kunst und Literatur jener Jahre zusammen. Das heißt, mit der werdenden, jungen, noch sehr angefeindeten Kunst. Denn der Gesamtaspekt der offiziellen und erfolgreichen Malerei war schlimm: eine trocken-photographische Art von Wirklichkeitsdarstellung – in Preußen insbesondere auch die Verherrlichung des 70er-Krieges durch Anton von Werner und andere Schlachtenmaler –, und eine süßliche, sentimentale, anekdotisch zugespitzte Genremalerei. Diese »Kunst« mußte solche Wünsche erfüllen, wie sie heute der schlechte oder der durchschnittliche Film befriedigen. Man kann sich kaum mehr vorstellen, wie revolutionär die Bilder eines Liebermann, eines Fritz von Uhde in dieser Atmosphäre wirkten, ebenso wie die Dramen der Hauptmann, Arno Holz, Ibsen, die Romane Zolas oder der großen Russen Tolstoj, Dostojewski, Gorki, der nordischen Schriftsteller wie Arne Garborg. (Diese Namen hat Käthe Kollwitz später einmal aufgeführt als solche, von denen sie besonders starke Eindrücke empfangen hat.) Die junge Kunst erschien ihr auf dem Hintergrund des erstarkenden Sozialismus, der ihr durch Vater und Bruder nahegebracht worden war.

Ihren ersten Unterricht erhielt sie noch in Königsberg, aber schon 1885, mit 18 Jahren, durfte sie für ein Jahr nach Berlin gehen, wo sie in der Künstlerinnenschule (auf der Akademie wurden damals noch keine Frauen zugelassen) in dem Schweizer Karl Stauffer-Bern einen Lehrer erhielt, der für sie von großer Bedeutung wurde. Einmal war er wesentlich Zeichner, und zwar im akademischen Sinn ein ganz vorzüglicher, streng und unmanieriert; und dann war er mit Max Klinger befreundet, dessen große, ernste, von symbolhaftem Ausdruck durchwaltete Radierzyklen der jungen Künstlerin durch ihn nahegebracht wurden. Die tiefere Wirkung Klingers trat jedoch erst später zutage, denn damals wollte sie noch eine »Malerin« werden, und zunächst mußte sie zurück nach Königsberg. Die beiden dort verbrachten Jahre hat sie selbst einmal als eine »triste Zeit« bezeichnet. Sie malte bei Professor Emil Neide, der seinerzeit durch ein Sensationsbild »Die Lebensmüden« berühmt geworden war. Stauffer-Bern war inzwischen nach Italien gegangen, und da der Vater einen weiteren Studienaufenthalt bewilligte, ging Käthe nach München, diesmal für zwei

Jahre (1888 und 1889). An dem noch jugendlichen Ludwig Herterich hatte sie dort einen Lehrer, den sie als »anregend« empfand, obwohl seine auf das ausgesprochen Koloristische und Schwungvolle gerichtete Art für ihre spezielle Begabung kaum förderlich war. Das Anregende mag auch mehr die leichtere, ungebundene und musische Atmosphäre der Stadt mit den vielen jungen Kunstbeflissenen gewesen sein. Hier vertiefte sich ihre Kenntnis der naturalistischen Dichtung, und bei einem kleinen Wettbewerb unter Kameraden hat sie erstmals ein Thema aus ihrem späteren Stoffkreis angeschlagen, indem sie eine Scene aus Zolas großem Bergarbeiterroman »Germinal« illustrierte. Gleichzeitig las sie die Schrift des verehrten Max Klinger »Malerei und Zeichnung«, worin er die Gebiete und Aufgaben trennt, die der malerischen und andererseits der graphischen Darstellung als ihren Stilmitteln entsprechend zugeordnet werden müssen. Beim Lesen ging es ihr auf, daß sie im Grunde keine Malerin sei noch werden wolle, sondern daß ihre Ideen, Wünsche und Absichten sich in künstlerisch sinnvoller Weise nur mit dem Stift und der Radiernadel verwirklichen ließen. Dennoch versuchte sie zunächst noch einmal, die Scene aus »Germinal« in Öl zu malen. In Königsberg, wo sie sich ein »handgroßes« Atelier gemietet hatte, machte sie die Studien dazu in den Hafenkneipen. Gleichzeitig aber ließ sie sich von dem Zeichenlehrer ihrer Jugend, einem Kupferstecher, die technische Behandlung der Druckplatten zeigen und machte die ersten Versuche im Radieren. – Bis auf einige Pastelle und aquarellierte Zeichnungen hat sie dann im späteren Leben nie mehr gemalt und die ganze Kraft dem zugewandt, was sie in München als ihre Lebensaufgabe erkannt hatte.

Inzwischen hatte sich ihr Verlobter in Berlin als Kassenarzt niedergelassen, und so »wagten sie den Sprung in die Ehe« (1891). Sowohl ihr Vater als auch sie selbst scheinen bezüglich ihrer weiteren Kunstausbübung recht skeptisch in die Zukunft gesehen haben; in Wirklichkeit aber stieg ihre Bahn schon in den 90er Jahren trotz der Lasten des Haushalts und der Mühe mit dem Aufziehen zweier Kinder steil an, zu einer Höhe der Leistung und des Erfolges, wie sie freilich niemand hatte voraussehen können.

Denn ihre tief menschliche Kunst brauchte diese *Fülle* des Lebens, die Fülle der Erfahrung des Mutterwerdens und Mutterseins, der Schmerzen und der unsäglichen Freude an dem warmen kleinen Kinderkörper, an dessen Werden und Wachsen, die Last der Sorge, der eigenen und der Mitmenschen Sorge, welche nun zu ihr kamen und sie vor der mitfühlend Verstehenden ausbreiteten. – Die Fülle aber auch dieser brausenden Stadt Berlin mit ihrem über allem falschen Glanz und echtem Elend zitternden geistigen Fluidum. Da war dieses Neue in der Kunst, schärfer, greller als in dem gemütlich und geschmacklich gedämpften München: zu einer kleinen Gruppe, der »Elf«, taten sich 1892 revolutionäre Maler zusammen; im nächsten Jahr gab es die Protestausstellung der Zurückgewiesenen, wo der Norweger Edvard Munch als Bürgerschreck wirkte, und wo sie selbst erstmals ausstellte; die »Freie Bühne« brachte unter Enthusiasmus und Skandal die Dramen der jungen Naturalisten. Hier sah Käthe Kollwitz 1893 die Uraufführung der »Weber« von Gerhart Hauptmann. Tief erschüttert und gepackt ließ sie die angefangene Blätterfolge zum »Germinal« liegen und machte sich an die Vorstudien zu ihrem ersten großen Zy-

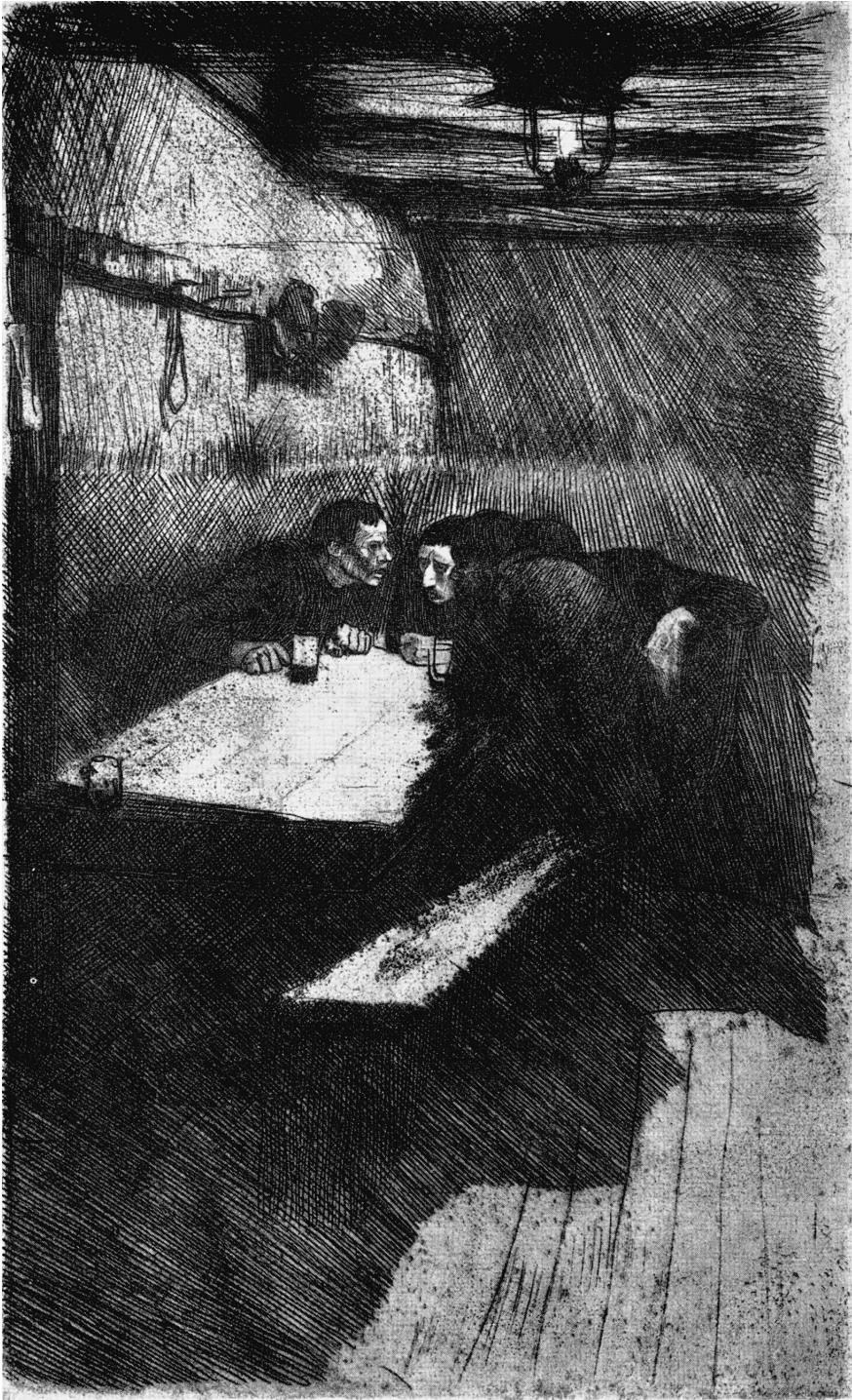


Abb. 2 Beratung. Blatt 3 der Folge »Ein Weberaufstand«. Radierung, 1895, 29,6 × 17,8 cm

klus. Vier Jahre arbeitete sie an den sechs Blättern des »Weber-Aufstandes« (sie trugen die Titel: Not, Tod, Beratung, Weberzug, Sturm, Ende). Die ersten drei sind Lithographien, die anderen Radierungen. Ursprünglich sollten alle Blätter Radierungen werden, aber die Probedrucke fielen zunächst nicht so aus, daß sie ihrem hohen Anspruch genügten.* Das hier abgebildete Blatt (»Beratung«) [Abb. 2] ist nun eine von der Künstlerin verworfene Radierung, die sie dann durch eine Lithographie ersetzt hat (und es ist eigentlich schwer einzusehen, weshalb). Aus dem großen Schattenvordergrund springt die Helligkeit von Tisch und Bank und führt den Blick in die Männergruppe hinein. In ihrer schwarzen Zusammenballung sind zunächst nur drei Punkte sichtbar: der Redende, Überredende, das scharfnasige, angespannte Gesicht in der Mitte und eine über die Stuhllehne hängende Hand. Erst allmählich unterscheidet das Auge Körperrisse, einen Rücken, ein Profil in diesem Schatten, der die Stimmung verschwörerischer Eindringlichkeit dunkel umgreift. – Hier wie besonders auf dem nächsten Blatt, dem »Weberzug« [Abb. 3], herrscht mehr eine dumpfe Gedrücktheit als ein Pathos des Revolutionären. Sie wird verstärkt durch die schwere Horizontlinie über den durch Arbeit und Not gezeichneten Köpfen. Scharfe, bildnismäßige Charakterisierung, keinerlei Heroisierung, die ganze Härte der Wirklichkeitsnähe, das war es, was damals die neue Kunst suchte. – Der »Sturm« auf dem nächsten Blatt [Abb. 4] bricht sich an dem geschlossenen Prunkgitter des Parks, das Pflaster wird aufgerissen für Wurfgeschosse. – Ein unpathetisch düsterer Ausklang endlich der niedere Raum, in dessen Mitte kummervoll resigniert eine Frau steht, und auf den Toten blickt, der hinausgetragen wird [Abb. 5]. Schwarz und senkrecht, wie sie, die Pfosten des Webstuhls daneben – dunkel und waagrecht unten die Leichen ...

Man wird es nachlesen, wie groß der Erfolg des Werkes war, besonders bei den Kennern, den Künstlern und Sammlern; man wird auch lesen, wie die Künstlerin das Ausstellen der Blätter jemand anderem überließ, im Schmerz über den Tod

* Die eigentliche Radierung besteht nur aus *Strichen*. Sie werden mit der Nadel in eine säureundurchlässige Schicht eingeritzt, mit der die Kupfer- oder Zinkplatte vorher bedeckt ist. Die Säure, in welche die Platte dann gelegt wird, frißt sich in die freigelegten Stellen – eben die Striche – ein und bewirkt kleine Vertiefungen, in denen später beim Einwalzen der Platte mit der Druckfarbe diese haften bleibt. Käthe Kollwitz aber wollte starke Gegensatzwirkungen von Hell und Dunkel erzielen und also ganze Partien mit einem »Ton« überziehen. Dafür muß die Platte nochmals stellenweise mit dem säureundurchlässigen sogenannten Ätzgrund bedeckt werden (an den Stellen, die hell bleiben sollen) und nun wird die Platte mit Kolophonium- oder Asphaltstaub bestreut und in einem zweiten Bad flächenweise angegriffen. Wenn man mehrere Dunkelheitsgrade erzielen will, muß derselbe Vorgang mehrfach wiederholt werden, wobei die Dauer des Säurebades eine entscheidende Rolle spielt (Aquatintaverfahren). Diese Technik läßt sich noch sehr bereichern, indem man einen *weichen* Ätzgrund verwendet, auf diesen ein gekörntes Papier oder Stoff legt und darauf mit einem stumpferen Instrument die Zeichnung durchdrückt. Der weiche Grund haftet beim Abheben an dem Papier, und beim Ätzen, oder vielmehr beim späteren Druck, wird dann die körnige Struktur sichtbar (Vernis mou). Die Künstlerin hat diese komplizierte Technik unter Anwendung verschiedener Variationen später in großer Vollkommenheit beherrscht, aber es gehörte eine lange Erfahrung dazu. – Der Steindruck (Lithographie) ist ein wesentlich einfacheres und während der Arbeit leichter kontrollierbares Verfahren. Hierbei wird die Zeichnung mit *fetthaltiger* Kreide oder Tusche auf den Stein gebracht. Nach einer entsprechenden Behandlung nehmen nur diese fettigen Partien die aufgewalzte Druckfarbe an.



Abb. 3 Weberzug. Blatt 4 der Folge »Ein Weberaufstand«. Radierung, 1897, 21,6 × 29,5 cm



Abb. 4 Sturm. Blatt 5 der Folge »Ein Weberaufstand«. Radierung, 1893–1897, 31,3 × 43 cm

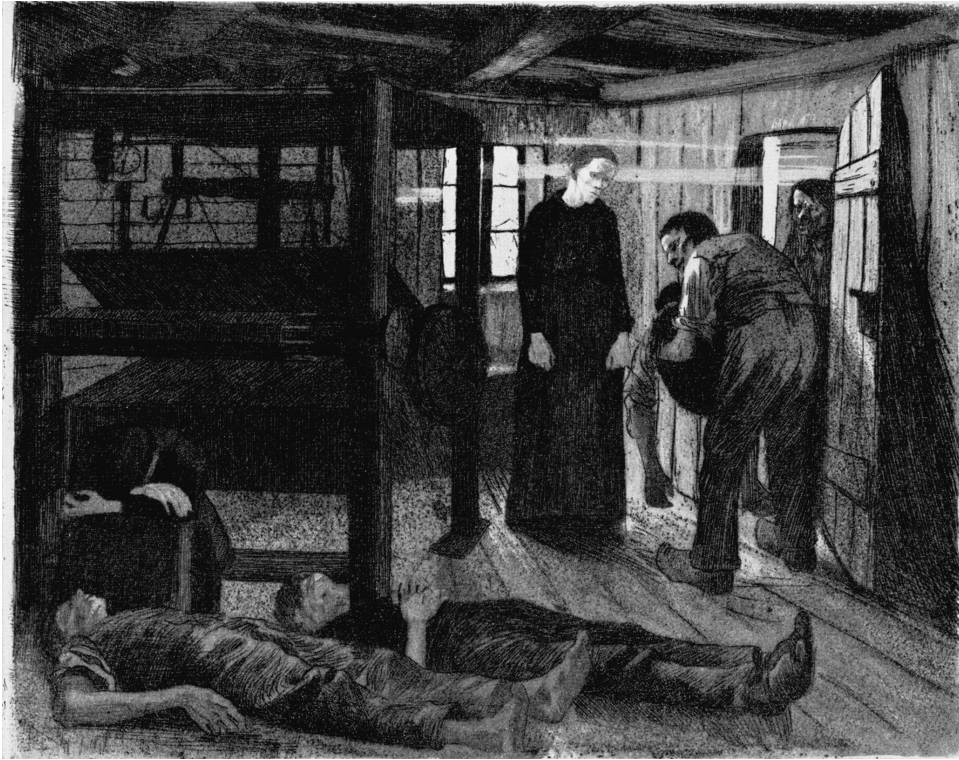


Abb. 5 Ende. Blatt 6 der Folge »Ein Weberaufstand«. Radierung. 1898, 24,5 × 30,5 cm

des geliebten Vaters, der nun den Erfolg, den sie doch gerade um seinerwillen ersehnt hatte, nicht mehr erleben konnte. – Aber die Arbeit ging weiter. Von den Einzelblättern, die zwischen den beiden großen Zyklen entstanden, sehen wir hier die »Carmagnole«, den Tanz um die Guillotine [Abb. 6]. Wie der ihr nahestehende Schriftsteller Adolf Heilborn vermutet, ging die Anregung dazu auf Dikens zurück, der in dem Buch »Zwei Städte« einen solchen Bluttausch schildert als »das schauerliche Gespenst einer toll gewordenen Tanztour, zu einem wilden Takt, der einem Zähneknirschen gleicht«. Als eine grauenvoll mahnende Schilderung der *Möglichkeiten des Bösen* und der *Verheerung des Menschlichen* durch den *Haß* steht das Blatt allein in dem Werk der Künstlerin. Es soll keine Darstellung von historischen Vorgängen aus der französischen Revolution sein, das Kostüm und die Typen zeigen es deutlich, und der Schauplatz ist von gänzlich unfranzösischen hohen Giebelhäusern umstanden, wie sie die Künstlerin im »Gängeviertel« von Hamburg gesehen haben muß. Sie unterstützen durch ihre schweigende Unheimlichkeit den Eindruck des Gespenstischen der Scene. Die zweite große Folge, diesmal von sieben Blättern, war der »Bauernkrieg«. Die Arbeit daran erstreckt sich auf die Jahre 1901 oder 1902 bis 1908. Also auch hier ein historischer Stoff, der eine überzeitliche Bedeutung hatte; eine wilde und tragische Zeit, um die nun die mächtig angesprochene Phantasie der Künstlerin kreiste, bis vor ihrem inneren



Abb. 6 Carmagnole. Radierung. 1901, 57,3 × 41 cm



Abb. 7 Pflüger. Blatt 1 der Folge »Bauernkrieg«. Radierung. 1906, 31,4 × 45,3 cm

Auge die symbolhaften Visionen auftauchten, in denen sie das Geschehen konzentrieren konnte. Das erste Blatt, die »Pflüger« [Abb. 7], zeigt die fast waagrecht zur schwarzen Erde gebeugten, zum Zugtier erniedrigten Bauern unter einem schweren Himmel. – »Vergewaltigt« heißt das zweite [Abb. 8], auf dem eine Frau in starker Verkürzung, das entblößte Bein gegen den Beschauer ausgestreckt, in einem verwüsteten Garten liegt. – Blatt 3: Schräg von rechts unten beleuchtet ein Kopf, zwei Hände und eine Sense [Abb. 9]. Es ist, kaum als solche erkennbar, eine Frau. Sie preßt die Sense gegen das Gesicht, die groben Arbeitshände ruhen; angestrengt zieht sich die Stirn zusammen und die kleinen hellen Pupillen blicken böse durch den schmalen Spalt der Lider: Sie sinnt, und sinnt nichts Gutes. – Die Bewaffnung der Massen in einem Gewölbe und ihr Vordringen auf dunkler Treppe (Blatt 4) bildet die Überleitung zu dem Mittelpunkt des Werkes, dem »Losbruch« [Abb. 10]. Von rechts her ergießt sich der aufgestaute Strom in nunmehr entfesselter Wildheit: schreiend, rennend, vorstürzend die Männer gegen ein – hier nicht sichtbares – Ziel, angefeuert von einem fanatischen Weib. Die mitreißende Kraft dieses Blattes wird von jeder Einzelheit getragen, besonders aber durch die geniale Gesamtkomposition, dem Gegensatz zwischen der lodernd aufgereckten, die Arme nach oben werfenden Gestalt im Vordergrund und dem quer dazu vorbeirasenden Männerhaufen. – Es war zeitlich das erste Blatt des Zyklus, das die Künstlerin entworfen hat, die vorbereitenden Stufen und der Ausklang folgten später. Ein melancholischer Ausklang: auf dem leichenbesäten nächtlichen Schlachtfeld eine niedergebeugte Frau, die den Kopf eines Gefallenen berührt und ihn mit ei-

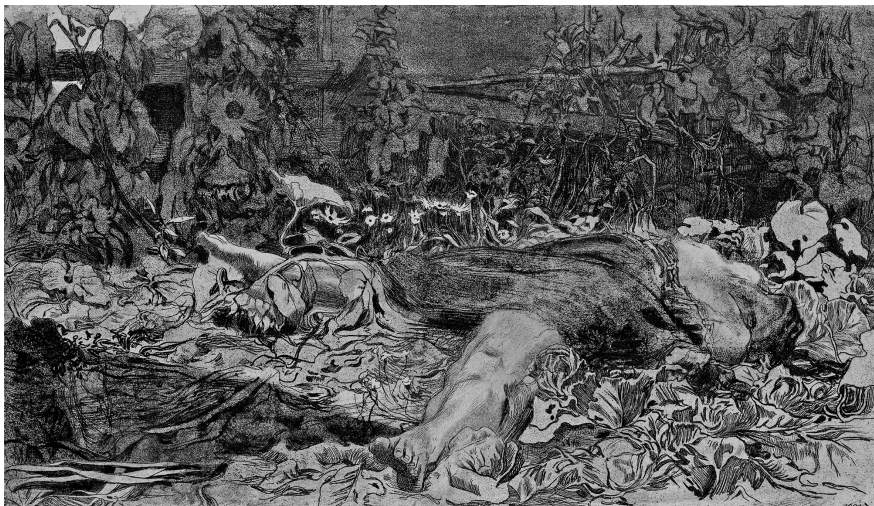


Abb. 8 Vergewaltigt. Blatt 2 der Folge »Bauernkrieg«. Radierung. 1907–1908, 55,8 × 73 cm



Abb. 9 Beim Dengeln. Blatt 3 der Folge »Bauernkrieg«. Radierung. 1905, 29,8 × 29,8 cm



Abb. 10 Losbruch. Blatt 5 der Folge »Bauernkrieg«. Radierung, 1903, 50,7 × 59,2 cm



Abb. 11 Schlachtfeld. Blatt 6 der Folge »Bauernkrieg«. Radierung, 1906, 50,4 × 69,7 cm

ner kleinen Laterne anleuchtet (Blatt 6) [Abb. 11] und, auf dem Schlußblatt, die Gefangenen, zusammengepfercht wie das Vieh, gebunden und stumpf [Abb. 12]. Müde läßt ein Knabe den Kopf sinken und lehnt sich mit gefesselten Händen auf den Strick.

Viele Blätter waren neben der Arbeit an dem Zyklus entstanden, größtenteils in der gleichen, die Einzelheiten genau und geschlossen durchführenden Technik, mit starken Gegensätzen zwischen den (oft von künstlichem Licht) beleuchteten und den im Schatten liegenden Partien. So bei dem Kopf einer Berliner Arbeiterfrau [Abb. 13], in deren Zügen Leben und Haltung von Tausenden ihresgleichen ohne »Stilisierung«, in aller Schlichtheit zum Ausdruck gebracht wird. Allmählich verschwinden dann die schwarzen Hintergründe und die großen Lichtkontraste sowie die streng gebundene Form der plastisch-modellierenden Zeichnung. Der Strich wird gelöster, der Gesamton von Zeichnung und Lithographie gleichmäßiger, grauer, poröser. Das Leben gibt ihr, der Mutter und Arztfrau, der mit allem Leid mitschwingenden Seele alltäglich den bewegenden Anlaß zu ihren bildlichen Darstellungen. – Aber auch die Freude klingt manchmal auf, und zwar in der einzigen Form, in welcher sie sich im Werk der Künstlerin spiegelt: als die innige Beziehung von Mutter und Kind [Abb. 28, S. 64]. Da spürt sie denn so reizende Dinge auf wie etwa die Bewegung des Kindchens, das die kleine Hand gegen die mütterliche Wangen preßt [Abb. 29, S. 64].