

Index

3

WAG

GERHARD STRAUSS KÄTHE KOLLWITZ

GERHARD STRAUSS

KÄTHER KOLLWITZ



SACHSENVERLAG DRESDEN

SEKTION ARCHITEKTUR
GRUNDLAGEN DER GESTALTUNG

I 75

I 75

02661

Zell/m004 (MAG/NNM)

296173 128

Technische Universität Dresden
Universitätsbibliothek
Zweigbibliothek 18

07. NOV. 1996

Goethe:

„ICH BIN AUS DER WAHRHEIT DER FÜNF SINNE“

(letzte Eintragung im Tagebuch von Käthe Kollwitz)

Künstlermonographien Herausgeber: Hermann T. Wiemann

Copyright 1950 by Sachsenverlag, Dresden / Liz.-Nr. 156 (7626/50-10059/49) / Alle Rechte vorbehalten / Die Wiedergabe der in diesem Werk enthaltenen Abbildungen ist nur mit Genehmigung des Kunstverlages A. v. d. Becke, Berlin, gestattet / Printed in Germany / Satz und Lithographie: (III/9/1) Sachsenverlag, Druckerei- und Verlags-GmbH., Dresden, 557A / Druck und Buchbindereiarbeiten: Sachsenverlag, Druckerei- und Verlags-GmbH., Plauen (Vogtl.) 01 / Archiv-Nr. 1007

96.4.59093.001

DAS LEBEN IN DER ZEIT

Als Käthe Kollwitz 1867 geboren wurde, lag das revolutionäre Jahrzehnt dieses Säkulums rund zwanzig Jahre zurück. Die Anfänge einer kämpferischen deutschen Arbeiterbewegung waren zerschlagen, die besten Teile des Bürgertums, die an die Seite der Arbeiterschaft getreten waren, hatten eine Niederlage hinnehmen müssen. Der revolutionäre Elan war abgeebbt, und Bismarck hatte nach dem Sieg im Inneren seine ersten Kriege zur Einigung Deutschlands „von oben“ hinter sich. Der Geburtstag unserer Künstlerin läßt sich jedoch noch mit einem zweiten historischen Datum in Verbindung bringen, von dem ihn zudem nur wenige Tage trennen: mit dem Erscheinen des ersten Bandes vom „Kapital“ von Karl Marx. Mit diesen beiden Hinweisen sind Basis und Hauptinhalt des Lebens von Käthe Kollwitz im Grunde bereits umschrieben, von der ja bekannt ist, daß sie weder resignierte, wie so viele Teile des liberalen Bürgertums, noch sich durch einen Übergang zur Reaktion korrumpierte.

Käthe Kollwitz ist die Enkelin von Julius Rupp, dem Gründer der ersten freireligiösen Gemeinde Deutschlands in Königsberg. Rupp gehörte zu den aktivsten liberalen Kräften seiner Zeit. Er identifizierte sich mit der Revolution von 1848, u. a. durch seine einstmals berühmte Rede auf die Märzgefallenen in der Neuroßgärter Kirche seiner Heimatstadt. Er war in der Paulskirche, wurde amtsentoben und verfolgt und trat 1862/63 als Anhänger der Fortschrittspartei und Deputierter der preußischen Abgeordnetenversammlung letztmalig in die politische Arena. Er zog sich aus ihr zurück, weil der bismarckschen Machtpolitik mit Reden nicht beizukommen war. Welche Rolle Königsberg damals im Kampf der fortschrittlichen Kräfte spielte, geht am besten aus einer Äußerung von Friedrich Engels hervor, der 1842 schrieb: „Je erfreulicher die gewaltige geistige Bewegung ist, mit welcher Königsberg sich in den Mittelpunkt der deutschen politischen Entwicklung zu setzen sucht, je freier und ausgebildeter sich dort die öffentliche Meinung beweist . . .“

Karl Schmidt, der Vater der Künstlerin, gehörte der gleichen Gemeinde an und war Rups Nachfolger im Predigeramt. Ursprünglich Jurist, gab er seine Laufbahn auf, um nicht der Staatsgewalt verpflichtet zu sein, und wurde Maurermeister. Vom Großvater und vom Vater her erklären sich also jene frühzeitigen Verbindungen, die die junge Käthe Schmidt zur aufstrebenden Arbeiterbewegung gewann. Die Aufgeschlossenheit des Elternhauses sozialen Problemen gegenüber war auch die Voraussetzung für den großen Eindruck, den Flößer und Schiffer der Hafenstadt Königsberg auf Käthe Kollwitz machten. Zwar berichtete die Künstlerin, daß nur das zeichnerisch faßbare Bild dieser Menschen sie gereizt habe, doch setzt dies ja schon eine genügende innere Bereitschaft für das damals noch sehr ungewöhnliche Thema voraus. 1885/86 ging Käthe Kollwitz als junge Kunststudentin nach Berlin, in die an Reichtum und Elend schnell wachsende kaiserliche Hauptstadt Deutschlands. Es war die Zeit des Sozialistengesetzes „ . . . wider die gemeingefährlichen Bestrebungen der Sozialdemokratie . . .“ Als sie ein zweites Studienjahr bewilligt bekommt, wendet sich Käthe Kollwitz 1888/89 nach München, um u. a. auch dem käuflichen offiziellen Kunstbetrieb

der Hauptstadt – Reichstag, Siegessäule, Anton v. Werner usw. — zu entkommen, über dessen Verflachung sich vorher schon ihr Lehrer Stauffer-Bern bitter beklagt hatte. Über die Münchner Zeit schreibt Käthe Kollwitz: „... hier trat der Materialismus an mich heran...“ Während eines kurzen Aufenthaltes in ihrer Heimatstadt heiratet die Künstlerin 1891 den Jugendfreund Dr. med. Karl Kollwitz. Mit ihm siedelt sie bald darauf nach dem Norden Berlins über, wo Dr. Kollwitz eine Kassenpraxis übernahm und von wo sie erst die Bomben des letzten Krieges vertrieben. 1892 und 1896 erblickten ihre Söhne Hans und Peter das Licht der Welt. Die ersten Jahre des dauernden Berliner Aufenthaltes sind die Zeit des Erstarkens der deutschen Arbeiterbewegung. Als Wilhelm II. in Oeynhausen Zuchthaus für Streikführer forderte, als der Reichstag, in den die SPD dreifach stark eingezogen war, diese Provokation zurückwies, ist Käthe Kollwitz mit den „Webern“, ihrem ersten großen und bekennenden Graphikzyklus, fertig, der sie sofort bekannt machte. Sie ist mit Gerhart Hauptmann befreundet und gewinnt vielfältige Anregungen aus der aufblühenden Literatur der Zeit, deren deutsches Zentrum ja Berlin war.

Die großen Ereignisse der russischen revolutionären Entwicklung der ersten Jahre nach 1900 haben dagegen keinen heute noch nachweisbaren Niederschlag im Werdegang unserer Künstlerin gefunden. Von 1898 bis 1903 ist sie Lehrerin an der Künstlerinnenschule in Berlin, wo neben ihr u. a. auch der nur wenige Jahre jüngere Hans Baluschek arbeitete. Einer Reise nach Paris 1904 folgte 1907 ein Jahr Italien, als Max Klinger ihr auf Grund der zweiten großen Graphikfolge („Bauernkrieg“) den Villa-Romana-Preis zuerkannt hatte. Es schließen sich an Jahre voller Intimität im familiären Kreis, gefüllt mit Schaffensfreude. Sie enden jäh mit dem Ausbruch des ersten Weltkrieges, mit der freiwilligen Meldung ihres Sohnes Peter und seinem Tod schon im Oktober 1914. Die dadurch ausgelöste Erschütterung ist so stark, daß die Künstlerin, die eine überaus liebende Mutter war, sie nur schwer überwindet.

Die Revolution von 1918 bringt Käthe Kollwitz Erlösung. „Denn jetzt ist alles Zukunft... Wir sehen Licht und atmen Luft...“, heißt es in ihren Notizen. Sie empfängt endlich jene Ehrungen, die ihr schon seit ihren „Webern“ zustanden, wird Mitglied der Preußischen Akademie der Künste und steht im Zentrum deutscher Kunst, tätig auch in den Berliner Künstlervereinigungen. Käthe Kollwitz arbeitet in der Internationalen Arbeiterhilfe und gehört deren Komitee für die Rußlandhilfe an. Erholungsfahrten nach Ascona und Madeira folgt 1927, zehn Jahre nach der Oktoberrevolution, eine Reise mit ihrem Mann nach der Sowjetunion. Seit 1928 leitet die Künstlerin ein Meisteratelier für Graphik an der Akademie der Künste in Berlin.

1933 verliert sie alle Ämter und gehört zu den vom Faschismus Verfemten. Sie trägt diese Last mit Würde und im Bewußtsein der Verantwortung, die sie als eine von den fortschrittlichen Menschen der ganzen Welt verehrte Mitkämpferin hat. Sie bangt gelegentlich vor Verhaftungen und trägt bei sich ein „Fläschchen“, damit — wie sie einmal bei einer verabredeten Begegnung mit ihrem gleichfalls verfolgten Freunde Otto Nagel im U-Bahnhof Französische Straße sagte — sie in keinem Fall „etwas erzähle“. Sie bangt vor dem Ausbruch des zweiten Krieges und verliert in ihm einen Enkel. 1943 zieht Käthe Kollwitz zu Freunden nach Nordhausen und entgeht so dem Schicksal, das ihre

Wohnung während eines Bombenangriffes samt vielen dort lagernden Arbeiten traf. Kurz darauf wird auch das Haus ihres Sohnes, Dr. med. Hans Kollwitz, in Berlin-Lichtenrade zerstört. 1942 notiert Käthe Kollwitz, daß sie seit Monaten nicht mehr gearbeitet habe. 1944 siedelt die Sechundsiebzijährige nach Moritzburg bei Dresden über, wo ein ihrer Kunst befreundeter Angehöriger des ehemaligen sächsischen Königshauses ihr ein Domizil bot und wo die Künstlerin kurz vor dem Eintreffen der Roten Armee starb.

Die Enkelin Jutta Kollwitz hat die letzten Monate ihrer Großmutter geschildert. Goethe, dem geistigen Weggenossen ihres Lebens, galten die Gedanken, dazu den Angehörigen, den Freunden und dem tief gehaßten Kriege. Aus dem Herbst 1944 hat Jutta Kollwitz folgenden Satz notiert: „Doch ich liebe es (Deutschland, d. Verf.) sehr, sehr, aber mehr liebe ich die neue Idee . . . die Idee der Bruderschaft der Menschen.“

AN DER SEITE DER ARBEITERSCHAFT

Man kann das Werden eines Menschen messen an den Zielen und den Ergebnissen seiner Bemühungen. Der Anfang seiner Entwicklung und die Kennzeichen seines Ursprungs sind dann der Hintergrund der Betrachtung. Man kann auch umgekehrt verfahren und zuerst nach den Quellen sehen. Dann verfolgt man meistens deren Lauf, und selbst dort, wo der große Strom, in den die Quelle irgendwann aufging, ins Meer mündet, werden es vornehmlich die Wasser des Ursprungs sein, nach denen man forscht. In der bisherigen Literatur über Käthe Kollwitz überwiegt die zweite Methode. Fast alle Interpreten behandeln zwar das Verhältnis der Künstlerin zum Proletariat, selbst Kuhn und Kaemmerer heben letztlich jedoch wieder ihre bürgerliche Linie hervor. Worringer, dessen kurze Äußerung wohl den wichtigsten älteren Beitrag zur Deutung des Werkes der Kollwitz gibt, schließt bezeichnenderweise: „Proletarische Kunst ist die Kunst der Käthe Kollwitz nur dem Stoff nach, dem Ethos nach ist sie beste Bürgerkunst, Kunst des sozial aufgerüttelten Gewissens. So fand sie auch ihre tiefste Resonanz da, wo liberales Bürgertum sich seiner Verpflichtung an jenem Humanitätsbegriff bewußt war, der es groß gemacht hatte.“

Sowenig nun an der bürgerlichen Herkunft der Künstlerin und an deren stetem Nachwirken zu zweifeln ist, so fest steht jedoch, daß Käthe Kollwitz sich zeit ihres Lebens in Auseinandersetzung gerade mit diesem Erbe befunden hat. Das aber nicht, um es auszubauen im Sinne einer Vollendung alter Substanz, sondern um diese zu überwinden im Übergang zu einer neuen Haltung. Käthe Kollwitz bekennt sich an keiner Stelle ihres Werkes und ihrer schriftlichen Aufzeichnungen zur Bourgeoisie, die immer nur als Fessel empfunden wird. Demgegenüber steht das wiederholte und eindeutige Bekenntnis zur „neuen Idee des Sozialismus“, stehen der Anspruch, ihr Werk (Liebknecht-Blatt) der Arbeiterschaft dedizieren zu können, das 1933 gemeinsam mit Heinrich Mann vollzogene mutige Eintreten für die Einheit der Arbeiterbewegung und, neben vielen anderen Belegen, jener kurz darauf formulierte Brief, in

dem es heißt: „... die Seelen von Unzähligen im Arbeiterstand glühten für mich, so hören sie sicher auf, das zu tun, wenn ich ‚ehrenvoll‘ wieder anerkannt werde. Ich will und muß bei den Gemaßregelten stehen...“ Gewiß wird auch hier von „Gemaßregelten“ gesprochen, also Mitleid bekundet, was wieder als Äußerung einer humanitären Haltung gedeutet werden könnte. Entscheidend ist jedoch die Identifikation mit dem Proletariat, die Sorge, es in seinem Kampf irritieren zu können, und das Bekenntnis zu dessen vordringlichster politischer Aufgabe, zu seiner Einheit. Es kann kein Zweifel sein, daß damit die geschichtliche Selbsttätigkeit, die dem Proletariat eigentümliche Bewegung erfaßt und bejaht wurde, womit Käthe Kollwitz sich über jene nur kritisch-utopistischen Sozialisten erhebt, von denen es im Kommunistischen Manifest heißt: „Sie sind sich zwar bewußt, in ihren Plänen hauptsächlich das Interesse der arbeitenden Klasse als der leidendsten Klasse zu vertreten. Nur unter diesem Gesichtspunkt der leidendsten Klasse existiert das Proletariat für sie... Sie appellieren daher fortwährend an die ganze Gesellschaft ohne Unterschied, ja vorzugsweise an die herrschende Klasse.“ Das deutsche Bürgertum hat zwar viele Künstler hervorgebracht — Heinrich Mann, Anna Seghers, Arnold Zweig u. a. m. —, deren Entscheidungen zugunsten der Arbeiterklasse ähnlich sind wie bei Käthe Kollwitz. Es gibt aber keinen deutschen bildenden Künstler bürgerlicher Herkunft, gleicher Haltung und auch nur annähernd gleichen Ranges, dessen Volkstümlichkeit innerhalb der Arbeiterklasse der ganzen Welt der von Käthe Kollwitz gleichkommt, denn Max Lingner, den man unserer Künstlerin an die Seite stellen könnte, ist Arbeiterkind. Ihr Bekenntnis bedeutet ihr Leben lang — wer wollte daran zweifeln? — einen unschätzbaren Zuwachs an Kraft für das Proletariat und einen ausgesprochenen Verlust auf der Seite seiner Gegner. Das ist das wirkliche Resultat des Werkes dieser Frau, deren moralischer Qualität sich auch das liberale Bürgertum mit vollem Recht eng verbunden fühlt.

Was uns nun an dem Weg, der zu diesem Ergebnis führte, interessiert, sind nicht individuell vielleicht bedeutsame Fragen, wie zum Beispiel die Auseinandersetzung mit dem Eros. Im Vordergrund der Betrachtung stehen vielmehr die den Lebensweg unserer Künstlerin bestimmenden gesellschaftlichen Probleme und ihr Standpunkt in der großen Auseinandersetzung zwischen dem Liberalismus, der Religion und dem Sozialismus. Mit anderen Worten: der Konflikt zwischen Idealismus und Materialismus. Er bleibt während des ganzen Lebens der Künstlerin akut, in dem sich fünf Phasen erkennen lassen:

In dem ersten bis München reichenden Abschnitt dominiert eine passive Hinnahme fertiger Anregungen. Die selbständige Begegnung mit der Welt in München und beim dauernden Aufenthalt in Berlin leitet die zweite Stufe ein, in der Käthe Kollwitz sich mit Gewicht an der Gestaltung des Antlitzes ihrer Zeit zu beteiligen beginnt. Kurz vor 1910 treibt sie dann in eine gewisse Isolierung, aus der sie herausgerissen wird durch den ersten Weltkrieg. Weiter folgen nun, bis 1920 etwa, Jahre der Klärung und schließlich der lange letzte Abschnitt des sich vollendenden Lebens.

Vergleicht man diese Phasen mit dem allgemeinen geschichtlichen Geschehen in Deutschland, so wird trotz einer

Vielfalt von Brechungen, Tempoverschiebungen und trotz gewisser Sonderheiten deutlich, in wie hohem Maße sich im Leben unserer Künstlerin die gesellschaftliche Entwicklung widerspiegelt.

Was in München und Berlin emporwuchs, war die Antwort auf den brutalen Klassenkampf der seit dem Sieg von 1871 ungestüm wachsenden kapitalistischen Kräfte. Was dann vor 1910 im Leben unserer Künstlerin begann, war ein Widerschein jenes Reformismus der rechten deutschen Sozialdemokratie, die in Verkennung und Überschätzung zurückliegender Erfolge auf den Automatismus des geschichtlichen Ablaufs setzte, dabei den Charakter einer führenden Kraft verlor und die Bewegung weitgehend der Bourgeoisie auslieferte. Bei Käthe Kollwitz geschah dies allerdings nur begrenzt und wohl weniger infolge persönlicher Identifikation mit dem geschilderten Vorgang als mehr indirekt durch die Begegnung mit Teilen der heranwachsenden Jugend, besonders über ihren zweiten Sohn Peter. Das Versagen der gleichen Sozialdemokratie im ersten Weltkrieg und der beginnende Zusammenbruch führten seit der Mitte des Krieges dann in einen Abschnitt der Erneuerung, dessen Früchte das ausgehende Leben unserer Künstlerin bestimmen.

Fragt man nach dieser ordnenden Übersicht über den Werdegang von Käthe Kollwitz nach den Einzelheiten und den einzelnen Schritten, so stößt man an der Quelle ihres Lebens auf den schon oft genannten Liberalismus mit seinen bis zum Religiösen hin erweiterten Bestandteilen. Das ist die Atmosphäre des gesellschaftlichen und besonders des Familienkreises, aus dem Käthe Kollwitz hervorgegangen ist. Letztlich stammt diese sehr gewichtige Bürde von ihrem Großvater Julius Rupp, den Käthe Kollwitz, wie sie ausdrücklich notiert, „scheu verehrte“. Die wichtigsten Daten seines Lebens wurden bereits im ersten Kapitel erwähnt. Einige Nachträge mögen das Bild dieses Mannes jedoch abrunden, dessen Verantwortungsbewußtsein für das Ganze seine Enkelin übernimmt, dessen aufgeklärte Religiosität im Zusammenstoß mit der reaktionären Staatsgewalt die Glorie eines Märtyrertums gewann und so der Religion selbst in der Erinnerung seiner Nachkommen einen besonderen Platz sicherte.

Dr. Julius Rupp war ein typischer Exponent des Bürgertums in Deutschland, das im Reich des Geistes und mit Hilfe individueller Lösungen das an Freiheit und Gleichheit nachzuholen hoffte, was die französische Bourgeoisie sich so viele Jahre früher erkämpft hatte. Dabei kommt der Großvater unserer Künstlerin bereits aus jener romantischen Phase, in der das Gefühl wieder neben den Verstand tritt, sehr zur Genugtuung der Reaktion und von dieser gefördert, da eine solche Haltung von Auseinandersetzungen in der gesellschaftlichen Realität ablenkte. Der Zusammenstoß auf dieser Ebene trat trotzdem ein, als die bürgerlichen Forderungen nach Freiheit und Gleichheit auch im Bereich der Religion wirksam wurden. Rupp formulierte sie als Mündigkeit des Christenmenschen, dessen Verantwortung auch für das Erdenleben er vertrat, und setzte schließlich dem Staat des ruhmredigen Friedrich Wilhelm IV. seinen christlichen Staat als Forderung entgegen, der urchristliche Züge trug. Der daraufhin gegen Rupp beginnende Feldzug der Reaktion war für letztere keine Angelegenheit des religiösen Gewissens. Man sah vielmehr die Gefahr revolutionärer Impulse selbst von der Religion her, die man für eines der besten Reservate im Kampf

gegen den Fortschritt gehalten hatte. Man griff zu mit Verboten, Strafen und Verfolgungen, um diese Position nicht zu verlieren. So wenig wie Rupp selbst haben die meisten Interpreten von Käthe Kollwitz die gesellschaftliche Wurzel dieses Kampfes erkannt. Sie sehen deshalb sogar das Werk unserer Künstlerin teils noch als religiöse Kunst an, obwohl es seinen politischen Ursprung eindeutig belegt und obwohl die Künstlerin einmal sagt: „Aber meine (Arbeit, d. Verf.) ist nicht religiös.“ Der Irrtum des Großvaters hatte jedoch noch andere Folgen. Als die politisch gewordene Auseinandersetzung verloren war, unterzog er seine idealistischen Vorstellungen nicht einer entschiedenen Kritik, sondern blieb ihnen aus Treue besonders verbunden. Das erklärt die Scheu unserer Künstlerin, sich konsequent gegen dieses Gedankengut zu wenden, da sie mit ihm auch den Großvater verworfen hätte, den sie doch „scheu verehrte“. Die daraus sprechende starke Gefühlsbedingtheit ist übrigens bezeichnend für viele Lebensabschnitte von Käthe Kollwitz, die oft mit Depressionen zu ringen hatte. Mit anderen Worten: Es sind weitgehend Ressentiments, die Idealismus und sogar gewisse religiöse Vorstellungen nachleben lassen. Dabei taucht dann das Gedankengut des Großvaters bezeichnenderweise meist nur wenig verändert auf. Daß dieser aufrechte Mann selbst nach dem Verbot seiner Gemeinde — 1851, also fast gleichzeitig mit der Unterdrückung des Bundes der Kommunisten in Köln! — nochmals den politischen Kampf aufnahm und in seinem Alter sogar die ökonomische Wurzel seiner Nöte geahnt zu haben scheint, wird die Achtung vor seiner Überzeugung in Käthe Kollwitz um so fester eingepreßt haben. Es kommt hinzu, daß der Vater, den sie ihren Herüberführer zum Sozialismus nennt, Rupps Nachfolger als Geistlicher wurde, so daß für Käthe Kollwitz eine direkte Linie vom Großvater zum Sozialismus zu führen schien, wie ihn die aufkommende Arbeiterbewegung als Ergebnis ihres Klassenkampfes begriff. Von hier aus wird auch jene Stelle in einem Brief an Bonus, den Mann der Freundin Jeep, verständlich, in der es heißt: „Hinter dem (Sozialismus, d. Verf.) stand Rupp, die P e r s ö n l i c h k e i t (durch Verfasser gesperrt) in der Beziehung nicht zur Menschheit, sondern zu Gott. Der religiöse Mensch.“

An anderer Stelle hat Käthe Kollwitz das, was in ihr für den Großvater und für sein Werk zurückgeblieben war, als Pietät für seine Lehre, seine Person und das ganze Gemeindebild bezeichnet. Damit verdeutlicht sie zugleich erneut ihr Verhältnis zur Religion. Käthe Kollwitz hat, wie bereits gestreift wurde, kein Leben in oder auch nur neben einer solchen geführt. Was sie beibehält, sind lediglich formelhafte Vorstellungen, ohne daß mit diesen Triebkraft, Richtschnur oder gar Ziel ihres Handelns ausgesagt wäre. Es findet sich zudem keinerlei Hinweis auf eine Verantwortung vor Gott oder auf das angenommene Walten einer göttlichen Weisheit. Zwar spricht die Künstlerin gelegentlich von einer Jugendliebe zu Jesus, 1920 vermerkt sie sogar, daß man vielleicht nur im Antlitz Jesu das Leid der ganzen Welt sichtbar machen könne, doch steht solchen Äußerungen eine Fülle von Gegenbeispielen gegenüber, die nicht gelegentliche Bemerkungen darstellen, sondern Gewicht bekommen durch ihre Ausführlichkeit und durch die Übereinstimmung mit dem künstlerischen Werk. So heißt es zum Beispiel: „Es ist mir doch etwas Fremdes, dies Leben in Christo ... Ich wollte mich entwickeln, d. h. mich entfalten, und zwar nicht mich, den Christenmenschen, sondern

mich, die Käthe Kollwitz.“ Oder gelegentlich Peters Tod in der Zeit schwerster Erschütterungen: „... wichtig w
diese Form, dieser Mensch. Was weiterlebt, ist *der* Geist, aber doch nicht Peters Geist. Peters Geist war untrennb
von seinem Körper.“ Diese unmittelbare Bezogenheit der Gedanken auf den lebenden Menschen, woneben der
„Geist“ nur ein peripheres Dasein führt, hat nichts zu tun mit einem „Aufgehen im Äther“ letztlich unverbindlicher
idealistischer Ideen. Es ist zutiefst von deren Antihumanismus verschieden, von dem Belinski in bezug auf Hegel
einmal schrieb: „... daß er aus den Lebenserscheinungen Schatten gemacht hat, die sich mit Knochenhänden aus-
einanderkrallen und über dem Friedhof in der Luft tanzen.“ Aus dem Werk der Künstlerin geht außerdem hervor,
daß ihre unmittelbare Anteilnahme am menschlichen Dasein nicht beschränkt war auf diese oder jene Einzelperson,
sondern daß ihr Wollen den Menschen schlechthin galt, deren Leid zu beheben und deren Leben zu entwickeln sie
bestrebt war, „... damit nicht nur im *Denken*, im *Bewußtsein*, sondern auch im massenhaften *Sein*, im Leben der
Mensch zum Menschen werde...“ (Karl Marx). Beachtet man weiter, daß Käthe Kollwitz das Leid nicht als individuell
bedingt auffaßt und auch nicht in seiner individuellen Aufhebung die Lösung sah, so wird in Zusammenhang mit der
bereits ausführlich erwähnten Ansprache des Proletariats als leidendstem, aber auch als einzigem die gesamte
gesellschaftliche Not wirklich und auf die Dauer überwindendem Teil der gegenwärtigen Menschheit ihre große
Entwicklung über Rupp, über den Idealismus und jede Form von Religion hinaus deutlich. Daß sie in den schrift-
lichen Aufzeichnungen selten vom Proletariat als Ziel ihres Schaffens spricht, sondern vom Menschen, kann über
das oben Gesagte nicht hinwegtäuschen. Denn einmal ist diese Ausdrucksweise diejenige ihrer Herkunft, zum
anderen ist — objektiv — der Sozialismus im Ergebnis ja nicht Angelegenheit lediglich des heutigen Proletariats,
sondern zukünftige und unterdessen auf einem Sechstel der Erde bereits realisierte Lebensform aller tätigen Men-
schen. Entscheidend ist vielmehr, daß sie die Rolle des Wegbereiters zum Sozialismus nur der Arbeiterklasse zubilligt
und sie deshalb in ihrem Kampf unterstützt.

Wie weitgehend diese Identifikation mit dem kämpfenden Proletariat war, mag hier schon an einigen Graphiken auf-
gewiesen werden, in denen Frauen im Zusammenhang mit einem revolutionären Geschehen dargestellt sind. Außer-
dem ergibt sich dabei Gelegenheit, das Verhältnis der Künstlerin zur Frauenbewegung zu erläutern.

Im Vordergrund des „Weberzuges“ (Abb. S. 53) schreitet die Mutter mit dem Kind nicht ängstlich oder gar zurück-
rufend an der Seite der Männer, sondern bewußt nach vorwärts. Nicht zufällig steht sie an der Spitze einer sich zum
Hintergrund verbreiternden Gruppe von Marschierenden, sondern ist Voranschreitende, hinter der die Masse
schwillt. Durchaus konsequent führt von dieser Frau aus die helle Linie zu der Spitzhacke und dann zur Axt als
Waffe jenes Mannes, der seine geballte Faust drohend erhebt und gleichsam den Schritt seiner Gefährten zu über-
flügeln beginnt.

Ähnliches sagt der „Sturm“ der gleichen Graphikfolge (Abb. S. 54), wo die Mutter mit zwei Kindern zu den
das Tor des Fabrikanten belagernden Männern hinstrebt, wo eine andere Frau und sogar ein Junge Steine sammeln

und weitergeben, damit sie zur Waffe, fast zur einzigen Waffe in der Hand ihrer Ernährer und zugleich ihrer Verteidiger werden.

Auf der Radierung „Aufruhr“ aus dem Jahre 1899 (Abb. S. 60) hält ein weiblicher Genius die Fackel über das revolutionäre Heer. Was hier symbolisch gefaßt ist, wird auf dem großartigen Blatt „Losbruch“ des Bauernkrieges (Abb. S. 70) wenige Jahre später zur unmittelbar ausgesagten Realität! Hier steht im Vordergrund jene vom Rücken her gesehene Frau, die mit erhobenen Armen die bewaffneten Bauern vorwärtszureißen und gleichzeitig zu segnen scheint. Dies aber nicht wie jemand, der einen Menschen in den Kampf ziehen läßt und ihm vom sicheren Port aus Ruhm oder für den Fall seines Todes ewiges Leben verheißt, sondern so, wie nur derjenige fordern und segnen kann, der selbst im Kampf steht, dem dieser Kampf sein Kampf ist. An dieser Frau vorbei stürmt die Jugend, stürmen die eigenen Kinder, denn Käthe Kollwitz hatte 1903, als diese Radierung entstand, bereits zwei Söhne!

Die genannten Blätter sagen jedoch mehr aus als nur das Verhalten *einer* Frau zu diesem oder jenem revolutionären Ereignis. Erst wenn man sie zusammen mit den anderen Zeichnungen sieht, auf denen Frauen oder gar Mütter dargestellt sind, ist man in der Lage, jene ganze Fülle zu begreifen, die in der *Frau* Käthe Kollwitz lag. Erst dann vermag man zu erkennen, daß Mutterliebe und Mutterleid nicht dargestellt sind als Äußerungen einer biologischen oder lediglich individuellen Situation, sondern aus ihrer Verbundenheit mit dem gesellschaftlichen Dasein begriffen und ausgesagt werden. Also auch in diesem Punkt reicht Käthe Kollwitz weit über humanitäre Vorstellungen hinaus, und es ist bezeichnend, daß in der bisherigen Literatur zwar auf die Darstellungen der Frauen, Mütter und Kinder im Werk unserer Künstlerin eingegangen worden ist, daß aber die revolutionären Blätter ihres Werkes in diesem Zusammenhang kaum berücksichtigt wurden. Noch etwas Drittes läßt sich hierbei aufweisen: Vom „Weberaufstand“ bis zum „Bauernkrieg“ tritt die Frau aus der Reihe der Mitschreitenden in die Rolle der Führenden. Damit bekennt Käthe Kollwitz sowohl die hohe Verantwortung wie auch die Begeisterung, die in ihr selbst für die große Aufgabe der revolutionären Arbeiterbewegung lebten.

So weit man an Hand der Lebensdaten der Künstlerin in deren Identifikation mit der Arbeiterbewegung auch gehen kann, so unerläßlich eine entsprechend eindeutige Fragestellung war, so falsch wäre es jedoch, den Vorgang der Annäherung und selbst das Verhältnis zum Sozialismus zu simplifizieren. Käthe Kollwitz war keine klassenbewußte Proletarierin und auch keine konsequente Materialistin. Sie war einfach ein wachsender und sich entwickelnder Mensch bürgerlicher Herkunft, der die Wahrheit anerkannte und vor den daraus sich ergebenden Folgerungen nicht zurückschreckte. Dabei war sie im besten Sinne eine schöpferische Kraft, weil sie im Unterschied zur Mehrheit der Bourgeoisie die in der Zeit und in ihr selbst wirkenden Gegensätze nicht verschleierte, sondern nach Vermögen aufdeckte, das Fortschrittlichste als das Wesentliche billigte und dieses Wesentliche in eine Form goß, die trotz selbstverständlich vorhandener Widersprüche groß ist in der, wie man sagt, männlichen, in der menschlichen Eindeutigkeit, Entschiedenheit und Geschlossenheit der Aussage. Man muß sich erinnern, wie viele ursprünglich

gleicherweise gutwillige Bürger und Arbeiter der Wirrnis der Zeit erlagen, den Verlockungen des Bürgertums folgten oder sich oft völlig unbewußt dessen Gesichtspunkten auslieferten, um die besondere Qualität von Käthe Kollwitz und all ihren Freunden beurteilen zu können. Man darf weiter nicht vergessen, daß der Kapitalismus zwar Humanität erlauben kann, weil sie sich in Teillösungen erschöpft, daß er durch humanistische Forderungen aber an der Wurzel getroffen wird, da Humanismus alle Menschen zum Inhalt hat und sein Ziel nur erreichen kann durch Beseitigung der kapitalistischen Gesellschaftsordnung. Denn nur bei Kenntnis dieser den Menschen des bürgerlichen Zeitalters aufgebürdeten Last wird deutlich, was Käthe Kollwitz geleistet hat.

Sichtbar wird jedoch auch, warum ihr Werk bisher vornehmlich als humanitäre Leistung gedeutet wurde und selbst heute noch gelegentlich so ausgelegt wird. Eine solche Interpretation entspricht einmal der Haltung jener Kreise, die den Liberalismus als fortschrittliches bürgerliches Element noch nicht ganz vergessen haben und zu ihrer eigenen Bestätigung an Hand des Werkes unserer Künstlerin zeigen wollen, zu welch außerordentlichen Leistungen er selbst im zwanzigsten Jahrhundert noch fähig ist. Zum anderen war, nach den vergeblichen Versuchen zur Unterdrückung, die herrschende Klasse an einer derartigen Auslegung der Arbeiten von Käthe Kollwitz interessiert, um mit Hilfe des humanitären Schleiers, den man um die Künstlerin breitete, deren Person und Werk nicht vollends der Arbeiterklasse zu überlassen. Wie wenig ehrlich das Interesse der Bourgeoisie war, bewies dann die durch den Faschismus prompt erneuerte Unterdrückung bei gleichzeitigen Versuchen, Käthe Kollwitz zum Verrat zu veranlassen, sie damit zu korrumpieren und so aus der revolutionären Bewegung endgültig auszuschalten.

Man würde die Größe von Käthe Kollwitz verkennen, wollte man all die eben erwähnten, von ihr vollzogenen Entscheidungen allein mit ihrem Intellekt in Verbindung bringen. Gesprochen hat auch immer das Herz und damit die ganze Person. Das führte auf der einen Seite zu lebenslangen Freundschaften mit einfachen Menschen. Es hat aber auch manchen inneren Konflikt mit sich gebracht und gelegentlich sogar grundsätzliche Entschlüsse beeinflußt.

Zu welchen Konsequenzen führte die damit erläuterte ideologische Situation der Künstlerin im politischen Kampf? Wir sprachen schon davon, daß die spannungsreiche Zeit des Sozialistengesetzes ihren Niederschlag findet in dem kurz vor der Jahrhundertwende beendeten Weberzyklus. Ihm folgt zehn Jahre später der „Bauernkrieg“. In beiden ist die Not des Proletariats zwar der eigentliche Held, getragen werden sie aber offensichtlich von einem starken revolutionären Willen, einem Gefühl des „Aug um Aug, Zahn um Zahn“, wie Käthe Kollwitz es später bezeichnet, das anknüpft an die Kampfbereitschaft der deutschen Arbeiterschaft des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Es macht die beiden Folgen nicht nur zu den ersten großen Darstellungen revolutionärer Inhalte seit Rethels antirevolutionären Blättern, sondern zu den bedeutendsten der gesamten deutschen bildenden Kunst. Unterstrichen wird diese revolutionäre Bereitschaft der Künstlerin durch die Tatsache, daß sie zugunsten des Weberzyklus andere nicht so politische Themen liegen ließ, außerdem durch die Entschiedenheit, mit der sie trotz aller Anfeindungen, denen sie sich seit ihrem „Weberaufstand“ gegenüber sah, das Thema „Bauernkrieg“ aufgriff und in sechsjähriger Arbeit

abschloß. Trotzdem kann man, hinsichtlich der unmittelbaren politischen Stellungnahme und Wirkung, Käthe Kollwitz nicht mit Daumier und Steinlen bzw. mit dem auf sie selbst folgenden Max Lingner gleichstellen. Denn während bei diesen die politische Realität nicht nur das Werk auslöst, sondern auch mit den ihr eigenen, akuten Themen füllt, wählt Käthe Kollwitz lange zurückliegende Stoffe, teils sogar auf dem Umweg über deren literarische Bearbeitung. Es liegt also eine gewisse Realitätsferne bei unserer Künstlerin vor, der aber hoch anzurechnen ist, daß sie die zweite Revolutionsfolge noch gestaltete, als in der deutschen Sozialdemokratie Ökonomismus und Revisionismus schon lange die Oberhand gewonnen hatten.

Doch auch bei Käthe Kollwitz sollte sich die Unfähigkeit der SPD, selbst beste Freunde zu entwickeln, noch auswirken und der Reformismus sich als Auslieferung der Arbeiterbewegung an die Ideologie des Klassengegners erweisen. Seit etwa 1910, also in der dritten Lebensphase, enthält das Tagebuch der Künstlerin fast nur noch „zeitlose“ Notizen. Im künstlerischen Werk tritt, um nur einen Hinweis zu geben, das Mutter-Kind-Motiv als Aktgruppe, also ohne Zeitkostüm und damit zeitloser, auf und wird im Tagebuch begleitet von den Worten: „... als ob ich ganz im Boden stecke. Das Unbewegliche, Gebundene, Benommene...“ Darin liegt Verzicht auf Aktivität und Zuversicht, spiegelt sich eine gewisse Isolierung wider, die im politischen Bereich die Kraft zur Auseinandersetzung reduzierte. 1913 macht ihr Mann, wie Käthe Kollwitz selbst vermerkt, sie auf diese zunehmende Loslösung von der Realität aufmerksam, indem er sie vor ihrem Subjektivismus warnt, sie darauf hinweist, daß die Zeit eine objektive Stellungnahme verlange.

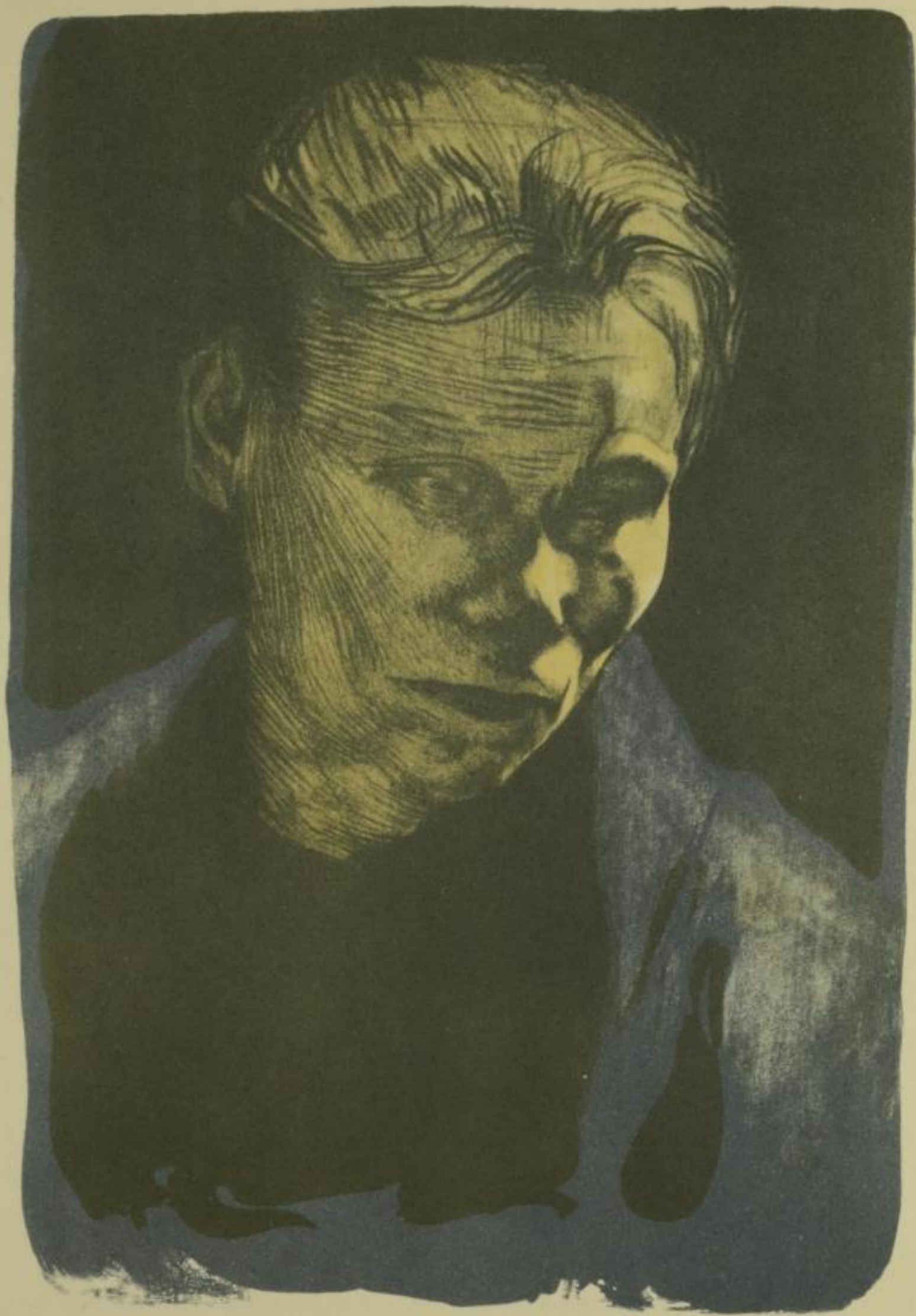
Als die Künstlerin 1914 bei Kriegsausbruch und dem kurz darauf folgenden Tod ihres besonders geliebten zweiten Sohnes Peter mit dieser Realität unausweichbar zusammenprallt, ist sie nicht in der Lage, die Zusammenhänge zu übersehen. Fast wehrlos steht sie der Ideologie der Kriegstreiber gegenüber, deren teils bramarbasierende teils sentimentale Terminologie wie ein Fremdkörper bis in das Tagebuch vordringt. Zwar wird der Krieg abgelehnt, das geschieht aber aus humanitären Gründen oder aus solchen des eigenen Schicksals. Verschüttet ist das Wissen um die Klassenbedingtheit auch dieser Auseinandersetzung, zurückgewiesen wird das Primat der internationalen Bindung und Verpflichtung der Arbeiterbewegung. Dagegen wird das Nationale, wenn auch nicht als treibende Kraft, so doch vordergründig und damit auch als Möglichkeit zur Lösung der ökonomischen und sozialen Probleme gesehen. Vielleicht haben Erinnerungen an die nationalen Hoffnungen des liberalen Bürgertums und des Proletariats aus der Zeit um 1850, also aus den Kampfjahren des verehrten Großvaters, dabei eine Rolle gespielt. Übersehen wurde jedoch, daß die herrschende Klasse 1914 gerade entgegen dem wahren nationalen Interesse unseres Volkes den Krieg begonnen hatte. Diese, die damalige rechte SPD kennzeichnende Haltung, der Lenin sein konsequentes „Krieg dem Kriege“ entgegensetzte, wurde, wie schon erwähnt, anscheinend besonders über Peter an Käthe Kollwitz herangetragen. Immer wieder spricht die Künstlerin, Äußerungen Peters wiederholend, von der Begeisterung zur Hingabe, vom Willen zum Einsatz usw. Erst nach langen Jahren taucht bang die Frage auf, die am Anfang aller Über-

legungen hätte stehen müssen, ob das Ziel dieses Einsatzes zu billigen sei. Liest man die Aufzeichnungen aus dieser Zeit, so ist man tief erschüttert. Nicht nur weil persönliche Not darin ihren Ausdruck findet, sondern weil der Konflikt sichtbar wird, der — und das spricht wieder für die letztlich gute Basis der Künstlerin und für hohe moralische Qualität — in Käthe Kollwitz wirkte.

Es ist schwer, genau zu fixieren, wann sie der Verwirrung Herr wird, denn wiederaufsteigende Klarheit und Rückfälle in subjektive Lösungen bis hin zum Mystizismus führen einen langen und zähen Kampf. Doch Schritt für Schritt geht es schließlich vorwärts. Schon 1914, noch vor dem Tode ihres Sohnes, wendet Käthe Kollwitz sich gegen die Wollust des Opfernens. Im November 1915 heißt es dann: „... Wir dürfen wahrhaftig weinen um Unsere, aber wir müssen würdige Erben sein. Wir dürfen auch gegen den Krieg sein. Wir dürfen mitarbeiten — müssen —, daß es der letzte sei ...“ 1916, gelegentlich der Lektüre des Aufsatzes von L. v. Wiese über den Liberalismus, wird notiert: „... Alles Widerspruchsvolle in mir gezeigt. Meine unhaltbar widerspruchsvolle Stellung zum Kriege. Wie ist die gekommen? Durch Peters Opfertod ... Ich glaube, Peter nur behalten zu können, wenn ich, was er mich lehrte, nicht mir entziehen lasse. Nun dauert der Krieg zwei Jahre ... Gibt es noch *irgend etwas*, was das rechtfertigt?“ Dann zwei Monate später: „Nicht nur bei uns geht die Jugend freiwillig und freudig in den Krieg, sondern bei allen Nationen ... Will die Jugend überhaupt den Krieg? Und ist es eine alte Jugend, die ihn nicht mehr wollen wird? Der schreckliche Unsinn, daß die europäische Jugend gegeneinander rast ...“ und die entscheidende Frage: „... 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?“ Im Februar 1917 steht die Künstlerin völlig unter dem Eindruck der Friedenssehnsucht der Massen Europas, und im April folgt schließlich jener Brief an ihren Sohn Hans, in dem es heißt: „Du weißt, wie zu Anfang des Krieges Ihr sagtet: die Sozialdemokratie hat versagt. Wir sagten: die Idee (bezeichnend ist diese wirklichkeitsferne, idealistische Formulierung! d. V.) 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. Die nationale Entwicklung, *wie sie jetzt ist*, führt in Sackgassen. Es *muß* ein Zustand gefunden werden, der das völkische Leben erhält, der aber das verhängnisvolle nationale Wettrennen unmöglich macht. Die Sozialdemokraten in Rußland sprechen die wahre Sprache. Das ist Internationalismus. Trotzdem sie ihr Heimatland weiß Gott lieben ...“ Das ist trotz gewisser Unsicherheiten und Unklarheiten kein hilfloses Ringen mehr, sondern Bekenntnis. Es wirkt sich aus in zunehmender Schaffensfreude, geht über zum Protest und schließlich zu öffentlichen Aktionen. „*Darum nicht einen Tag weiter Krieg*, wenn man erkennt, daß er verloren ist“, heißt es am 1. Oktober 1918, und am 30. des gleichen Monats folgt der Brief im „Vorwärts“, mit dem Käthe Kollwitz sich gegen Richard Dehmels Aufruf zum letzten Einsatz wendet.

Blickt man von hier auch noch einmal zurück, so wird man seit 1917 von der ganz offenbar gewordenen vierten Lebensphase unserer Künstlerin sprechen können. Es erweist sich, daß Käthe Kollwitz im Abschnitt davor zwar

unsicher und hilflos wurde, aber nicht unehrlich. Sie teilt dieses Schicksal mit vielen anderen Deutschen vor allem bürgerlicher Herkunft, in etwa auch mit Ernst Barlach. Käthe Kollwitz ist aber ausgezeichnet durch die Entschiedenheit ihrer Entwicklung. Alte Erkenntnisse werden auf höherer Ebene wiedergefunden und lassen die Künstlerin nicht nur die Zeit begleiten, sondern unmittelbar in den politischen Kampf eingreifen. Das ist der Unterschied gegenüber der Phase um 1900. Allerdings ist es jetzt vor allem das Wort von Käthe Kollwitz, das ihre Stimme trägt, im Künstlerischen blieb ihr eine Aussage von der Kraft der großen Revolutionszyklen zurückliegender Jahre versagt. Konnte es aber an der Jahrhundertwende scheinen, als bleibe die Künstlerin hinter ihrem nur fünf Jahre älteren Freunde Gerhart Hauptmann zurück, der seinen historischen Stücken eine Fülle von Zeitthemen zur Seite stellte, so erweist sich jetzt, daß Käthe Kollwitz ihn übertroffen hat. Denn während schon vor 1900 neben Gerhart Hauptmann als Gesellschaftskritiker der Neuromantiker tritt, der er dann auch vornehmlich bleibt, setzt bei Käthe Kollwitz erst kurz vor 1910 die Unsicherheit ein, aus der sie nicht nur zum Alten zurück -, sondern zu einer entwickelteren Haltung hinführt. Sie war seit 1917 nicht nur da, wie einmal über Gerhart Hauptmann gesagt wurde, sondern bei dem Kampf dabei. Als das halbfeudalistische kaiserliche Deutschland gefallen war, liegt vor Käthe Kollwitz der zweite Teil der großen Prüfung. Erlebte sie durch den Krieg die Wirklichkeit der Reaktion in deren ganzer Brutalität, so steht sie jetzt der Realität einer Revolution gegenüber. Dabei hatte sie sich nicht nur auseinanderzusetzen mit deren äußeren Erscheinungen, sondern auch mit der ideologischen Entwicklung in der Arbeiterbewegung selbst. In der Tagebuchnotiz vom 28. Juni 1921 gibt sie darüber Auskunft, spricht von dem Illusionistischen ihrer Kindheitsträume, auf der Barrikade zu stehen, und fragt offen, ob sie überhaupt Revolutionär und Sozialist oder „... nur ...“ ein Evolutionär und Demokrat sei. Wenige Sätze weiter heißt es dann: „... Da sie (die Revolution, d. V.) aber eine höchst irdische, schlackenhafte, unideale Erscheinung in Wirklichkeit zeigte — jede wohl zeigen muß —, haben wir genug von ihr. Kommt aber ein Künstler wie Hauptmann und zeigt uns Revolution in künstlerischer Verklärung, so fühlen wir uns wieder als Revolutionäre, verfallen in die alte Täuschung.“ Wieder ist es also die schon bekannte, auch damals die Masse der bürgerlichen Intelligenz zu revolutionärer Untüchtigkeit verdammende idealistische Neigung, die Vorstellung über die Realität zu setzen, die sich hier auswirkt. Anders als im dritten Lebensabschnitt ergibt sich daraus aber keine geschwächte Abwehr der reaktionären Ideologie gegenüber. Wohl im Januar 1919 schreibt Käthe Kollwitz an ihre Freundin Jeep: „Das alles zugegeben, scheint mir die Werbekraft des Kommunismus doch noch andere Gründe zu haben. Es ist wohl eine Enttäuschung da. Nach dem ... vollkommenen Zusammenbruch des Alten ... *erwartet man alles* Das Kühnste. Ganz Neues ... Gegen das, was man erwartet, ist das, was die Sozialdemokratie gegeben hat, dürftig. Und nun kommt der Kommunismus — in dem unbestreitbar eine Idee liegt — und zieht die Menschen eben dieser Idee wegen an sich ... Es ist mir furchtbar schwer, Stellung zu nehmen. Gewählt habe ich mehrheitssozialistisch, aber doch wünschte ich sehr, die Regierung gäbe mehr. Dazu kamen hier die Tage, in denen Liebknecht und Rosa Luxemburg auf die niederträchtigste, empörendste Weise ermordet wurden ...“ Nimmt man die



Brustbild
einer Arbeiterfrau
mit blauem Tuch
Farbiger Steindruck
1903

Tagebucheintragung vom 20. des gleichen Monats hinzu, in der Käthe Kollwitz von der Erschütterung spricht, die ein Aufsatz von Gorki in ihr ausgelöst hatte, um fortzufahren: „... Wir gehen vielleicht, ja sicher, zum selben Ziel, aber auf einem anderen Weg. Aber fast beneide ich die Russen, die so unbedingt gläubig ihren großen, einfachen Weg gehen...“, und jene, in der es heißt: „... Vielleicht daß eine nochmalige große Erschütterung die Luft reinigen wird...“, so wird deutlich, wie sehr die Künstlerin auf eine wahrhaft revolutionäre Entwicklung in Deutschland wartete. Das Herz, das vor 1915 hemmend gewirkt hatte, eilt jetzt dem Verstand weit voraus bis hin zur Tat. Als der beste Teil der deutschen Arbeiterschaft Transporte mit Soldaten und Kriegsmaterial aufhielt, die die französische Bourgeoisie nach Polen schickte, um der schon vor den Toren Warschaus stehenden Roten Armee Einhalt zu gebieten, damit sie nicht den revolutionären Arbeitern Deutschlands die Hand reiche, arbeitet die Künstlerin im Rußlandkomitee der Internationalen Arbeiterhilfe und zeichnet dessen Plakat (Abb. S. 18). Diese Entwicklung von Käthe Kollwitz ist undenkbar ohne die zunehmende Kraft der kommunistischen Bewegung in Deutschland und unvorstellbar ohne das Vorbild der konsequenten bolschewistischen Revolution. Zwar kann man auch jetzt Käthe Kollwitz nicht als eine geschulte Kommunistin bezeichnen — dagegen spricht allein ihr vergeblicher Versuch, die Unterschiede in der revolutionären Entwicklung Deutschlands und Rußlands aus der Mentalität der Völker zu deuten —, sie steht aber fest an der Seite des wirklich sozialistischen Teiles der deutschen Arbeiterschaft und hat diesen Platz nicht mehr aufgegeben.

Fast 25 Jahre währte das Leben der Künstlerin noch nach der für ihre Entwicklung so entscheidenden Zeit um 1920. Ihre Reise nach Moskau 1927 und die dortige Ausstellung 1932, die Lithographie „Solidarität“ (Abb. S. 139), der Aufruf zur Einheit der Arbeiterschaft angesichts der unmittelbar drohenden faschistischen Gefahr und die sofortige, bedingungslose Stellungnahme gegen den zugleich räuberischen wie selbstmörderischen neuen Krieg unterstreichen die Sicherheit, die Käthe Kollwitz sich erworben hatte, wie auch ihre Zugehörigkeit zum fortschrittlichsten Teil der Arbeiterschaft.

Die Künstlerin erkennt selbst das Neue ihrer Haltung. 1944 heißt es in einem Brief: „Damals nahm ich mir die Freiheit und hielt mich für berechtigt, durch die Arbeit für Roggevelde mich zu retten gewissermaßen... Jetzt, nur so wenige Jahrzehnte später, steht das alles wieder in einem anderen Licht.“ Auch ihr Pazifismus hat keine dulderischen Züge mehr. Sie weist die Behauptung von der Unvermeidlichkeit des Krieges zurück: „Sage nicht: ‚Es hat schon immer Kriege gegeben‘, damit überzeugst Du mich nicht, Kriege wohl, aber nicht *den Krieg*.“ Sie erkennt die Notwendigkeit, gegen den Krieg zu kämpfen: „Der Pazifismus ist eben kein gelassenes Zusehen, sondern Arbeit, harte Arbeit“ bzw. „Man wird hart dafür arbeiten müssen, aber man wird es erreichen“, und sie begreift, daß die Überwindung des Krieges allein durch den Sozialismus möglich ist. „Ja, wenn Du unter Pazifismus mehr verstehst als nur Anti-Krieg. Es ist eine neue Idee, die Idee der Bruderschaft der Menschen...“ und „... Darum bin ich mit ganzem Herzen für einen radikalen Schluß dieses Irrsinns und erwarte nur von dem Weltsozialismus etwas.“

Diese entschiedene Zustimmung zum Sozialismus hat Käthe Kollwitz nicht gehindert, durchaus national zu empfinden. Dabei fällt ihr schon 1917 die Einheit revolutionären und nationalen Willens bei den russischen Mitkämpfern auf. Daß die Künstlerin am Ende ihres Lebens trotz der Pein über die schier grenzenlosen Zerstörungen ihrer Heimat und angesichts des unvermeidlichen Verlustes des Krieges mit allen sich daraus ergebenden und nicht abzuweisenden Folgen für Deutschland den Sozialismus über die Liebe zum Vaterland stellte, zeigt, daß sie ihn als Voraussetzung auch für die Erfüllung der nationalen Forderungen erfaßt hatte. Bei Georg Lukacs heißt es einmal: „Die Bourgeoisie besitzt nur den Schein einer menschlichen Existenz. Zwischen Schein und Wirklichkeit muß daher bei jedem Individuum aus der bürgerlichen Klasse ein lebendiger Widerspruch entstehen, und es hängt weitgehend vom Individuum selbst ab, ob es diesen Widerspruch durch die ideologischen Betäubungsmittel, die ihm seine Klasse ununterbrochen aufdrängt, einschläfern läßt oder ob der Widerspruch in ihm lebendig bleibt und dazu führt, die täuschenden Hüllen der bürgerlichen Ideologie vollständig oder nur teilweise zu zerreißen.“ Lukacs zeichnet in diesem Zusammenhang vier Entwicklungsmöglichkeiten der Individuen der bürgerlichen Klasse. Auf der einen Seite vollständige Unterwerfung unter die bourgeoise Ideologie bzw. Zusammenbruch nach anfänglicher Befreiung, auf der anderen völliger Bruch mit der alten Klasse oder „... Zusammenstoß der ehrlichen Ideologen mit ihrer eigenen Klasse, indem sie die großen Widersprüche der Epoche lebendig erleben, ihrem Erleben tapfer folgen und ihm einen unerschrockenen Ausdruck verleihen ...“ All diese Möglichkeiten lagen auch vor Käthe Kollwitz. Es ist ihr Verdienst, daß sie zu den Überwindern der alten Ideologie gehört. Die Geschichtsschreibung hat es nur darzulegen, damit die große deutsche Künstlerin im Bewußtsein ihres Volkes und der Welt den ihr zukommenden Platz hat.



DAS WERDEN DES WERKES

Als Käthe Kollwitz aufwuchs, waren in ihrer Vaterstadt die großen Auseinandersetzungen, von denen wir in Zusammenhang mit J. Rupp und den Ereignissen um 1848 berichteten, abgeebbt. Man lebte provinziell im Schatten der Obrigkeit. Die 1843 gegründete Kunstakademie fügte sich ganz diesem Rahmen. Man malte Genre- und Historienbilder und war von den großen Strömungen, die seit langem in Paris, in München und auch in Berlin das Gesicht der Kunst zu bestimmen begannen, unberührt. Karl Steffek, der geschätzte Lehrer Liebermanns, kam erst 1880 als Direktor der Akademie nach Königsberg. Auf Käthe Kollwitz hatte er keinen Einfluß, da die Lehranstalt nur Männern zugänglich war. Der unbedeutende Kupferstecher Rudolf Maurer und der nur örtlich bekannte Maler G. Naujok wurden deshalb die ersten Zeichenlehrer unserer jungen Künstlerin, deren Begabung sich schon frühzeitig bemerkbar gemacht hatte und durch die Eltern verständnisvoll gefördert worden war. Beide Lehrer konnten kaum mehr als technische Fertigkeiten vermitteln. Ihrem pedantischen, sich vor Modellen erschöpfenden Unterricht entfloh die Schülerin oft in den Hafen, dessen werktätiges Leben, wie wir schon erörterten, von entscheidender Bedeutung für das gesamte Oeuvre der Künstlerin wurde.

Gleich ihrem nur neun Jahre älteren kongenialen Landsmann Lovis Corinth drängte Käthe Kollwitz aus der Enge der Heimatstadt hinaus. Achtzehnjährig begann sie ihr erstes Berliner Studienjahr. Da selbst in der Hauptstadt Frauen zur Kunstakademie keinen Zutritt hatten, ging Käthe Kollwitz zur „Zeichenschule für Damen“, die der kürzlich nach Berlin gekommene Schweizer Maler Stauffer-Bern leitete. Bei ihm zeichnete die Studentin den ersten Akt, begegnete dem wachsenden Naturalismus des Kreises um den Münchner Maler W. v. Diez, dessen Schüler Stauffer war, und traf vor allem auf die Graphiken des mit ihm befreundeten Leipzigers Max Klinger. Dessen Zyklen „Ein Leben“ (1881/84) und „Dramen“ (1881/83) waren der erste große Einbruch in die sich in lobhudehenden Historienbildern oder sentimentalen Genrestücken ergehende offizielle Malerei, die u. a. von der Verherrlichung des Krieges 1870/71 lebte. Da Klinger, wenn auch auf sehr subjektive Weise, so doch erstmalig die schwüle Atmosphäre der herrschenden Gesellschaft aufdeckte, war seine Wirkung auf die Jugend außerordentlich und auch für unsere sozialistisch bestimmte Künstlerin von tiefgreifender Bedeutung. Sie folgte später nicht dem Stil des Anregers, wohl aber dürften ihre Hinneigung zur Graphik und ihre Bereitschaft zu zyklischer Gestaltung von Klinger starke Impulse bekommen haben.

Auf Berlin folgten zwei Jahre Königsberg. Dort setzte Käthe Kollwitz bei dem Maler Emil Neide, wieder einem Diez-Schüler, ihre Studien fort, einstweilen immer noch mit der Absicht, Malerin zu werden. 1888 erfüllte sich endlich ihr Wunsch, in München studieren zu können, wo sie Schülerin von Herterich wurde. Ergebnis des Münchner Jahres war aber nicht die Malerin, sondern die Graphikerin Kollwitz. Mag dafür eine gewisse dominierende Begabung auch Voraussetzung gewesen sein, ausschlaggebend war aber sicherlich die Tatsache, daß die gra-



phischen Künste viel mehr als die so leicht der Repräsentation verfallende Malerei *das Mittel* waren, um aller Anteilnahme am Zeitgeschehen ausführlich, in logischer Folge und mit unmittelbarer Wirkung Ausdruck zu verleihen. Damit erwies sich bei unserer Künstlerin zum dritten Male — wir erinnern an den Einfluß des Königsberger Hafens und an Klinger — der bisher so oft verkannte Einfluß der gesellschaftlichen Situation und der sich daraus ergebenden Themen auf die Wahl und Entwicklung selbst der künstlerischen Mittel.

Mitbestimmt wurde die Entscheidung der Künstlerin für die Graphik sicherlich durch die revolutionierende Wirkung des französischen Romanciers Emile Zola, der das Elend des Proletariats schonungslos aufdeckte und später in den politischen Kampf selbst eingriff (Dreyfus-Prozeß). Käthe Kollwitz berichtet, wie sie und ihre Freunde Themen nach Zola als Vorwurf für ihre künstlerischen Arbeiten wählten, vor allem nach dem eben (1885) erschienenen Bergarbeiterroman „Germinal“ (Abb. S. 47).

Als die Künstlerin 1889 nach Hause zurückkehrte, ging sie erneut zu ihrem alten Lehrer Maurer, um bei ihm als Kupferstecher ihre Kenntnisse in den graphischen Techniken abzurunden, die sie später meisterhaft beherrschte. Sie malte zwar noch gelegentlich, es erscheinen die Jahre bis 1893 jedoch als Vorbereitungszeit für die dann mit ungewöhnlicher Kraft einsetzenden großen graphischen Arbeiten. Die aus dieser Vorphase überlieferten Blätter zeigen noch keine ausgesprochen schöpferischen Züge (Abb. S. 20, 21, 27, 41, 42 u. 46). In Studien wird mit großer Genauigkeit der Naturform nachgegangen und oft eine ausgesprochen plastische Wirkung erreicht. Daneben stehen szenische Darstellungen mit stark malerischem Gepräge. Bei ihnen wird die Platte bis zum Rande deckend bearbeitet. Wenige grell beleuchtete Einzelheiten stehen im dunklen Grund, so daß das Bild von Raum erfüllt zu sein scheint. Das Geschehen spielt sich vornehmlich im Hintergrund ab, während der Vordergrund bühnenhaft leer bleibt. In dem schönen Blatt „Kämpfende Männer in einer Kneipe“, 1894 nach „Germinal“ entstanden (Abb. S. 47), verdichtete sich das Erlernte erstmalig zu einer großen Leistung. Sie findet jedoch keine Fortsetzung im gleichen Stoff, denn

im Februar 1893 hatte Käthe Kollwitz die Uraufführung von Hauptmanns Webern in der Freien Volksbühne gesehen, worauf sie sich vermutlich sofort an die Ausarbeitung der Weberfolge machte. Sie zählt sechs Blatt und ist 1898 fertig. Am Anfang stehen die beiden Darstellungen „Not“ und „Tod“ (Abb. S. 49—51), in denen durch Einzelschicksale die typische Lage der Weber dargelegt wird. Es folgt die „Beratung“ (Abb. S. 52) als Auftakt der mit dem „Weberzug“ (Abb. S. 53) einsetzenden, im „Sturm“ auf die Fabrikantenvilla (Abb. S. 54) ihren Höhepunkt erreichenden revolutionären Massenbewegung. Diese schließt mit dem Blatt „Ende“ (Abb. S. 55), in dem die Vielzahl der Toten in der trostlosen Armut einer Weberstube und angesichts der trauernden Frau Gesamt- und Einzelschicksal wieder verbindet. Dieser sehr exakte, den realen Verhältnissen voll entsprechende Aufbau der Serie zeigt die Akribie, mit der Käthe Kollwitz vom Stoff her ihre Arbeiten organisierte unter völliger Außerachtlassung aller nur artistischen Möglichkeiten.

Gleiches gilt auch für die Einzelblätter. Meistens gelingt der große Wurf schon bei der ersten Studie, so daß im Lauf der sehr gründlichen Durcharbeitung nur noch eine Verdichtung und Konzentration auf das Wesentliche einzutreten braucht. Dabei führt die ungewöhnlich konkrete Vorstellung von dem darzustellenden Stoff, der die Künstlerin ganz erfüllt haben muß, im technisch-künstlerischen Bereich zu einer Überwindung des bühnenhaften Vordergrundes, eben hin zu einer der tatsächlichen Situation entsprechenden ganzräumigen Anordnung. Im zweiten Kapitel wiesen wir schon gelegentlich der Beschreibung einiger Blätter auf deren konsequenten gedanklichen Aufbau hin und auf die sich daraus ergebende künstlerische Lösung. Nachzutragen bleibt, daß Käthe Kollwitz im vorliegenden Zyklus



erstmalig von der Gestaltung einzelner Personen bzw. weniger zufällig verbundener Menschen übergeht zur Darstellung von Massen. Außerdem tritt, ebenfalls aus der gesellschaftlichen Lage begriffen, das Mutter-Kind-Motiv auf. Es zeigt sich auch die für unsere Künstlerin so typische Gesichtslosigkeit des Klassegegners, denn nicht der Ausbeuter wird dargestellt, sondern nur sein Haus. Auf die Gründe für solche Abgrenzungen wird später noch ausführlich einzugehen sein. Hier sei jedoch schon der Unterschied gegenüber Klinger abgesteckt, um die epochale Bedeutung der Weberfolge zu veranschaulichen.

Während das Leipziger Vorbild das abstrakte Thema „Ein Leben“ wählt, wendet Käthe Kollwitz sich einem realen historischen Vorgang zu. Während Klinger seinen Stoff fast ausschließlich vom individuell Interessanten her gestaltet, das Ganze in ein erotisches Fluidum taucht und Grundsätzliches nur übertragen mit Hilfe mythologischer oder christlicher Elemente darstellt, womit die Realität gleichermaßen aufgedeckt wie verschleiert wird, zeichnet unsere Künstlerin konkrete menschliche Schicksale, so wie sie als Ergebnis der kapitalistischen Gesellschaft vorlagen. Sie stellt in diesen Individuen deren Klassenschicksal dar und zeigt die wechselseitige Verbundenheit beider. Dabei gibt es für Käthe Kollwitz den Menschen nur in einer Klasse, nämlich im Proletariat. Das war vor 1900 in der bildenden Kunst Deutschlands eine echte revolutionäre Tat, die sich nicht im Formalen erschöpfte, sondern mit der Kunst den dargestellten Stoff und das Leben entwickeln wollte. Mit sicherem Gefühl verzichtete die Künstlerin deshalb auf die Einfügung des 1896 entstandenen symbolischen Blattes (Abb. S. 57) mit dem liegenden männlichen Leichnam, der sich auf ein Schwert stützenden, die Hand in die Wunde des Toten legenden Frau und den beiden seitlich an Pfähle gebundenen nackten weiblichen Gestalten in den Weberzyklus, obwohl es ursprünglich dafür gedacht war. An dem oberen Rand der Graphik steht zwar die oft übersehene Inschrift „Aus vielen Wunden blutest du, o Volk“. Infolge der Ähnlichkeit des Toten mit Christus und der Zeitlosigkeit der unbekleideten Frauengestalten hätte dieses Blatt jedoch dem verlorenen Ende des Weberaufstandes absolute Bedeutung gegeben, die scheinbare Vergeblichkeit aller revolutionären Kämpfe manifestiert und lediglich die Erlösung durch göttliche Gnade offen gelassen, was alles im Widerspruch stand zu der in den anderen Blättern ausgesagten Realität. Die Radierung ist die einzige größere Arbeit von Käthe Kollwitz, in der der Einfluß Klingers evident ist. Im einzelnen gesehen, taucht eine liegende Figur als waagrechte Dominante im graphischen Werk Klingers zwar gelegentlich auf, Käthe Kollwitz hat aber offenbar Studien der eigenen Münchner Zeit verarbeitet, wie ein Vergleich mit dem Bild eines toten Greises von Otto Greiner (ehemals Sammlung Oppler, Berlin), mit dem die Künstlerin befreundet war, erweist.

Aus den Aufzeichnungen von Käthe Kollwitz geht über die Arbeit am Zyklus relativ wenig hervor. Sie notiert nur den großen Eindruck, den Hauptmanns Drama auf sie gemacht hat, und erklärt den Wechsel zwischen Radierung und Steinzeichnung aus nicht genügender Beherrschung der ersteren. Auf der Großen Berliner Kunstausstellung 1898 wurde die Folge der Öffentlichkeit übergeben. Adolf Menzel, Max Liebermann u. a. schlugen Käthe Kollwitz für die Goldmedaille vor, doch lehnte der Kaiser die Verleihung ab, und auch der Ankauf der Blätter durch das Kupfer-

stichkabinett durfte nicht vermerkt werden. Erst ein Jahr später setzte Adolf Lehrs, der Direktor der Dresdner Kupferstichsammlung, die beabsichtigte Ehrung durch. Käthe Kollwitz wurde seither viel in Dresden gesammelt, und Dresdner Verlage waren es, die sich erstmalig des Werkes der Künstlerin systematisch annahmen. In Berlin wurde Käthe Kollwitz im Jahr des Erfolges Lehrerin bei Elisabeth Fischer, die am Leipziger Platz einen „Aktsaal für Damen“ (Künstlerinnenschule) eingerichtet hatte. Max Liebermann entsann sich noch 1927 der auffallenden Qualität der dort von Käthe Kollwitz gezeigten Arbeiten. Wesentliche Werke sind aus der Zeit um 1900 nur drei zu nennen, einmal eine Neufassung des symbolischen Blattes unter dem Titel „Zertretene“ (Abb. S. 56), dann die Radierung „Aufruhr“ (1899, Abb. S. 60), die als Ausgangspunkt für den „Bauernkrieg“ zu werten ist, und schließlich die großartige Radierung „Carmagnole“ (Abb. S. 58 und 59).

Der „Aufruhr“ entspricht in seiner Gesamtanlage noch weitgehend dem „Weberzug“. Durch Vordergrundfiguren werden Akzente gesetzt, die die Massen der Schreitenden gruppieren. Was sich im „Weberzug“ in dem Dreieck Mann mit Beil (links vorne), Frau und Mann mit erhobener Faust als Zentrum nur vage andeutet, ist im „Aufruhr“ durch die beiden vorderen Figuren und den mit erhobenen Armen unmittelbar hinter ihnen schreitenden Mann zur revolutionären Mitte der Darstellung verdichtet. Deren Gesamtbewegung hat an Vehemenz zugenommen. Der rechts im Hintergrund in starker Verkürzung und Überschneidung erscheinende Bauernhaufen deutet auf die das ganze Land erfassende Erhebung hin. Die Fahne, erhobene Waffen und die symbolische weibliche Figur mit Fackel unterstreichen den Willen zum bewaffneten Aufstand. Die zerstörte, auf einigen Drucken von einer roten Brandwolke überlohte Burg ist das einzige Beispiel sichtbar gemachter Einbußen der Klassegegner im gesamten Werk der Künstlerin. Im Übergang vom Weber- zum Bauernkriegszyklus kommt dem vorliegenden Blatt eine deutliche Mittlerstellung zu, ähnlich auch der „Carmagnole“.

In ihr wirkt Zola nach, Heilborn vermutet sogar Dickens. Das Thema bezieht sich auf das seit der Einnahme von Carmagnola 1792 aufkommende Sturmlied, das neben der Marseillaise das populärste Lied der Französischen Revolution wurde. Dargestellt ist ein Pariser Viertel alter Häuser unter Ausnutzung von Erinnerungen an die Königsberger Hafensstraßen. In dem Knäuel der die Guillotine umtanzenden Frauen liegt eine Spannung, die an Goya als den größten Vorläufer unserer Künstlerin denken läßt. Bei ihm findet man auch auf einigen Bildern (z. B. Geißlerprozession und Karneval) jene hell belichteten, sich exaltiert bewegenden Figuren, die dem vorliegenden Blatt ihr besonderes Zeichen geben. Im Detail besteht aber keine Beziehung zu dem genannten spanischen Maler. Vielmehr wird wieder auf Münchner Studien zurückgegriffen, die bei dem ersten Entwurf für die Radierung (1892) noch ganz gegenwärtig gewesen sein werden. Warum Käthe Kollwitz die alte Arbeit gerade jetzt fertigstellte, ist nicht bekannt. Vielleicht hat der 1898 erschienene zweite Teil von Klingers „Vom Tode“ mit den Anstoß dazu gegeben.

Bald darauf, spätestens 1902, setzen die systematischen Arbeiten für das größte Denkmal ein, das Käthe Kollwitz sich selbst geschaffen hat, für die Bauernkriegfolge. 1921 etwa schreibt die Künstlerin darüber an Bonus: „... die

Motive zu den Bauernkriegblättern sind nichts literarisch irgendwoher Geholtes. Nachdem ich das kleine Blatt mit der darüber fliegenden Frau gemacht hatte, beschäftigte mich dasselbe Thema noch länger . . . Damals las ich den Zimmermannschen Bauernkrieg . . . Ich machte nun das große Blatt mit dem losbrechenden Bauernhaufen. Auf dieses hin bekam ich den Auftrag zum Zyklus. Alles schloß sich an dies schon fertige Blatt an . . ." Auftraggeber war die „Verbindung für historische Kunst“, die die Serie 1908 als Jahresgabe verteilte. Anders als beim „Weberaufstand“ waren einzelne Blätter vorher schon bekannt geworden.

Der Aufbau der aus sieben Blatt bestehenden Reihe entspricht in der Entwicklung des Themas aus dem typischen Einzelschicksal zur politischen Massenbewegung und zu deren Abklingen dem Weberzyklus. Am Anfang steht jedoch die Not nicht als Leid, sondern als Fron, als sichtbar gemachte unmittelbare Ausbeutung (Abb. S. 62 u. 63). Erst dann folgt das Leid („Vergewaltigt“, Abb. S. 64) und darauf, diesmal mit der Waffe in der Hand, die Inspiration, genannt „Beim Dengeln“ (Abb. S. 65). Mit der „Bewaffnung im Gewölbe“ (Abb. S. 66 u. 67) setzt die großartige Darstellung revolutionärer Massen ein, die mit ihrem Höhepunkt „Losbruch“ (Abb. S. 68—70) alles in deutscher Kunst Vorangehende gleicher Thematik weit übertrifft. Zwar tritt ähnlich wie bei den „Webern“ in dem folgenden Blatt „Schlachtfeld“ (Abb. S. 71) das Einzelschicksal durch die in der dunklen Nacht verdoppelter Unterdrückung *ihren* Toten suchende Frau vorherrschend in Erscheinung, die Folge schließt jedoch mit einer eindeutigen Darstellung des Klassenschicksals in der Radierung „Gefangene“ (Abb. S. 72 u. 73), einer schier unübersehbaren Menge zusammengepfercht lebender Aufständischer. Sie sind Hinweise darauf, daß *diese* Erhebung zwar zu Ende, daß die um Befreiung Kämpfenden jedoch nicht ausgetilgt sind, sondern erneut ihren Anspruch stellen werden.

Hinsichtlich der Analyse einzelner Blätter sei wieder auf das vorangehende Kapitel verwiesen. Gesondert erwähnen wollen wir nur noch das Blatt „Vergewaltigt“, das neben den anderen ausgesprochen malerischen Radierungen ähnlich dem symbolischen Blatt beim Weberzyklus unerwartet plastische Akzente trägt. Die stark diagonale Verkürzung der Liegenden erinnert an eine Zeichnung von Stauffer-Bern. Das volle Grün der Gartenpflanzen ist dagegen der einzige Anklang an Emil Neide, der in den Arbeiten unserer Künstlerin aufweisbar ist.

Aus den Jahren des Schaffens am „Bauernkrieg“ sind noch zwei Einzelheiten zu vermerken. 1903 entsteht die Radierung „Frau mit totem Kind“ als Aktgruppe (Abb. S. 75), die von michelangelesker Monumentalität ist und später von Käthe Kollwitz als Plastik variiert entwickelt wird (Abb. S. 155). 1906 zeichnet die Künstlerin ihr erstes Plakat für die „Deutsche Heimarbeit-Ausstellung“, das das Mißfallen der Kaiserin erregte. In kleineren Einzelarbeiten (meistens Steinzeichnungen) deutet sich gleichzeitig schon jene das Malerische wie das Plastische vermeidende Konzentration auf den umschreibenden Einzelstrich an, die ab 1910 zunehmend häufig wird.

Parallel zu dieser Entwicklung, man kann sagen, der Bildhauerzeichnung, beginnt Käthe Kollwitz sich mit der Plastik selbst zu beschäftigen. 1904 in Paris arbeitet sie in der Plastikklassse der Julienschule, „ . . . um mich mit den Grundlagen der Plastik vertraut zu machen . . ." Sie besuchte Rodin und war bei Steinlen. „Meunier starb, ich habe ihn

nicht mehr gesehen.“ Ein Reflex dieser vorbereitenden Beschäftigung findet sich erstmalig 1910 in ihrem Tagebuch. Dort heißt es: „Alexander Oppler war bei mir, um meine Gruppe anzusehen. Er sagte mir, was ich eigentlich schon wußte, daß meine Arbeit als *Arbeit* nicht genügend sei . . . Das Dreidimensionale. Er hat recht und er hat nicht recht. Vorausgesetzt, daß er ein Modell findet, das genau seiner Idee entspricht, das genau die gewünschte Stellung macht, kann er etwas machen . . . Findet er solche Modelle nicht, dann ist er aufgeschrieben . . . Doch hat Oppler recht darin, daß, was ich jetzt mache, dilettantisches Zeug ist.“ Diese Eintragung beleuchtet die Arbeitsweise und auch die Zielsetzung der Künstlerin. Obwohl sie selbst sehr stark nach Modellen arbeitete, sieht sie darin offenbar nur eine Vorstufe, um mit Hilfe gewonnener Kenntnisse den gewählten Stoff mit dem beabsichtigten Inhalt zu füllen, was ja mit erst den künstlerischen Schöpfungsakt ausmacht. Wie zahlreiche Studien besonders zu den großen Blättern zeigen, gilt das gleicherweise für die Plastik wie für die Graphik. Bei dieser nimmt die Tendenz, Stoffe aus dem gegenwärtigen Leben der Arbeiter zu gestalten, zwar zu, sie ist jedoch begleitet von einem fast völligen Abklingen des revolutionären Gehalts. Käthe Kollwitz beschränkt sich auf Darstellungen des Mutter-Kind-Motivs und auf Wiedergaben mehr oder minder zufälliger Szenen aus dem Arbeiterleben. Die Blätter erscheinen im *Simplizissimus* und in anderen vornehmlich bürgerlichen Zeitschriften. Sie treten auch für die Künstlerin selbst hinter der Plastik an Bedeutung weit zurück. Am Neujahrstag 1912 vermerkt sie: „Ich bin in diesem Jahr in der Plastik ganz schön vorwärtsgekommen . . .“, und zwölf Monate später: „... Ich habe fast nur plastisch gearbeitet in diesem Jahr . . . Kann ich überhaupt noch zum Radieren zurück?“ Dieses Übergehen zur Plastik kennen wir zum Beispiel auch von Klinger, von Meunier und Stauffer-Bern. Sicherlich haben durchbrechende Sonderbegabungen, physische Voraussetzungen und andere ausgesprochen subjektive Bedingungen dabei oft eine entscheidende Rolle gespielt. Das Beispiel Käthe Kollwitz zeigt jedoch, daß einem Wechsel der künstlerischen Techniken auch ideologische Anlässe zugrunde liegen können. Gelegentlich der Wendung unserer



Künstlerin von der Malerei zur Graphik wiesen wir schon darauf hin. War sie durch die, wie wir einmal sagen wollen, zunehmende Politisierung der künstlerischen Arbeit von Käthe Kollwitz bedingt, so fördert das Gegenteil das Aufkommen der bildhauerischen Neigung. Es ist die im vorangehenden Kapitel bereits erörterte Unsicherheit gegenüber den durch die Jugend an sie herangetragenen, scheinbar neuen bürgerlichen Vorstellungen, die der Künstlerin die Möglichkeit zu revolutionären Darstellungen nimmt, ohne welche sie sich damals ihre große Graphik kaum denken kann. Käthe Kollwitz gibt darüber im September 1913 selbst Auskunft: „Mitunter kommt es mir vor, als ob es glücklich für mich träfe, daß mein Beginn des plastischen Arbeitens in eine Zeit der Aufhebung der alten Werte fällt (man beachte die an Nietzsche erinnernde Formulierung! d. Verf.).“ Zwar verwechselt sie dabei Ursache und Wirkung, das Problem ist jedoch in seinem ganzen Umfang erkannt, denn Plastik bedeutet für Käthe Kollwitz in dieser Zeit, aufbauend auf Stauffer und der Münchner Lehrzeit, Darstellung des nackten Menschen und damit einen gewissen Verzicht auf die Zeitnähe der Aussage. Erst Jahre später, nachdem Käthe Kollwitz sich aus der Hilflosigkeit der Zwischenphase befreit hatte, werden ihre bildhauerischen Arbeiten vornehmlich Gewandfiguren. Es ist in dem eben behandelten Sinne tief bedeutsam, daß die Künstlerin auch dann noch von Schwierigkeiten spricht, die das Gewand ihr macht, und daß gleichzeitig die Graphik erneut in den Vordergrund tritt.

Die Wirkung, die jene oft erwähnte ideologische Hilflosigkeit auf das Werk der Künstlerin hatte, wird übrigens auch an ihren Selbstbildnissen deutlich. Seit frühester Zeit spielen sie zwar eine gewisse Rolle (Abb. S. 27), Gewicht im Verhältnis zum gesamten Schaffen bekommen sie jedoch erst seit dem fünften Jahrzehnt als Mittel zur eigenen Klärung (Abb. S. 80, 81, 92, 106, 107, 121, 126, 127, 147 u. 150). Lediglich das 1913 entstandene Blatt „Märzfriedhof“ (Abb. S. 87), in dem der Gedenk- und Dankbesuch der Berliner Arbeiterschaft an den Gräbern der Kämpfer von 1848 dargestellt wird, ragt als Erinnerung an die alte Zielsetzung aus dem Schaffen dieser Jahre heraus, die durch die große Erschütterung gelegentlich des Todes von Peter noch verlängert werden.

Käthe Kollwitz reagiert auf dieses Erleben fast nur plastisch. Dabei ist es ein langer Weg, der von dem ersten Projekt für ein Denkmal 1914 bis zu seiner Vollendung 1932 führt (Abb. S. 99, 111, 152—154). Er entspricht anfänglich ganz dem Versuch, der Ideenwelt des geliebten Gefallenen gerecht zu werden, sie in sich aufzunehmen, um damit, wenn auch nicht den verlorenen Sohn, so doch sich selbst zu retten. Am 1. Dezember 1914 schreibt die Künstlerin: „Heute nacht den Plan zu einem Denkmal für Peter gefaßt . . . Es muß auf den Höhen von Schildhorn stehen . . . An einem herrlichen Sommertag soll es fertig sein . . . Gemeineschulkinder singen: ‚Wir treten zum Beten.‘ Das Denkmal soll Peters Gestalt haben, ausgestreckt liegend, den Vater zu Häupten, die Mutter zu Füßen, es soll dem Opfertod der jungen Kriegsfreiwilligen gelten . . .“ Und neun Tage später folgt in konsequenter Übersteigerung des Gedankens von der Unantastbarkeit der von den Freiwilligen getragenen Vorstellungen: „ . . . Auf deinem Denkmal will ich deine Gestalt oben *über* den Eltern halten. Du sollst langausgestreckt liegen, die Hände antwortend auf den Ruf zur Hingabe: ‚Hier bin ich.‘ Die Augen . . . weit offen, daß du den blauen Himmel über dir

siehst... Den Mund lächelnd..." Am 27. August 1916 wird der Künstlerin der Widerspruch zwischen notwendiger Objektivität und bisher vorherrschenden subjektiven Gesichtspunkten bewußt. Kurz darauf schreibt sie: „Am 7. September sehe ich meine Arbeit so trostlos an, daß ich beschließe, vorläufig nicht weiter daran zu arbeiten... Ich sehe Peter weit hinten..." Es dauert fast sechs Monate, bis Käthe Kollwitz wieder über das Vorhaben berichtet. Jetzt stehen die Eltern im Vordergrund der Erwägung. Die Absicht, ein Relief zu machen, bleibt aber bis 1924 latent. Damals wird die Anordnung der knienden Eltern am Eingang des Friedhofes vorgesehen und auch schon die Frage nach vollplastischer Gestaltung entschieden gestellt, also die endgültige Form konzipiert. Sie zeigt die beiden Gestalten im Zeitgewand, die Mutter trauernd gebeugt, den Vater mit erhobenerm Haupt gleichsam beim Nach-Denken der Zusammenhänge. Konzentration auf den Kubus und Zucht der Form kennzeichnen beide Figuren, die infolge ihres Erfülltseins mit einem Strom warmen Lebens zu



Vergleichen mit archaischen Werken der griechischen Kunst reizen oder auch mit Chartres bzw. mit deutscher Plastik des beginnenden dreizehnten Jahrhunderts. Sicher kommt weder jener noch dieser vorbildhafte Bedeutung zu. Gleichgestimmt sind sie nur im Gehalt, der frei von Subjektivismen — Sentimentalität, Ziererei und Formspielerei — jeweils einen entscheidenden Schritt der menschlichen Gesellschaft widerspiegelt und sich im künstlerischen Bereich auf vielfach unterschiedliche Weise als Realismus äußert.

Käthe Kollwitz hat neben dem Denkmal für ihren Sohn in den zwanziger Jahren auch an anderen Plastiken gearbeitet. Keine erreicht jedoch die Bedeutung des behandelten Stückes, das, ohne sichtbare Beziehung zu Werken zeitgenössischer Bildhauer, gleichsam aus dem eigenen Gesamtwerk hervorgewachsen ist. Selbst Barlach, der Käthe Kollwitz noch am nächsten kommt und dessen Magdeburger Denkmal sie später so lobend erwähnt, kann nicht als Anreger angesprochen werden. Als nach 1933 die Plastik mehr in den Vordergrund tritt, entfernt Käthe Kollwitz sich sogar von der mit Barlach verwandten Form, lockert stärker auf, ähnlich Meunier, oder greift zurück wieder auf

27. Februar 17

Sehr geehrter Kollege

Haben Sie Dank für die 4 schönen
großen Lithos. Man ist diese am liebsten
so das Mädchen etwas kleiner als
n. das Putzende Turpe des Mannes
gegen den Kopf abgesetzt. Das Blatt ist
sehr schön. Ich würde sehr gern Ihren
Wunsch sehr gern markieren, aber
ich besitze keine Radierungen ~~in~~ und
nicht außer dem eigenen Atelier, wo
ich je einen Abzug von meinem Werke
mit aufhebe. Aber auch dieses Blatt
ist nicht vollständig im vorerwähnten
frühen Platten habe ich Ihnen Abzug
in Form von Ihnen gerade etwas
Wunsch nicht erfüllen.

Das Radieren liegt lange am 10. 11.
Dank, als ich begann mit der Technik
als Ausrüstungsmittel gewählt hatte,
Dank in Form ungeduld. Trotzdem

ich langsam u. mühselig die Technik
erlernte, war mir alle Fleißerei dort sehr
inopportun. Aber später kam ich auf einen
festen Punkt über den es mir nicht gelang
hinwegzukommen. Das machte ich durch
Holzschnitt u. plastische Arbeiten. Die
interessieren mich jetzt am meisten.

Vor einigen Jahren hat sich einmal
einen Versuch wieder zu machen aber es
war nichts mehr daraus. Auch die
Technik u. die Sphäre für meine Augen
zu ausstrengend.

Ihre Pläne: einige zu Paris, dann
indien, dann auch in Berlin und schon
besonders Gärth. Es war mir einige Wochen
dort, hatte aber gern für länger dort geblieben.

Ich wünsche Ihnen dass Sie aus aller
auffahren können u. den Erfolg für Ihre
Arbeit davon haben, den Sie sich verspre-
chen. Mit herzlichen Grüßen
an Ihre Frau Kathi & alle.

Brief
der Künstlerin
an Max Lingner
1927

die nackte Figur von michelangelesker Fülle (Abb. S. 75, 76 u. 155). Die Entwicklung läßt sich nachrasten am Motiv „Turm der Mütter“ (Abb. S. 156/57), das in mehrfachen Abwandlungen, unter anderem auch als „Frauen winken Soldaten nach“, die Künstlerin eingehend beschäftigt hat. Kompositionell faßt sie dabei auf die im Rund gefesselte Masse des Gefangenenblattes im „Bauernkrieg“ (Abb. S. 73) zurück. In den späten Jahren tritt eine gewisse vertikale Bewegung hinzu, die an den „Aufruhr“ oder auch an „Carmagnole“ denken läßt.

Das gleiche Thema wird auch in der Graphik behandelt (Abb. S. 96, 97 u. 113), die ab 1919, also rund zwei Jahre nach der Überwindung der größten ideologischen Unsicherheit, wieder zur Dominante wird. Radiert hat die Künstlerin in dieser Zeit kaum mehr. Sie arbeitet mit der lithographischen Kreide und wendet sich zwischen 1919 und 1925 etwa dem Holzschnitt zu. 1920 schreibt Käthe Kollwitz: „... Radieren kann ich nicht mehr, damit ist es ein für allemal fertig. Und beim Steindruck sind die Unzulänglichkeiten des Umdruckpapiers. Steine werden einem nur noch gegen viel Geld und Bitten ins Atelier gebracht, und auch auf Steinen kriege ich es nicht gut heraus...“ Im gleichen Zusammenhang erörtert sie unter Erwähnung Barlachs die Möglichkeiten des Holzschnittes und gibt so erneut eine sehr einfache Erklärung für den Wechsel der Techniken. Im Steindruck wie im Holzschnitt wird die malerische Note der Frühzeit z. T. wieder aufgenommen. Bei den Schnitten denkt man an Schmidt-Rottluff und an Munch.

Das erste Werk in der neuen Technik ist das Gedenkblatt für den am 15. Januar 1919 ermordeten Karl Liebknecht (Abb. S. 93—95). In Kohle skizziert, über der Stirn mit Rot geschmückt, wird es als Radierung und als Steinzeichnung versucht und schließlich in Holz geschnitten. Man muß es mit dem symbolischen Blatt von 1896 (Abb. S. 57) vergleichen, um die große Entwicklung zu ermessen, die Käthe Kollwitz durchlaufen hatte. Beibehalten ist zwar die Waagerechte des Toten ganz am unteren Bildrand, beibehalten ist auch die sich über ihn beugende und die Hand zur Brust des Verschiedenen führende Figur. Der blockhaft verkleidete Leichnam Liebknechts, aus dessen unwirklicher Starrheit sich nur der Kopf zu voller Realität entwickelt, ist jedoch nicht mehr Symbol des Todes, sondern des Lebens, kraft der von Liebknecht getragenen, dem Leben dienenden Idee. Über den Toten beugt sich nun keine symbolische Figur mehr, sondern ein Arbeiter. Nicht in ein Wundmal legt er seine Hand, sondern auf das Herz des Verschiedenen, als wolle er — Trauer und Schwur verbindend — dessen Idee in seine eigene Person und in das ganze, sich hinter ihm sammelnde Proletariat übernehmen, ins gegenwärtig lebende wie ins zukünftige, das durch jenes kleine Kind vertreten ist, dem die Mutter den Gemordeten zeigt. Ganz abgesehen von der sich auch bei diesem Werk erweisenden ernstesten Durcharbeitung des Stoffes und von der sich daraus ergebenden großartigen formalen Lösung, ist das Blatt ein Versuch, Zeitloses in seiner Zeitgebundenheit und das scheinbar Irreale einer Idee als Realität darzustellen. Es hat in der deutschen Kunst kaum seinesgleichen. Das Weiß des Totengewandes, das zweifellos symbolische Bedeutung haben soll, wird aufgenommen durch die Lichter auf den Köpfen der Arbeiter, denen es über die Hand und den Kopf des sich Beugenden zufließt. Die trauernd Gebückten stehen schwarz befangen dazwischen. Im Grunde ein sehr einfaches kompositionelles Prinzip, das hier aber aus dem Bereich des Nur-Artistischen ins künstlerisch Notwendige

erhoben ist durch die Fülle des Inhaltes, die es aussagt. Ihn faßt man am besten zusammen mit dem Satz von Karl Marx: Die Idee wird zur materiellen Gewalt, wenn sie die Massen ergreift.

Das Liebknechtblatt hat seinem Vergleichsstück gegenüber noch einen Vorzug. Es ist unmittelbar verständlich den Millionen, denen es gewidmet ist, trägt also auch diesem Teil der Realität eines Kunstwerkes Rechnung. Die Künstlerin ist sich während der Entstehung des Blattes sicherlich nicht all der genannten Einzelheiten bewußt gewesen. Sie sind das Ergebnis ihres Standpunktes, der im Gehalt des Kunstwerkes in Erscheinung tritt — fern jeder nur literarischen Darstellung. Ob Käthe Kollwitz bei dem en-face-Kopf rechts oben an Lenin gedacht hat, kann nicht mehr als eine Vermutung sein.

Die schnelle Beherrschung des Holzschnittes erlaubte seit 1923 etwa Käthe Kollwitz auch wieder zyklische Arbeiten. Es entstanden die Folgen „Krieg“ (1923, Abb. S. 109—114) und „Proletariat“ (1925, Abb. S. 130 u. 131). Beide sind trotz der Fülle ihrer Sprache verhalten gegenüber den frühen Zyklen, deren revolutionäre und damit politische Kraft sie nicht erreichen. Letztere findet sich dagegen, in Umkehr der Verhältnisse bis 1908, in zahlreichen meist zweckgebundenen Einzelblättern. Neben Ursachen, die in der gesellschaftlichen Entwicklung lagen und in der Revolte des Faschismus am deutlichsten sichtbar werden, waren es offenbar durch die politische Entwicklung noch geförderte Ermüdungserscheinungen, die Käthe Kollwitz eine umfangreiche Gestaltung aggressiver, revolutionärer Themen verwehrten.

Aus der Folge „Krieg“ bedarf noch das Blatt „Freiwillige“ (Abb. S. 110) einer kurzen Erörterung. Die Künstlerin macht, in liebevollem Gedenken an den gefallenen Sohn, den schon einmal in den ersten Entwürfen für sein Denkmal unternommenen Versuch, der Ideenwelt der 1914 in den Krieg stürmenden Jugend Gestalt zu geben. Ergebnis ist eine Schar jugendlicher Köpfe, die der trommelnde Tod gleich einer Wolke nach sich zieht. Dahinter stehen wie an nächtlichem Himmel Zeichen, ähnlich atmosphärischen Erscheinungen, denen sich sogar das Zickzackmuster der Trommel zuordnet. Unter ihnen flammt ein breiter Streifen Weiß auf, gleich unwirklich wie jene Zeichen, zu denen er das Gegengewicht bildet. Es ergibt sich so im Hell-Dunkel eine Komposition entsprechend derjenigen des Liebknechtblattes. Während wir dort aber davon sprechen konnten, daß die Massen von einer bestimmten und in der Figur Liebknechts auch dargestellten Idee ergriffen werden, bleibt im vorliegenden Schnitt alles, was auf eine Idee hindeuten könnte, unbestimmt, inhaltlos. Real ist nur der Wahn der Jugend und sein Ende, dargestellt vor dem Nichts des Grundes. Auf diese Weise zeigt sich auch im künstlerischen Bereich, daß jene 1914 die Jugend und selbst die Künstlerin irritierenden Vorstellungen während des Entstehens vorliegender Graphik bereits inhaltlos, unwirklich, weil überwunden, waren. Zwar hätte Käthe Kollwitz die für den Irrwahn der Jugend Verantwortlichen darstellen und damit deren „Idee“ Inhalt geben können. Seit je widersprach es jedoch ihrem Gefühl für Menschenwürde, dem Unsittlichen Gestalt zu verleihen. Aus diesem Grunde sind auf dem Blatt „Sturm“ des Weberaufstandes nur die Stürmenden als Menschen gezeichnet. Die Unmenschlichkeit der Ausbeuter bleibt dagegen gesichtslos, verbirgt sich hinter

der inhaltslosen „schönen Form“ des Gitters, womit Käthe Kollwitz zugleich eine erste künstlerische Darstellung des Formalismus als Instrument des Spätkapitalismus gegeben hat. Da es Käthe Kollwitz gleichzeitig zuwider war, vom Menschen, dem ihr ganzes Werk gilt und der sie nur Menschen hat darstellen lassen, auf Lebloses auszuweichen, wie es Gegenstände des Krieges oder sein Schlachtfeld gewesen wären, bricht das Abstrakte an dieser Stelle in ihr Werk ein. Es findet sich unter ähnlichen Bedingungen zum Beispiel auch in den Schnitten „Das Opfer“ (Abb. S. 109) und „Witwe II“ der gleichen Serie, ist Ausfluß des subjektiven Anlasses für die Entstehung dieser drei Blätter. In diesen und ähnlichen Fällen wird man deshalb bei Käthe Kollwitz von expressionistischen Zügen sprechen können.

Es kann darauf verzichtet werden, andere Schnitte der genannten Folgen ähnlich genau zu analysieren. Viele von ihnen sind zwar großartige formale Lösungen, wie zum Beispiel das Blatt „Kindersterben“ (Abb. S. 131). Sie geben uns jedoch keine wesentlich neuen Gesichtspunkte mehr. Zu verfolgen bleibt lediglich die Reihe der Einzelblätter als Teil der direkt politischen Arbeit der Künstlerin. Sie beginnen mit der Ehrung für Liebknecht. 1920 folgen das Plakat „Wiens Kinder hungern“, die Aufrufe gegen den Wucher (Abb. S. 98) und ein Jahr später das Plakat für die Rußlandhilfe (Abb. S. 18). Es schließen sich an die Zeichnung gegen den Alkoholismus und 1923 das Plakat für den Internationalen Gewerkschaftsbund (Abb. S. 115) mit der Unterschrift: „De Overlevande — Krig mot Kriget“ (Die Überlebenden — Krieg dem Kriege). 1924 zeichnet Käthe Kollwitz im Auftrag der KPD ein Plakat. Es folgen für die Internationale Arbeiterhilfe Aufrufe gegen das Hungerelend deutscher Kinder und die schöne Steinzeichnung „Verbrüderung“ als Illustration für den „Singenden Soldaten“ von Henri Barbusse (Abb. S. 116). Es entsteht das große Blatt „Nie wieder Krieg“ für den Mitteldeutschen Jugendtag der SAJ (Abb. S. 123). 1925 zeichnet die Künstlerin die „Zuhörer“ als Beilage zum Programm der Freien Volksbühne (Abb. S. 129), 1927 in Moskau das neue Blatt „Zuhörer“ (Abb. S. 135), 1930 die beiden Steinzeichnungen „Demonstration“ (Abb. S. 138) und 1932 — neben einigen anderen Arbeiten — die Illustration zum Propellerlied („... wir schützen die Sowjetunion“), genannt „Solidarität“, für die AIZ (Arbeiter-Illustrierte-Zeitung), an der sie mitarbeitete (Abb. S. 139).

Das Jahr 1933 setzt all dem aus leicht verständlichen Gründen ein Ende. Die Faschisten entfernen die Arbeiten von Käthe Kollwitz aus der Akademieausstellung, dann auch aus der Nationalgalerie, deren Direktor Ludwig Justi versucht hatte, sie zu vertreten, und schließlich im Rahmen sogenannter „Entarteter Kunst“ aus allen deutschen Museen. Die Künstlerin hatte Schwierigkeiten, ein Atelier zu finden, ihrem Mann drohte der Entzug der Kassenpraxis. Käthe Kollwitz hat trotzdem weitergearbeitet. Den Abschluß ihres graphischen Werkes bildet — abgesehen von kleineren Einzelblättern — die 1934/35 entstandene Folge „Tod“ (Steinzeichnungen, Abb. S. 142—146). In großen Strichen fließt das Malerische und das Plastische früherer Zeit zusammen. Es taucht wieder auf jenes seit jeher geübte Motiv der das Gesicht deckenden Hand und auch die Hand als Brücke zwischen Lebenden oder zum Tode. Vielleicht stehen dabei Erinnerungen an Michelangelos „Erschaffung Adams“ oder an Tizians „Zinsgroschen“ im Hintergrund. Doch ist es wohl mehr die Hand als Werkzeug des Menschen, die in so vielfacher Form Gestalt gewinnt. Auf großartige



Studie zu einer „Pietà“ Farbige Kreidezeichnung 1903

Weise in dem „Ruf des Todes“ von 1935 (Abb. S. 146), jener Steinzeichnung, bei der man nicht nur im formalen oder technischen Detail, sondern vom Gesamtkunstwerk her zum späten Rembrandt hinüberblickt. Todesruf bzw. Todesgewißheit und Lebenswille stehen hier in einem Spannungsverhältnis, das durch die sich überkreuzenden Hauptbewegungen widergespiegelt wird. Dabei hat die Beschränkung auf das Wesentlichste einen Grad erreicht, der dort vorliegt, wo von Kunst gesprochen werden kann, der Kunst erst ausmacht und sie seit langem vom Abbild unterscheidet.

In den letzten Plastiken läuft, wie schon angedeutet, die schöpferische Kraft der Künstlerin aus. Seit 1942, als die so bezeichnende letzte Lithographie „Saatfrüchte sollen nicht vermahlen werden“ (Abb. S. 151) entstand, auf der eine Arbeiterfrau mit starken Armen ihre Kinder schützt, steht der physische Zu-



stand von Käthe Kollwitz jeglicher Arbeit zunehmend entgegen. Die Umsiedlung nach Nordhausen setzte das endgültige Halt. Das Werk erwies sich jedoch am Ende des faschistischen Regimes, mit dem ja der Tod der Künstlerin zusammenfällt, lebendig wie je zuvor.

Schon im ersten Nachkriegswinter baute Berlin eine Kollwitz-Ausstellung auf, besucht von Tausenden. Ihr schlossen sich seitdem zahlreiche andere Ausstellungen in allen Teilen Deutschlands an. Im Mai 1946 wurden in Bern die in Schweizer Sammlungen befindlichen Stücke gezeigt, und Ende des Jahres 1948 ging aus unserer heutigen Deutschen Demokratischen Republik eine große Kollwitz-Kollektion zusammen mit Arbeiten ihres Freundes Barlach als erste deutsche Kunstaussstellung seit dem Kriege nach Schweden, wo sie nicht nur in Stockholm, sondern auch in Volkshochschulen des Landes mit großem Erfolg gezeigt wurde. Es folgten für die Werke von Käthe Kollwitz Kopenhagen, Oslo und Island.

Schon lange vorher hatte die Graphik des revolutionären China aus der Begegnung mit dem Werk unserer Künst-

lerin neue Impulse geschöpft, die sie im Kampf um die Freiheit des Volkes und um den Frieden der Welt zu einer starken Waffe gemacht haben. Lassen wir Henri Barbusse sprechen, um die Quelle solcher Wirkung sichtbar zu machen. Als Begleittext zu dem Blatt „Verbrüderung“ (Abb. S. 116) schrieb er: „Die Stunde ist gekommen, wo in der Geschichte der Menschheit die politische und soziale Dichtung durch die politische und soziale Tat abgelöst wird, und alles, was wir aussprechen, ist von jetzt ab nur das Zeichen und der Reflex einer Bewegung, die wir ausführen . . . Diese Schaffenden der Literatur und der Kunst werden Schaffende moralischer Realitäten. Dadurch erreichen sie den höchsten Grad ihres Künstlertums . . .“

GEHALT UND GESCHICHTLICHER ORT

Das Lebenswerk von Käthe Kollwitz entstand während des Überganges vom Impressionismus zum Expressionismus in Deutschland. Es wurde bis in den ersten Weltkrieg hinein begleitet von den Ausläufern des abbildhaften Naturalismus, einschließlich jener billigen Historien- und Genremalerei, die ganz zur Hofkunst der herrschenden Klasse geworden war und nach 1933 eine unrühmliche Auferstehung erleben sollte. Gleichzeitig mit Käthe Kollwitz arbeiteten auch die Abstrakten, die Vertreter der Neuen Sachlichkeit usw.

Daneben gab es jedoch eine Gruppe von Künstlern — Heinrich Zille, Hans Baluschek, Otto Nagel, George Grosz, Otto Dix usw. —, die nur unter Schwierigkeiten einer der genannten Richtungen zugeordnet werden können und deren Werk selbst dann, wenn man es einzuordnen vermag, dadurch nicht hinreichend charakterisiert ist. Zu ihnen läßt sich von Käthe Kollwitz am ehesten eine Brücke schlagen. Denn während die Vertreter des Impressionismus und Expressionismus, der Abstrakten, der Neuen Sachlichkeit vornehmlich „Kunst als Zweckmäßigkeit ohne Zweck“ (Kant) begreifen und kultivieren, verbindet die Künstler des Käthe Kollwitz nahestehenden Kreises ein das Thema ihres Schaffens tragendes aktives Verhältnis zum Menschen in seinem massenhaften Sein und damit zur gesellschaftlichen Wirklichkeit. Diese inhaltliche Substanz ist es, die die Werke, ihren Ruf und auch ihre scheinbare Sonderstellung im Ablauf der Kunstgeschichte bestimmt. Käthe Kollwitz schreibt dazu: „*Freilich reine Kunst* in dem Sinne wie zum Beispiel die Schmidt-Rottluffsche ist meine nicht . . . Ich bin einverstanden damit, daß meine Kunst Zwecke hat. Ich *will wirken* in dieser Zeit“ und „Ich darf sie (die Skizze, d. V.) nur ausführen, wenn es mir wirklich gelingt, eine Form zu finden, die sich mit dem Inhalt deckt. Sie darf nicht realistisch sein (gemeint ist naturalistisch, d. V.), und sie kann nicht eine andere sein als die uns bekannte menschliche Form.“ Ja, die Übereinstimmung von Kunstwerk, Realität und Wirkung des Kunstwerkes in der Realität werden zum Prüfstein der Arbeit, wenn es heißt: „Aber ist das eine Erleichterung, wenn trotz meines Plakates täglich Menschen in Wien Hungers sterben?“ Dabei führen, wie wir schon erörtert, die Einsicht der Künstlerin in die gesellschaftlichen Verhältnisse und ihre Verbundenheit mit dem

Kampf des Proletariats fast ausschließlich zu Aussagen, die nicht nur kritische Randbemerkungen sind, sondern ausführliche Beiträge zu einer grundsätzlichen Änderung der gesellschaftlichen Bedingungen.

Im Werk unserer Künstlerin ergeben sich daraus, abgesehen von der umfangreichen Zahl der Selbstporträts, vornehmlich drei Themagruppen: der aktiv revolutionäre Stoff, das Mutter-Kind-Motiv in all seinen Verästelungen und der Tod. Obwohl die Frau in und die besondere psychische Lage von Käthe Kollwitz wesentlichen Anteil haben werden an der häufigen Behandlung der beiden letzten Stoffe, sind auch sie vornehmlich als Argumente der Gesellschaftskritik zu verstehen. Denn einmal werden ausschließlich Proletarier dargestellt und zum anderen erscheinen beide Motive erstmalig im „Weberaufstand“ als Symptome des Massenelends und zugleich als Auftakt bzw. Ende der revolutionären Erhebung.

In dieser zudem doppelten Verflechtung mit dem gesellschaftlichen Vorgang liegt ein charakteristischer Unterschied christlichen Auffassungen gegenüber. Während diesen Not ein unausweichlicher, nur durch Erlösung kraft göttlicher Gnade zu behebender Bestandteil unseres Daseins ist, sieht Käthe Kollwitz die gesellschaftliche Bedingtheit des Elends und dessen Überwindung aus der Gesellschaft heraus. Und während in der christlichen Vorstellungswelt der Tod sowohl aus dem irdischen Jammertal in himmlische Herrlichkeit hinüberführen wie gleichzeitig an die Vergänglichkeit unseres Lebens erinnern soll, ist er der Künstlerin vor allem Geißel über den Ausgebeuteten. Ihn als Hinweis auf eine Todesbestimmtheit jeder Kreatur hinzunehmen, hat Käthe Kollwitz schon als Kind ihrem Großvater gegenüber als grausam und lieblos abgelehnt. Als individuelles Schicksal tritt der Tod eigentlich erst in Verbindung mit Selbstporträts auf (Abb. S. 146), vorbereitet allerdings in der einer Selbstdarstellung nahekommenden Radierung „Tod und Frau“ von 1910 (Abb. S. 76).

Das bedrohte Mutterglück, die gefährdeten Kinder und die Allgegenwart des Knochenmannes sind also Schilderungen von typischen Existenzbedingungen des Proletariats, dessen damalige, im wahren Sinne des Wortes bis an die Wurzeln des Lebens greifende Not so Ausdruck bekommt. Die Künstlerin selbst unterstreicht eine solche Interpretation durch eine Tagebucheintragung aus dem Jahre 1909, in der es heißt: „Je länger je mehr verstehe ich das *typische* Unglück in Arbeiterfamilien . . . Sie (die Frau, d. V.) sieht nur, was aus ihm (dem Mann, d. V.) geworden ist, und nicht, wie er es geworden ist.“ Kurt Magritz hat also mit Recht bei Käthe Kollwitz das Mutter-Kind-Motiv — dasjenige des Todes kann man in diese Überlegung einbeziehen — als soziale Anklage angesprochen und damit als Teil des revolutionären Gehalts ihres Gesamtwerkes gedeutet. Das schließt, wie wir schon erwähnten, ein Mitklingen subjektiver Faktoren nicht aus. Sie bleiben jedoch im Hintergrund, da die Künstlerin ihre Arbeiten immer wieder mit grundsätzlichem Gehalt füllt und dort, wo sie einmal im engen privaten Bereich hätte bleiben können, nämlich beim Denkmal für ihren gefallenen Sohn, das Motiv Mutter-Kind bzw. Eltern-Kind sogar aufgibt, als sie nach jahrelangem Ringen das Allgemeine wieder über das Persönliche zu stellen vermag. Daß der genannte Bildvorwurf sich seit 1910 und besonders in den letzten Lebensjahren durchsetzte, wurde schon erklärt aus dem Ausbleiben neuer Impulse von

seiten der deutschen Arbeiterbewegung und auch aus der zunehmenden Erschöpfung der Künstlerin. Beides spiegelt sich in ihren späten Zyklen wider, die, abgesehen von ihrer geringen thematischen Aggressivität, eher beliebig zu variierende Aneinanderreihungen von Einzelblättern sind als logisch aufgebaute Folgen.

Die völlige Konzentration auf das Thema Proletariat hatte jedoch, nach allgemeiner Vorbereitung in der ideologischen Situation des Elternhauses, keinen unmittelbaren thematischen Anlaß, sondern, wie Käthe Kollwitz ja berichtete, einen ästhetischen. Sie fand die Königsberger Lastenträger schön, sah beim Proletariat einen „... großen Wurf...“ und „... Großzügigkeit der Bewegungen im Volke...“, dagegen Reizlosigkeit und Pedanterie im bürgerlichen Dasein. Mit anderen Worten: Käthe Kollwitz hat mit dem speziellen Organ des bildenden Künstlers, mit dem Auge, die neue Selbstfindung des Menschen in der Arbeiterklasse erfaßt, der, wie Lukacs in seiner schon zitierten Äußerung formuliert, „... nur der Schein einer menschlichen Existenz...“ bei der Bourgeoisie gegenübersteht. Daß die Künstlerin zu dem Proletariat in Berlin lange Zeit nicht die gleiche, sich auch im Ästhetischen voll auswirkende Beziehung bekam, wird zum Teil an dem schnell fließenden Leben der Hauptstadt liegen, das die optisch faßbaren Merkmale der Arbeiterschaft ständig verschob oder sogar verdeckte. Es zeigt sich hier jedoch auch eine Grenze in der Auffassungs- und Aussagekraft von Käthe Kollwitz, die dem schnelleren und zielsichereren Schritt der entwickelteren Massen nicht ein künstlerisches Korrelat an die Seite zu stellen vermochte. Durch diese eben erörterte, sich selbst im ästhetischen Bereich dokumentierende Beziehung unserer Künstlerin zum Menschen unterscheidet sie sich erneut von den Impressionisten, Expressionisten usw., und unter ihnen zum Beispiel auch von Max Liebermann als einem typischen Vertreter vornehmlich formal interessierter Kunstrichtungen, obwohl frühe Graphiken der Künstlerin an ihn erinnern. Liebermann stellt zwar auch Arbeiter und Arbeitsvorgänge dar, es sind aber, ähnlich wie bei Menzels „Walzwerk“, artistische Reize, die ihn dazu führen, wenn das gesellschaftliche Gewicht der Arbeiterklasse auch schon im Hintergrund steht. Liebermann gibt darüber in einem Brief Auskunft, in dem er im Februar 1872 über seine „Gänsrupferinnen“ schreibt: „... da das Sujet gedanklich gleich Null ist, ist alles der Malerei untergeordnet...“ Nimmt man noch die gelegentlich seiner Ehrenpromotion gewählte Äußerung hinzu, nicht so wie wir wissen zu malen, sondern so wie wir sehen, so wird die sich auf das Formale konzentrierende Note des Impressionismus ebenso enthüllt wie die lediglich auf Beschreibung hinzielende Wahllosigkeit des Naturalismus. Dabei deckt die Formulierung „... gedanklich gleich Null...“ einmal die Entmenschlichung des Arbeitsprozesses im Kapitalismus auf und dazu eine erschütternde Seelenlosigkeit im Impressionismus, der ein von Menschen erfülltes Bild so zu charakterisieren erlaubte. Andererseits enthält die Nüchternheit Liebermanns für damalige Zeit einen Gewinn an Objektivität, der den gesamten Impressionismus gegenüber der völligen Sentimentalisierung der Kunst in der Romantik und ihrer Korruption in der Historien- und Genremalerei auszeichnet.

Die Verbundenheit mit dem Menschen trennt Käthe Kollwitz auch von George Grosz und ihm verwandten Malern, mit denen die Zweckbestimmtheit der Werke sie vereint. Bei ihnen ist die Menschenliebe zum mindesten verquickt

mit einem oft ratlosen Menschenhaß bis hin zur Selbstzerfleischung. Dadurch entsteht zwar ein mit ätzender Schärfe gezeichnetes Bild der herrschenden Klasse, dasjenige des Arbeiters unterscheidet sich davon jedoch nur in Nuancen der Kleidung. Der Mensch schlechthin erscheint morbid, womit zwar durchaus verdienstvoll die Fäulnis in der kapitalistischen Gesellschaft aufgedeckt wird, aber auch nur diese. Bei allem gesellschaftlichen Ansatz fehlt so ein mit künstlerischen Mitteln ausgesagtes, absichtsvoll gestalterisches Verhältnis zur Wirklichkeit, obwohl die fortschrittlichen Erkenntnisse der Zeit es durchaus erlaubten. Die Stillosigkeit, die sich in der ebenso erstaunlichen wie bedrückenden Beherrschung aller formalen Mittel andeutet, ist Reflex dieser ideologischen Situation im ästhetischen Bereich.

Die Verwandtschaft von Käthe Kollwitz mit Otto Nagel, Heinrich Zille und Hans Baluschek ist dagegen wesentlich größer. Bei ihnen wirkt die gleiche Liebe zum Menschen im Proletariat und zu dessen Aufgaben wie bei unserer Künstlerin. Hans Baluschek vermag jedoch seine Darstellung nicht über das Anekdotische zu erheben und bleibt deshalb bei liebevollen, aber belanglosen Schilderungen. Für Zille gilt auf andere Weise gleiches, so daß Otto Nagel, trotz offener formaler Unterschiede, der ihm befreundeten Künstlerin noch am nächsten kommt.

Der bisher nicht genannte Kreis der Simplizissimus-Zeichner, dem Käthe Kollwitz einige Jahre ebenfalls angehörte, steht mit seiner Neigung zur Zeitkritik in der Nähe von Grosz und seinen Weggenossen. Es wäre interessant und wichtig, diesen Kreis einmal genauer zu untersuchen, der die Schwächen der Epoche aufzuweisen versuchte und später trotzdem mit vielen seiner Mitarbeiter zu einem Instrument des Faschismus wurde.

Eine Abgrenzung muß auch Frans Masereel gegenüber vorgenommen werden, zu dem es andererseits mancherlei Beziehungen gibt. Masereel gestaltet eine abstrakte Vorstellung „Masse“, während unsere Künstlerin dem Menschen auch in seinem massenhaften Sein Gesicht gibt, also den wirklichen, einzelnen Menschen zum Ausgangs- und Zielpunkt ihrer Arbeit macht, wie wir es bereits bei der Darlegung der ideologischen Situation von Käthe Kollwitz geschildert haben.

Während es im Bewußtsein der Künstlerin Rückschläge gibt, die beim Zusammenprall mit der Realität gelegentlich sogar Schockwirkungen gleichkommen, bleibt Käthe Kollwitz im künstlerischen Bereich Realistin und schließt konsequent auch den Betrachter in die Realität ihrer Werke mit ein. Sie prüft die nicht befriedigende Popularität der Arbeiten und notiert 1916: „Kunst für den Durchschnittsbeschauer braucht nicht flach zu sein. Sie wird ihm noch gefallen, auch wenn sie platt ist. Sicher aber wird ihm wahre Kunst gefallen, die einfach ist. Es ist ganz meine Meinung, daß zwischen Künstler und Volk Verständnis sein muß, zu den besten Zeiten ist es auch immer so gewesen . . . Eine reine Atelierkunst ist unfruchtbar und hinfällig, denn, was nicht lebendige Wurzeln faßt — warum soll das sein?“ Diese Beziehung zur Masse der Menschen, zum Volk schlechthin, entspricht der thematischen, womit Inhalt und Form zu jener unlösbaren Einheit zusammenwachsen, die jedes Kunstwerk auszeichnet.

Als Resultat steht ein Werk vor uns, das ohne die Formerfahrungen des Naturalismus, des Impressionismus und Expressionismus zwar nicht denkbar ist, das aber aus ihnen herausragt wie einst Pieter Bruegel d. Ä. aus dem

Manierismus des sechzehnten Jahrhunderts, wie Hogarth aus der wirklichkeitsfernen Tändelei des Rokoko, wie Goya und Daumier aus ihren Kunstepochen. Verständlich wird diese Sonderstellung nur, wenn man keinen der Genannten einzwängt in das Prokrustesbett einer angeblich eigengesetzlichen Entwicklung der Kunst. Ein solcher Versuch kann kaum mehr als eben eine merkwürdige Sonderstellung der Künstler notieren und fälschlich als individuelle Einzellösung interpretieren, während tatsächlich die scheinbare Einzellösung erster Reflex einer neuen gesellschaftlichen Realität ist und deshalb auch als Neues in der Kunst erkannt und gewertet werden muß. Es ist bezeichnend, daß diese Anfänge in der Kunst zusammenfallen mit revolutionären Veränderungen des gesellschaftlichen Gefüges. So lebte Bruegels Kunst weitgehend im und vom Befreiungskampf des frühkapitalistischen niederländischen Bürgertums gegen die Fesseln der spanisch-katholischen Reaktion, von jenem Kampf, der als nationale Befreiung gemeinsam mit den Bauern ausgefochten wurde und seit 1566 zur ersten siegreichen bürgerlichen Revolution Europas führte. Ergebnis ist ein Werk, das zwar keine offen revolutionären Themen bringt, das aber selbst religiöse Darstellungen mit revolutionärem Gehalt füllt (z. B. „Bethlemitischer Kindermord“ als Protest gegen die spanischen Metzeleien), zu einem Epos des Volkes wird (Volksszenen in der „Kreuztragung“, in den „Kinderspielen“ usw.) und das durch seine weitgehende Konzentration auf das Bauerntum seinem Schöpfer den Namen „Bauern-Bruegel“ eingetragen hat. Man muß all das mit der damals offiziellen, als modern geltenden „Welt“-Kunst der Manieristen Floris, Key usw. vergleichen, um das Neue bei Bruegel voll zu verstehen, der das Leben darstellt und nicht vornehmlich mythologische Szenen, der seine Figuren ausschließlich in das Kostüm seiner Zeit kleidet unter Verzicht auf den Akt und auf höfische Drapierung, die im Manierismus dominieren. Von hier aus wird auch die große Popularität Bruegels verständlich. Dabei ist es bezeichnend, daß Bruegel auf altertümliche, auf Formelemente der Gotik zurückgreift als der vom Volk noch ganz verstandenen Kunst bei besonders deutlichen Verbindungen zu Hieronymus Bosch, auf den ja auch die Sprichwortszenen als Mittel zur Gesellschaftskritik hinweisen, die in Erasmus von Rotterdams „Lob der Narrheit“ ihre berühmte literarische Parallele haben. Hogarths Arbeiten aus der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts mit ihrem Gewimmel von Menschen, eben mit der Darstellung des von feudalistischen Bindungen befreiten städtischen und ländlichen Proletariats, um das Unternehmer jeder Art für ihre Maschinen oder gelegentlich der Parlamentswahlen werben, sind der Reflex der industriellen Revolution in England. Sie weisen, über Bruegel hinausgehend, die Klassegegensätze der Zeit direkt und ungeschminkt auf. Vergleicht man Hogarth, der übrigens eines seiner Bilder Friedrich II. von Preußen widmete, mit dem nur wenig jüngeren „preußischen“ Danziger Daniel Chodowiecki, so erfaßt man, trotz der neuerdings von Gerhard Scholz herausgestellten gesellschaftskritischen Note bei Chodowiecki, im Unterschied der Form zugleich die ganze Verschiedenheit zwischen dem ersten sich stürmisch industrialisierenden Land der Welt und dem in den Fesseln des Feudalismus erstarrten Preußen. Und es bedarf nur eines Rückblickes auf den etwas älteren Franzosen Watteau, um das barocke Neue bei Hogarth ganz zu fassen, das gewandelt bei Goya auftaucht und dessen Wirkung Käthe Kollwitz in ihrem Vaterhaus in sich aufnahm.

Hogarth fehlt allerdings die große revolutionäre Darstellung. Erst Francisco Goya stößt zu ihr in der zweiten Phase seines Werkes vor, nach 1800 etwa, und führt sie einem außerordentlichen Höhepunkt entgegen. Ähnlich wie bei Bruegel fließen dabei gesellschaftliche Kämpfe um die Realisation bürgerlicher Forderungen im Lande selbst mit dem nationalen Befreiungskampf zusammen. Die Graphik wird zur tragenden Technik der Wiedergabe revolutionären Geschehens, ähnlich wie wir es schon bei Käthe Kollwitz erörterten. Für das überragende Genie Goyas spricht es, daß er nicht nur seine Graphik, sondern auch seine Malerei zu revolutionieren vermochte bis hin zu dem großartigen Realismus der „Erschießung der Madrider Aufständischen 1808“.

Mit Goya brechen die großen Darstellungen von Bewegungen des Volkes einstweilen ab, auch der revolutionäre Gehalt tritt zurück. Dafür stellt Millet, kleinbürgerlich-sentimental, die Bauern dar. Daumier demaskiert die französische Bourgeoisie mitten in ihrem Freudentaumel über die nachgeholte industrielle Revolution. Bei ihm spürt man schon die Anwesenheit der neuen geschichtsentscheidenden Klasse, des Proletariats, ohne daß letzteres schon seine künstlerische Gestaltung findet. Ja, wo es auftritt, erscheint es meistens noch in Verbindung mit bürgerlichen Forderungen, wie zum Beispiel auf dem schönen Blatt „Pressefreiheit“ von 1834, die jetzt die Arbeiterklasse für sich beansprucht.

Mit Constantin Meunier findet das Industrieproletariat dann seinen vollen Widerhall in der Kunst. Meunier ist sechsunddreißig Jahre älter als Käthe Kollwitz. Nicht artistische Reize lassen ihn zum Maler und Plastiker des Bergarbeiters werden, sondern das Leben im Borinage, in Belgiens schwarzem Revier, und die unmittelbare Anteilnahme am Schicksal der dort unter schweren Bedingungen arbeitenden Massen. Käthe Kollwitz hat bedauert, diesen großen Schilderer der Industriearbeiterschaft nicht mehr gesprochen zu haben. Vergleicht man sein Bild „Heimkehr der Bergleute“ mit dem „Weberzug“ unserer Künstlerin oder Meuniers „Schacht“ bzw. „Hekatombe“ mit dem „Ende“ aus dem Weberaufstand, so wird die große Nähe beider Künstler deutlich, allerdings auch der entscheidende Schritt, den Käthe Kollwitz über ihren belgischen Zeitgenossen hinaus tut. Stellt er das Industrieproletariat fast nur als arbeitende Klasse dar, bezeichnenderweise bei weitgehender Konzentration auf den Arbeitsvorgang, so gestaltet Käthe Kollwitz das Proletariat als politisches Faktum, als politische Kraft. Dieser Umschlag ins Revolutionäre entspricht etwa der Entwicklung von Bruegel über Hogarth zu Goya im Zeitalter der bürgerlichen Erhebungen. Nur kommt es dort nicht zu einer ein Lebenswerk füllenden Darstellung der bürgerlichen Revolution. Man muß annehmen, daß die besonderen Kampfbedingungen des Proletariats, das nicht wie das Bürgertum vor der konsequenten Revolution zurückschreckt, das erst die politische Macht erringen muß, ehe es sich der Produktionsmittel bemächtigen kann, die großartige Darstellung der unmittelbaren Klassenbewegung bei Käthe Kollwitz mit ausgelöst haben. Und es ist bezeichnend, daß im Bereich der Kunst diese Stufe erreicht wird, als der Übergang des Kapitalismus in seine monopolistische Phase die politische Revolution unausweichlich auf die Tagesordnung stellte.

Deren künstlerische Wiedergabe heißt Stellung nehmen. Das darin liegende Abgehen von der lediglich notierenden

Schilderung hat man als Rückfall in die Sentimentalität des neunzehnten Jahrhunderts angesprochen und der Neuen Sachlichkeit gegenübergestellt mit ihrem angeblich höheren Gehalt an Objektivität. Doch ist es ja gerade die die Unmenschlichkeit des Kapitalismus überwindende, neue Beziehung zum Menschen, die das Besondere im Werk von Käthe Kollwitz ausmacht, während die Neue Sachlichkeit mit ihrem Verzicht auf Stellungnahme und Entscheidung einer verdeckten objektivistischen Kapitulation vor der herrschenden Klasse entspricht. Dabei unterscheiden die Beziehungen des Werkes von Käthe Kollwitz zum Menschen in seinem massenhaften Sein und die Herausarbeitung der die Not wie die endgültige Befreiung bestimmenden gesellschaftlichen Bedingungen unsere Künstlerin sowohl von der kleinbürgerlichen Haltung zum Beispiel eines Uhde wie auch von der sogenannten Hurenromantik und Rinnsteinkunst. Diese sind gleich Klinger zwar auch kritische Bilder der Zeit, wiedergegeben aber von einem bürgerlichen Spiegel, während bei Käthe Kollwitz trotz mancherlei bürgerlicher Bürde die neue Kraft des Proletariats bereits als tragendes Element wirksam wird.

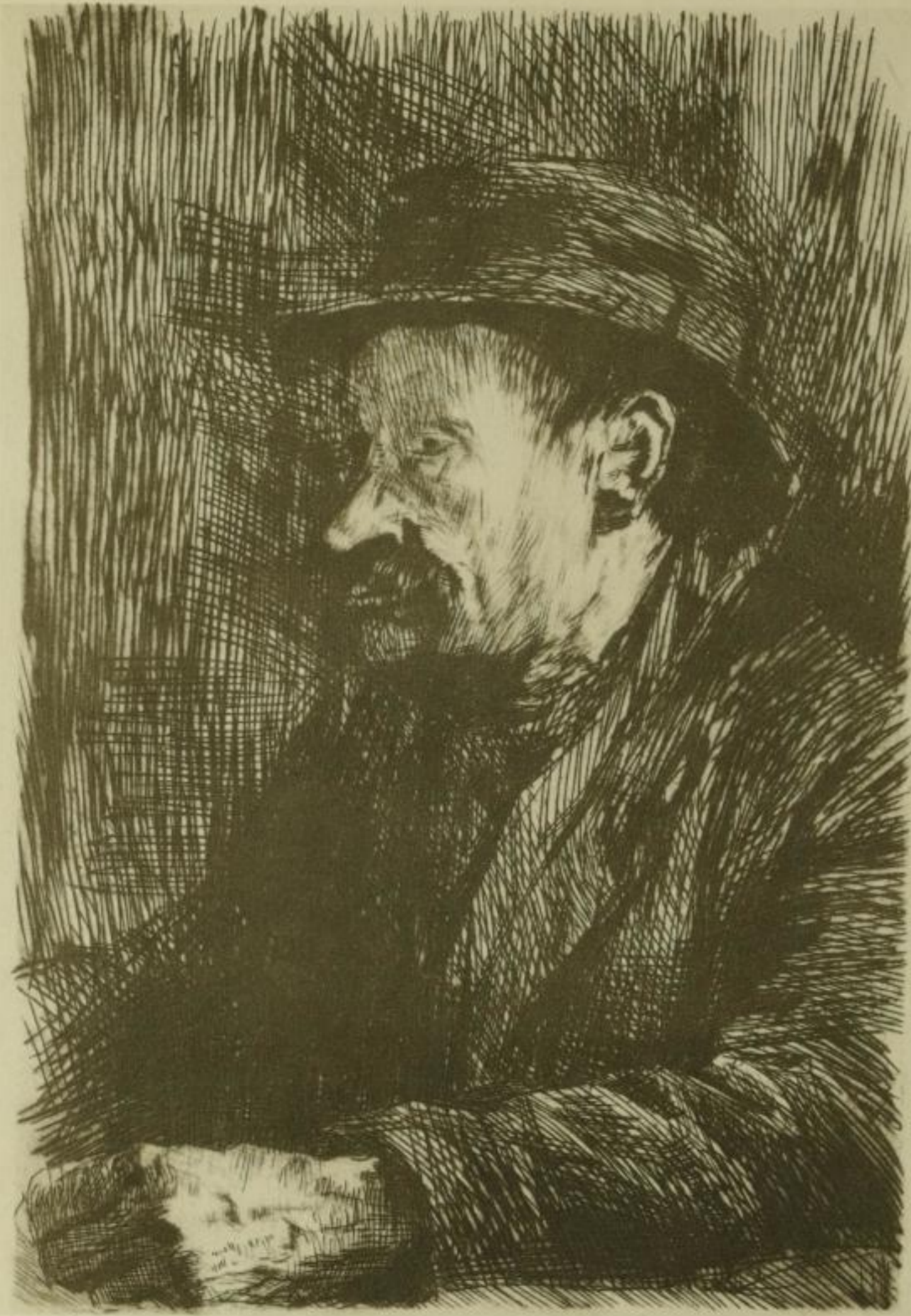
Nicht in der an der Neuen Sachlichkeit gemessen geringeren Nüchternheit liegt also die Grenze und das Verharrende unserer Künstlerin. Es äußert sich vielmehr in dem Festhalten an Zolas Satz „Das Schöne ist das Häßliche“ und dem Nochnicht von Gorkis begeisterndem Ausspruch: „Mensch, wie stolz das klingt!“ Erst Max Lingner, der auf Anraten von Käthe Kollwitz nach Paris ging, gestaltet ein Proletariat, das siegesgewiß und mit Erfolgen gekrönt stolzen Schrittes über die Erde geht, die endgültige Befreiung der Menschheit vor Augen. Erst in der sowjetischen Malerei und Plastik, die aus der Fülle der großen Erfolge des ersten sozialistischen Landes der Welt schöpft, findet sich in der Breite ein Reflex dieser neuen Situation.

Ein Freund, der 1927 mit Käthe Kollwitz zusammen in Moskau war, erinnert sich, daß die Künstlerin nach anfänglicher Scheu schließlich das Mausoleum an der Kremlmauer betrat und dann mehr als fünfzehn Minuten in stummer Zwiesprache vor dem Kopf Lenins stand. Ihr Werk ist der Weg zu diesem Gespräch, ihr Vermächtnis heißt: erfüllen.

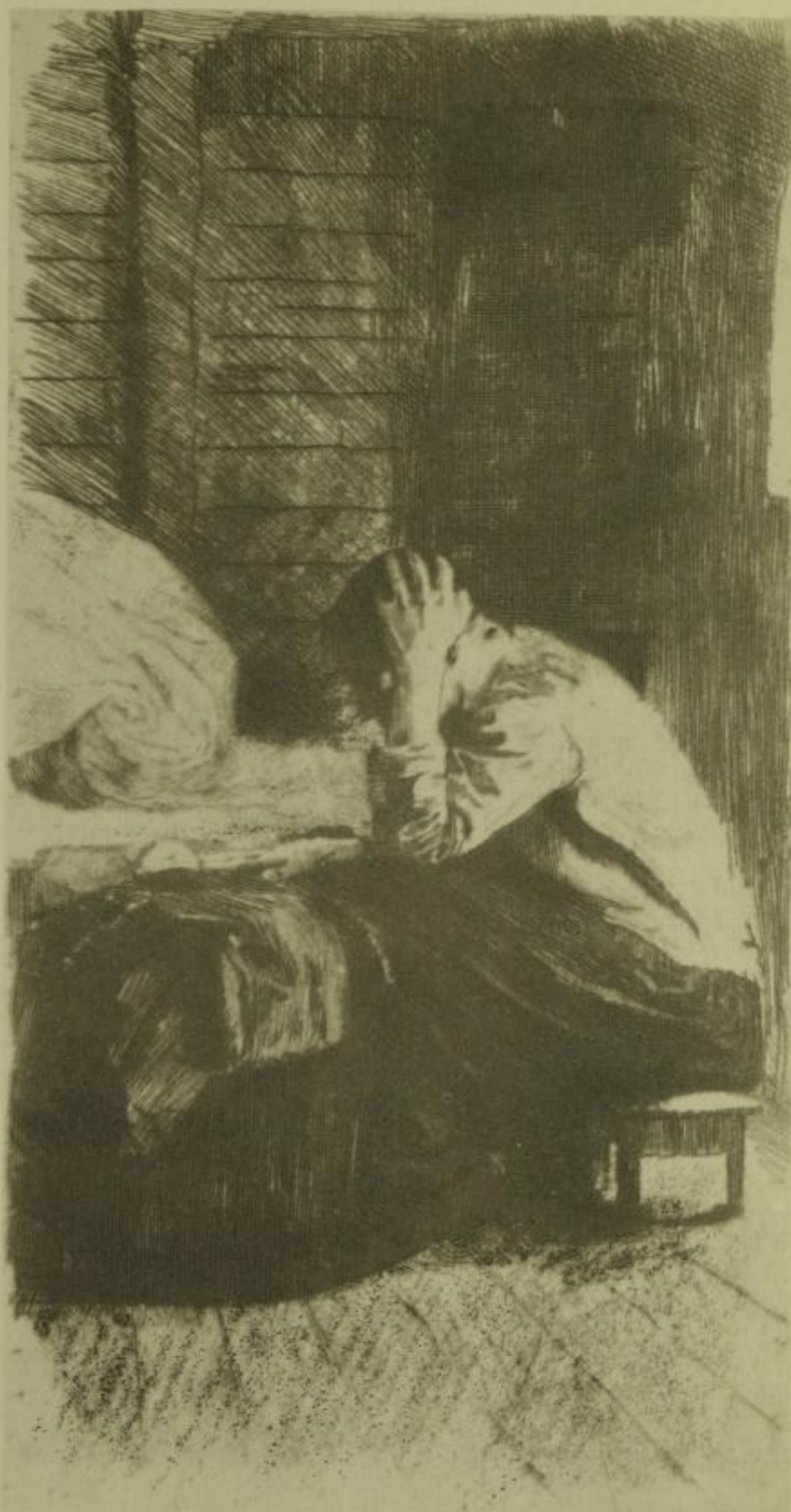
Manuskript abgeschlossen Frühjahr 1950



Selbstbildnis
Zeichnung
mit Feder, Sepia
und Tusche
1889



Mann mit niedrigem Hut Radierung 1891



Frau an der Wiege
Radierung 1898



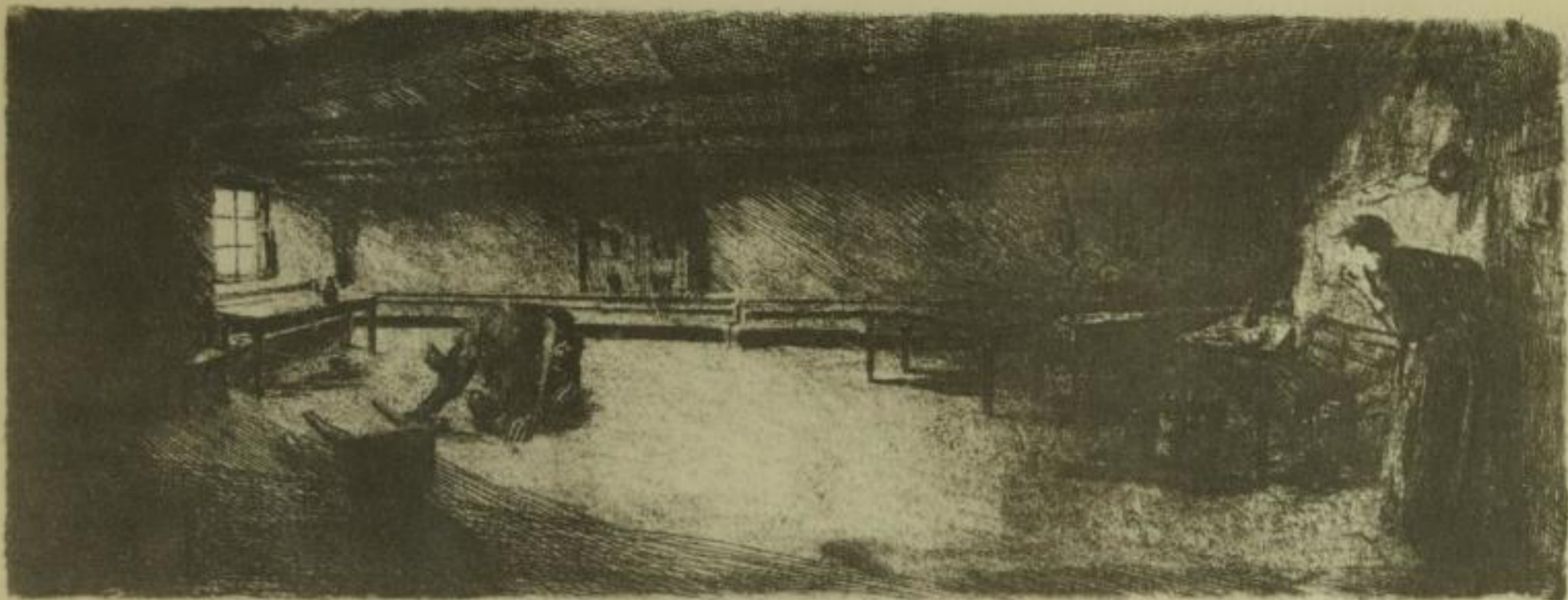
Hans Kollwitz
Steindruck 1896



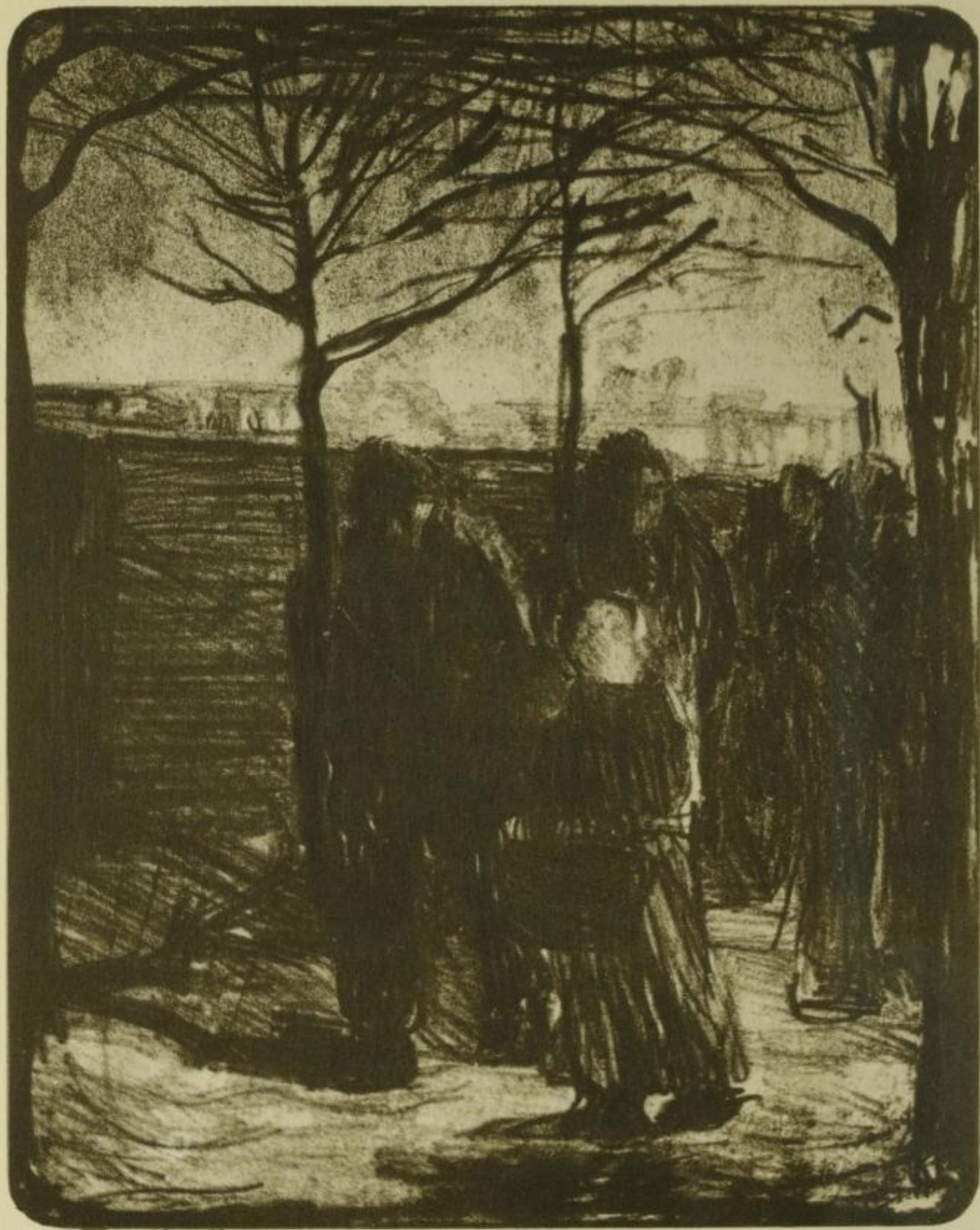
Mutter und Kind bei der Lampe am Tisch (Selbstbildnis mit dem Sohn Hans?) Tusche, Feder und Pinsel 1894



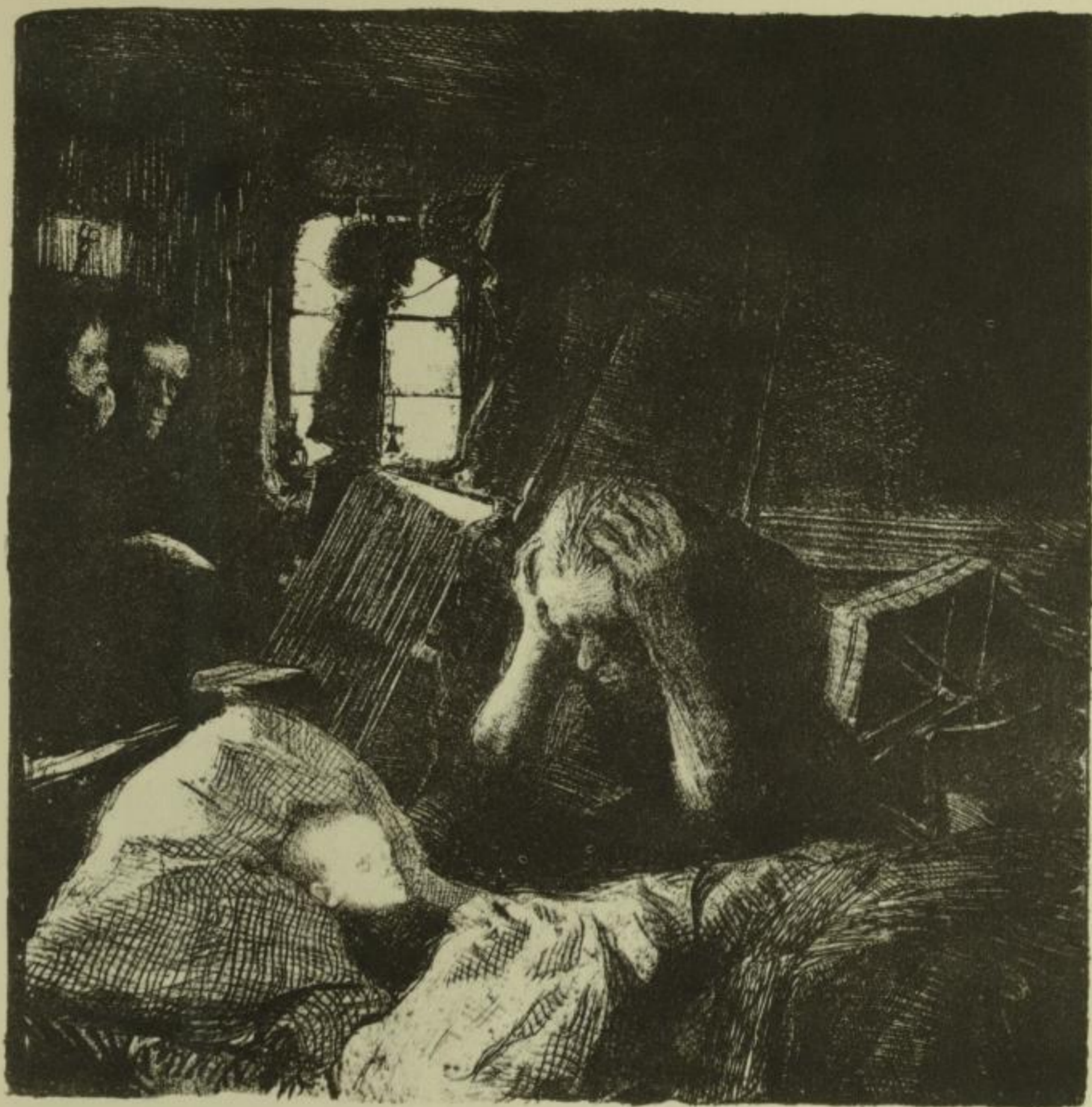
Vier Männer in der Kneipe Radierung und Schmirgel-Durchdruckverfahren 1893



Szene aus „Germinal“ Radierung 1894



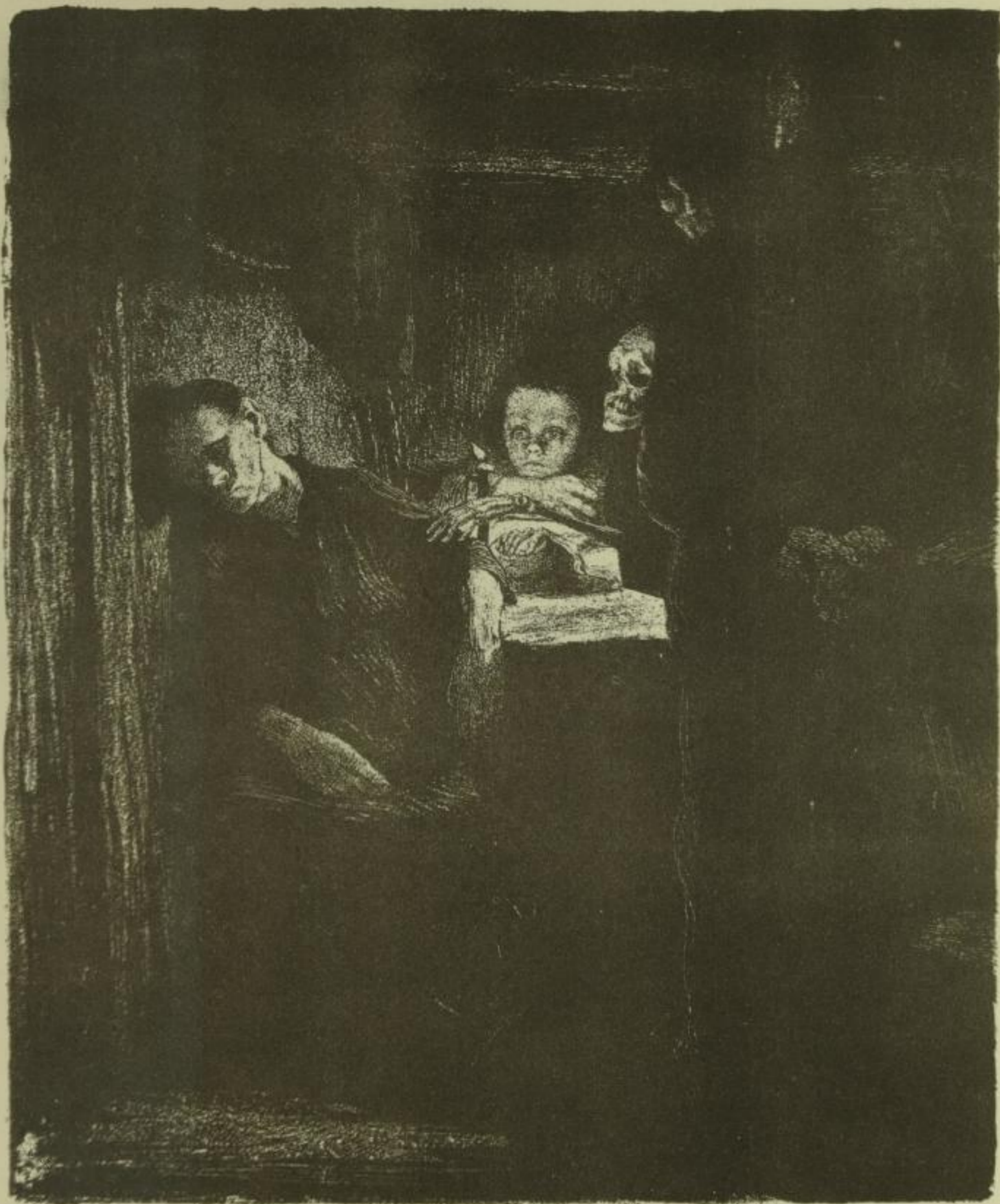
Vorstadt
Radierung
(Kombinierter
Druck)
1901



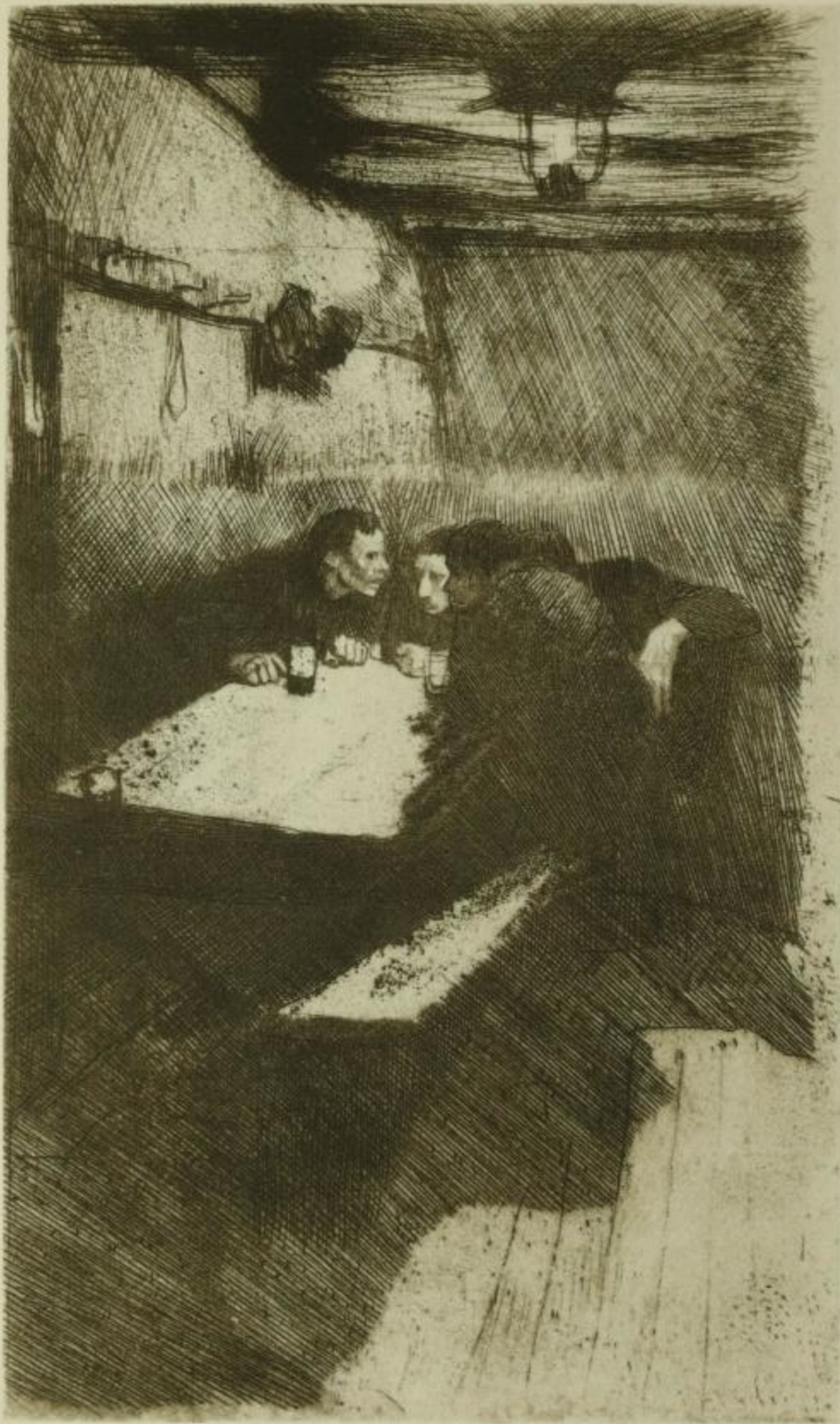
Not Blatt 1 der Folge „Ein Weberaufstand“ Steindruck 1897



Tod Studie zu Blatt 2 der Folge „Ein Weberaufstand“ Tuschezeichnung 1895



Tod
Blatt 2
der Folge
„Ein
Weberaufstand“
Steindruck
1897



Beratung
Verworfenes Blatt 3
der Folge „Ein Weberaufstand“
Radierung 1895



Weberzug Blatt 4 der Folge „Ein Weberaufstand“ Radierung und Schmirgel-Durchdruckverfahren 1897



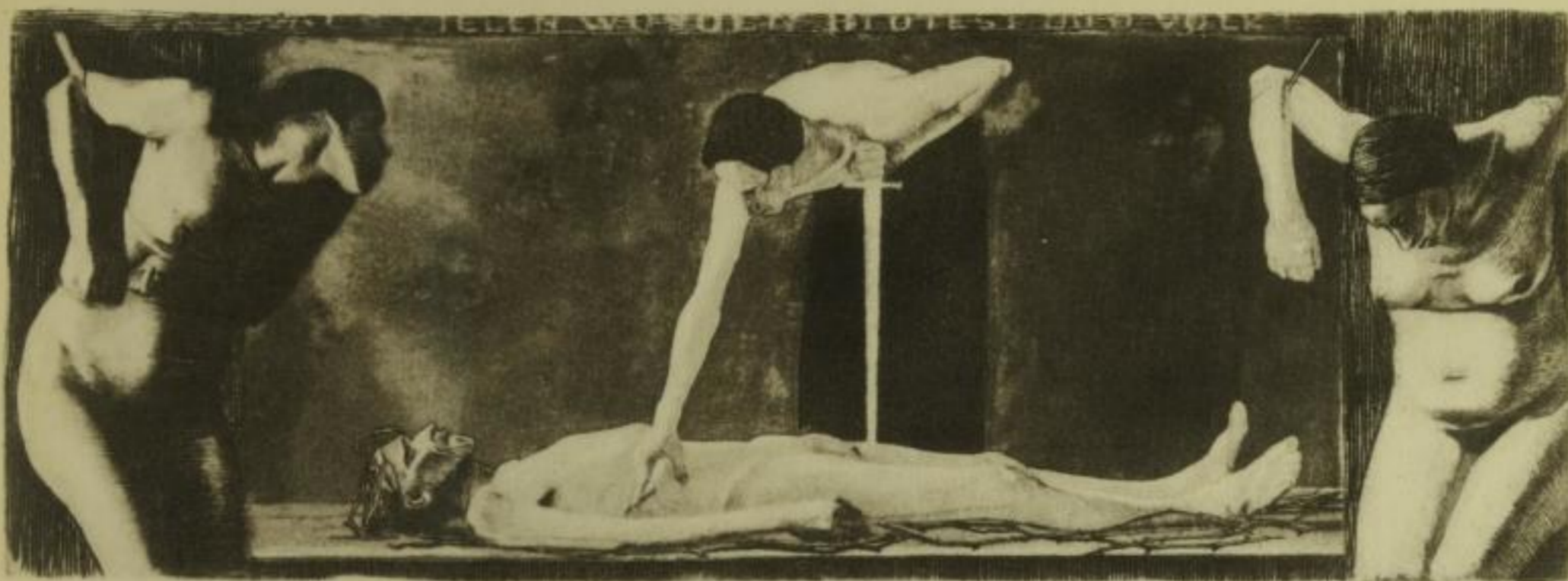
Sturm Blatt 5 der Folge „Ein Weberaufstand“ Radierung und Schmirgel-Durchdruckverfahren 1897



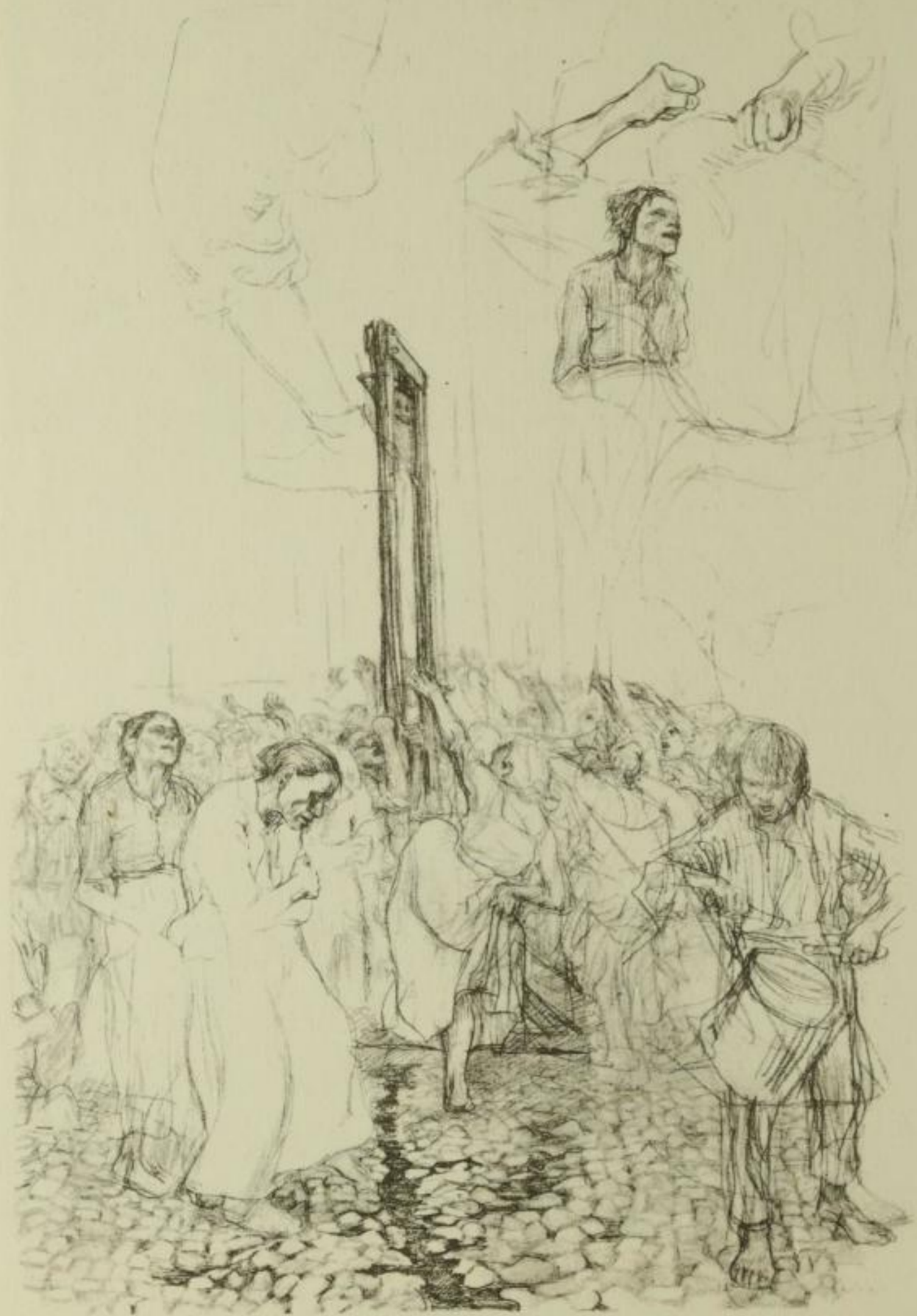
Ende Blatt 6 der Folge „Ein Weberaufstand“ Radierung und Aquatinta 1898



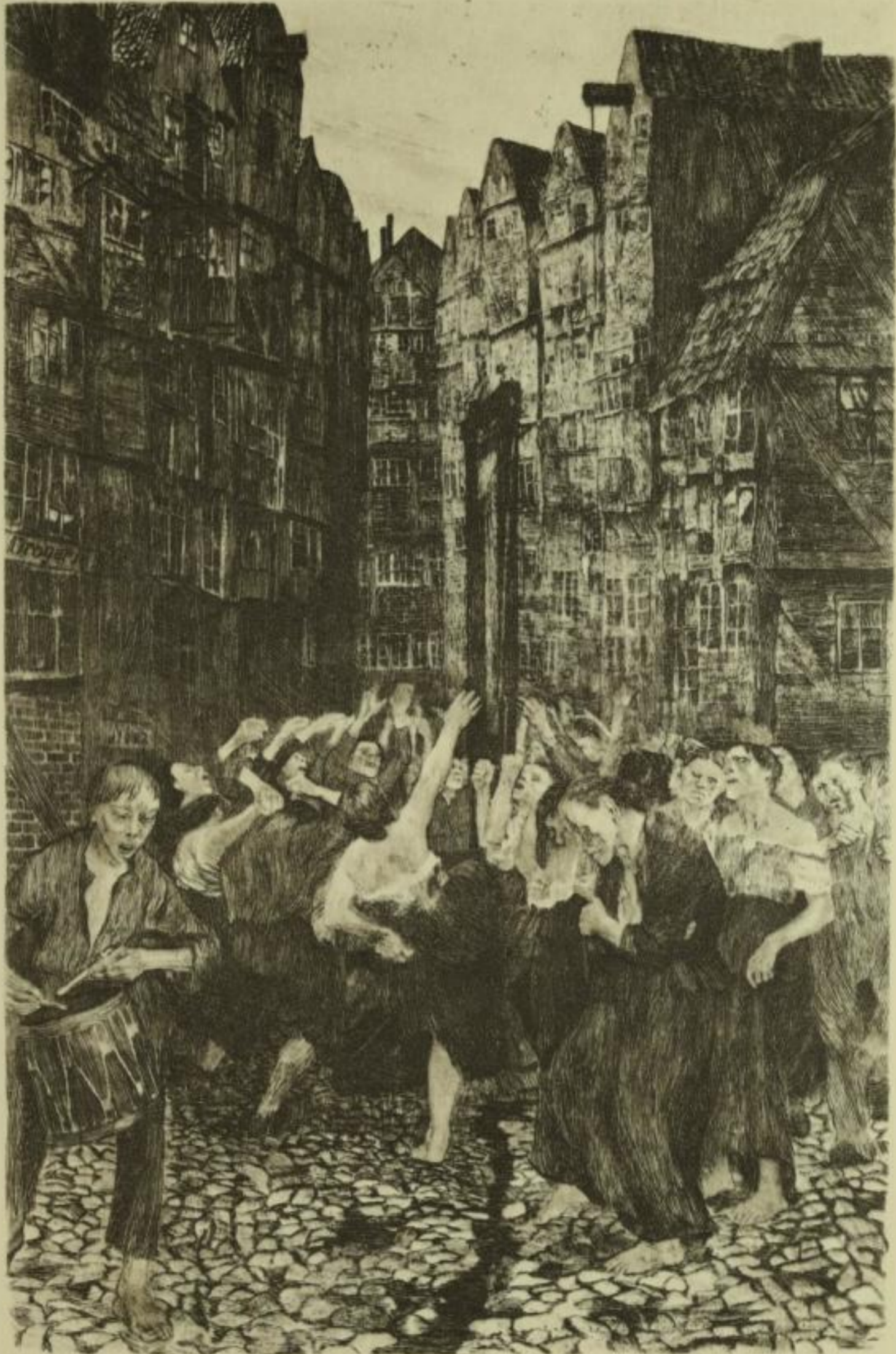
Zertretene Radierung und Aquatinta 1900



Symbolisches Blatt Radierung und Aquatinta 1896



Carmagnole
Studie zur Radierung
Feder- und Bleistiftzeichnung
1901



Carmagnole
Radierung, Aquatinta
und Schmirgel-Durchdruckverfahren
1901



Aufuhr Radierung und Aquatinta 1899



Frau mit Sense
Radierung, Aquatinta, Schmirgel-
und Stoff-Durchdruckverfahren
1905



Pflüger mit stehender Frau Verworfenes Blatt 1 der Folge „Bauernkrieg“ Radierung und Aquatinta 1905



Die Pflüger Blatt 1 der Folge „Bauernkrieg“ Radierung und Aquatinta 1906



Vergewaltigt Blatt 2 der Folge „Bauernkrieg“ Radierung und Durchdruckverfahren 1907



Beim Dangeln Blatt 3 der Folge „Bauernkrieg“ Radierung und Durchdruckverfahren 1905



Bewaffnung im Gewölbe
Verworfenes Blatt 4
der Folge „Bauernkrieg“
Steindruck 1902



Bewaffnung im Gewölbe
Blatt 4 der Folge „Bauernkrieg“
Radierung und Durchdruckverfahren
1906



Schwarze Anna
Studie zu Blatt 5
der Folge „Bauernkrieg“
Kohlezeichnung 1902



Zwei Anstürmende Studie zu Blatt 5 der Folge „Bauernkrieg“ Radierung und Aquatinta 1903



Losbruch Blatt 5 der Folge „Bauernkrieg“ Radierung, Stoff-Durchdruckverfahren und Aquatinta 1903



Schlachtfeld Blatt 6 der Folge „Bauernkrieg“ Radierung und Durchdruckverfahren 1907



Gefesselter Knabe
Studie zu Blatt 7
der Folge „Bauernkrieg“
Kohlezeichnung 1908



Die Gefangenen Blatt 7 der Folge „Bauernkrieg“ Radierung und Stoff-Durchdruckverfahren 1908



Inspiration
Radierung, Aquatinta und Durchdruckverfahren
1905



Frau mit totem Kind Radierung und Durchdruckverfahren 1903



Tod und Frau Radierung und Schmirgel-Durchdruckverfahren 1910



Arbeitslosigkeit Radierung, Aquatinta und Schmirgel-Durchdruckverfahren 1909



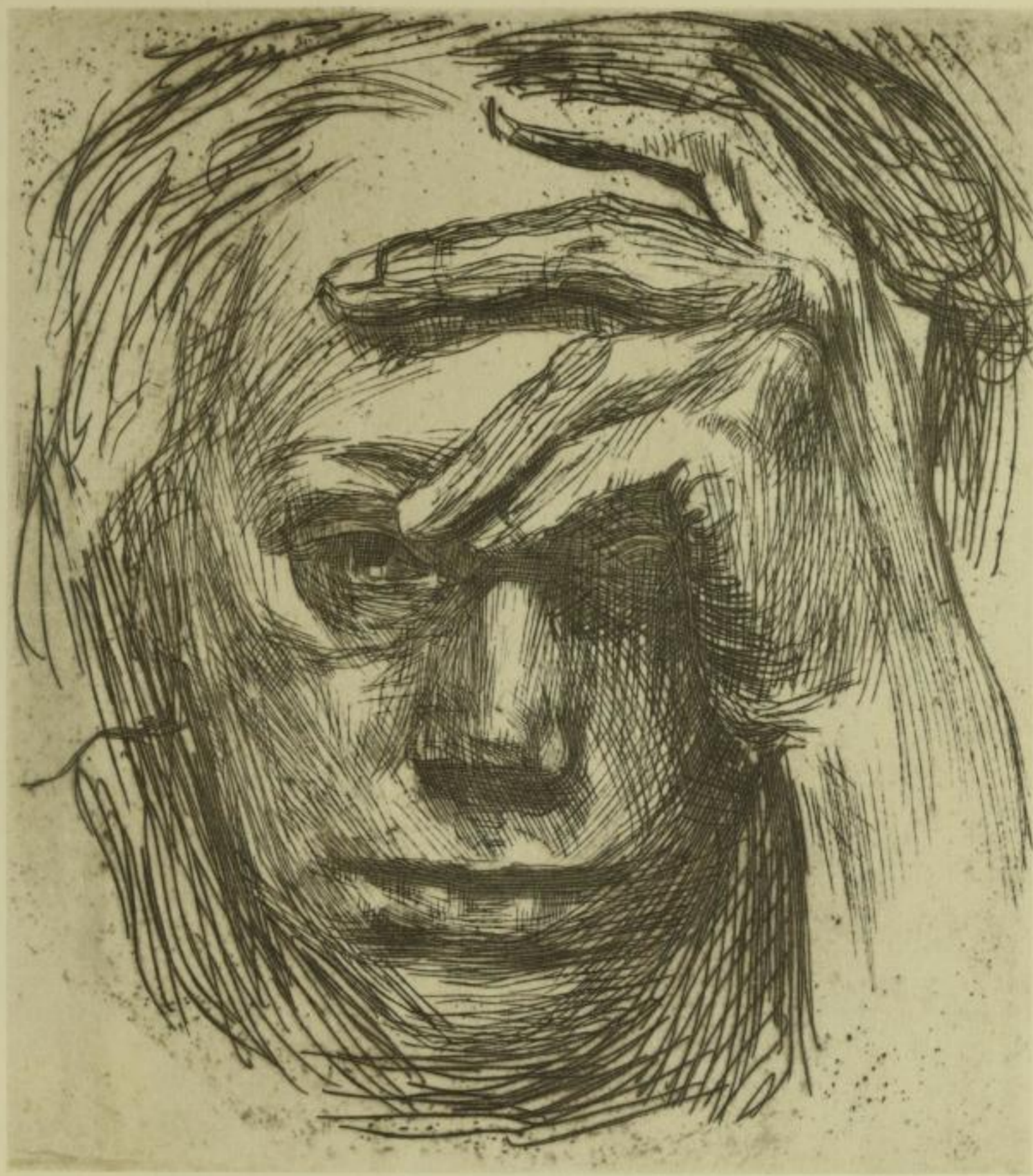
Gesenkter Frauenkopf Durchdruckverfahren und Radierung 1905



Heimarbeiterin
Kohle-
und Kreidezeichnung
vor 1906



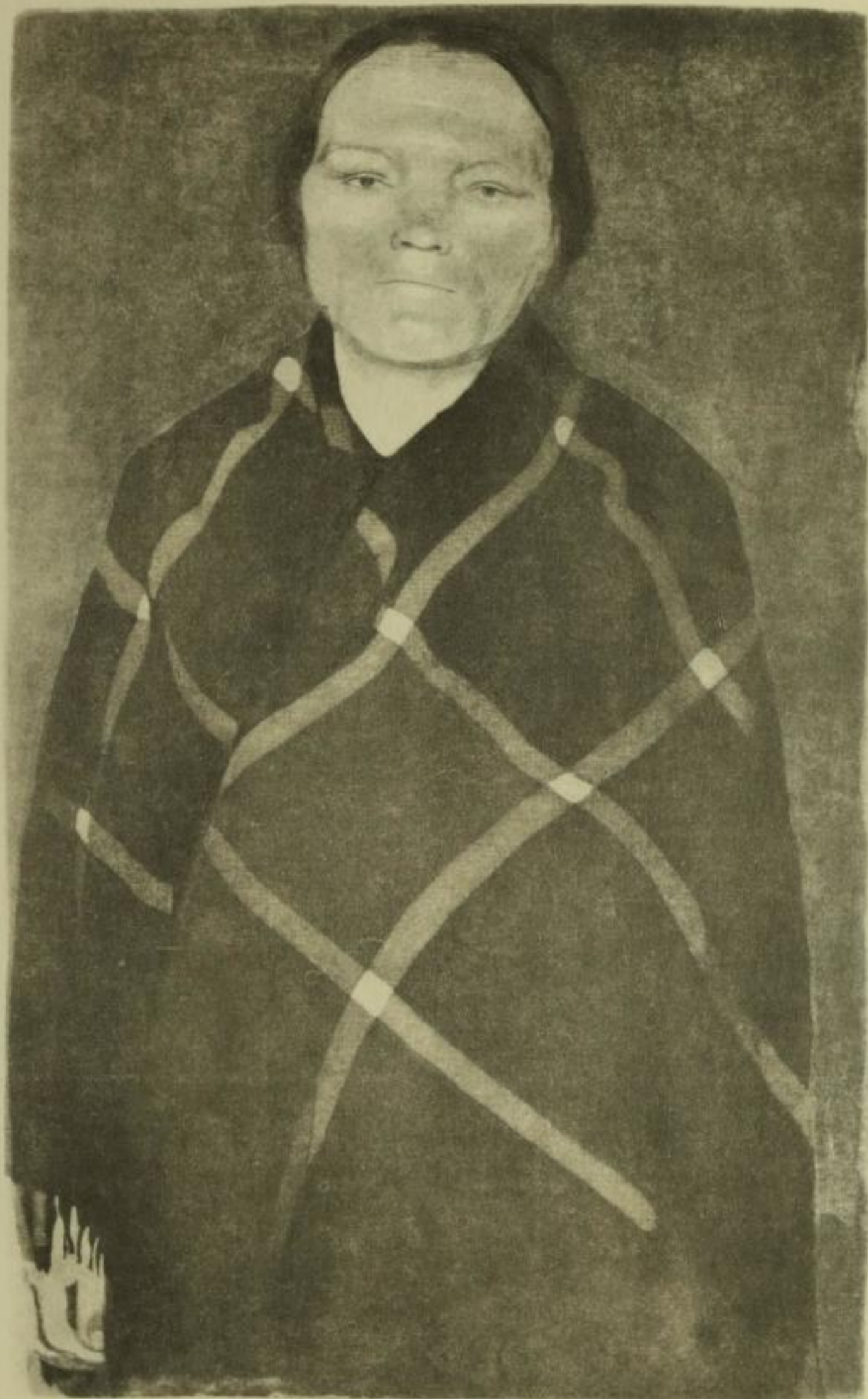
Selbstbildnis mit Hans Kollwitz Kohlezeichnung um 1910



Selbstbildnis mit Hand an der Stirn Radierung (unvollendet) 1910



Überfahren Durchdruckverfahren und Radierung 1910



Schwangere Frau mit Umschlagtuch
Durchdruckverfahren und Radierung 1910



Mutter mit Kind
auf dem Arm
Radierung 1910



Mutter mit Kind auf dem Arm
Radierung und
Schmirgel-Durchdruckverfahren 1910



Für Groß-Berlin Plakat
Steindruck (Ausschnitt) 1912



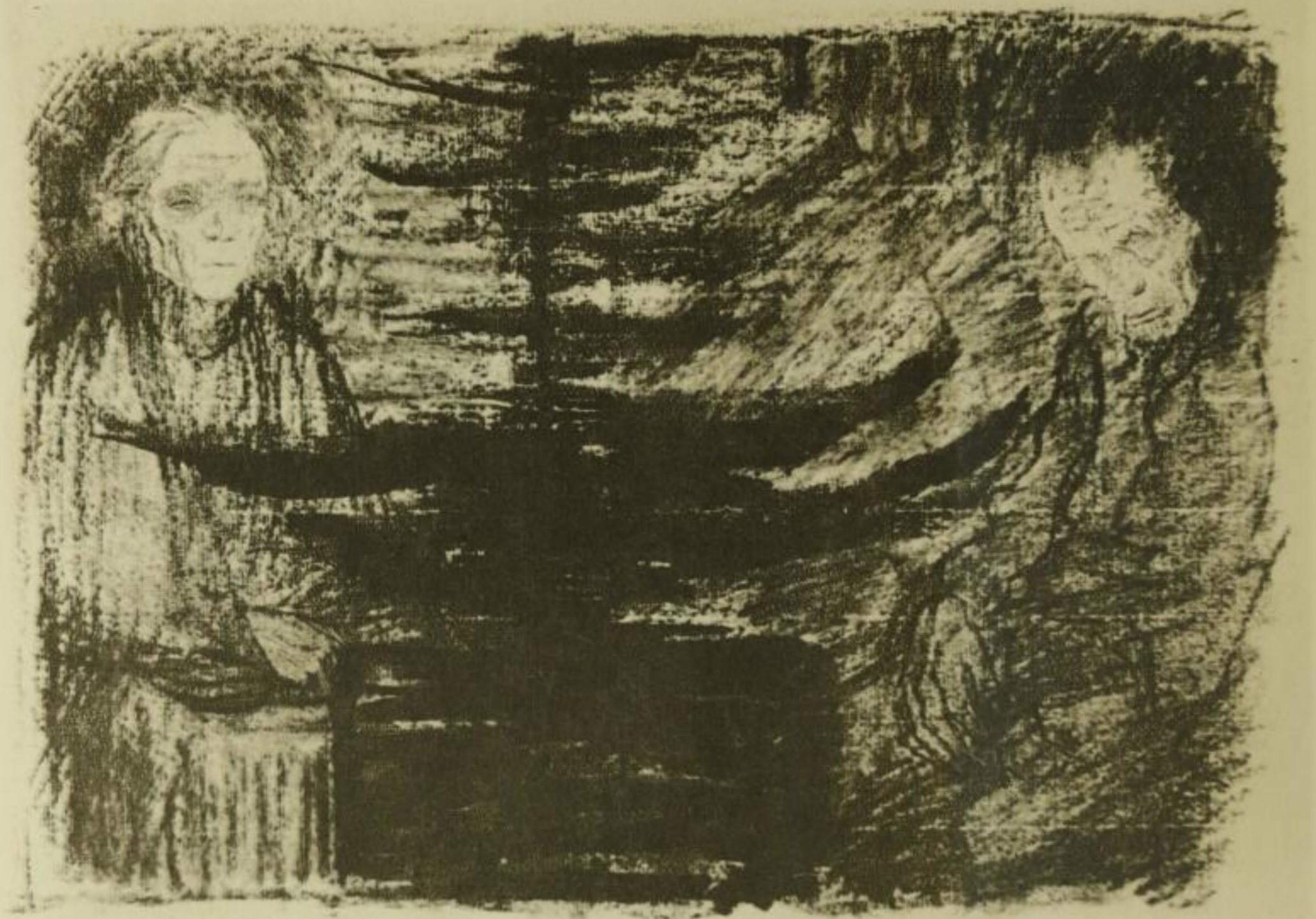
Friedhof der
Märzgefallenen
Steindruck
1913



Das Warten
Steindruck 1914



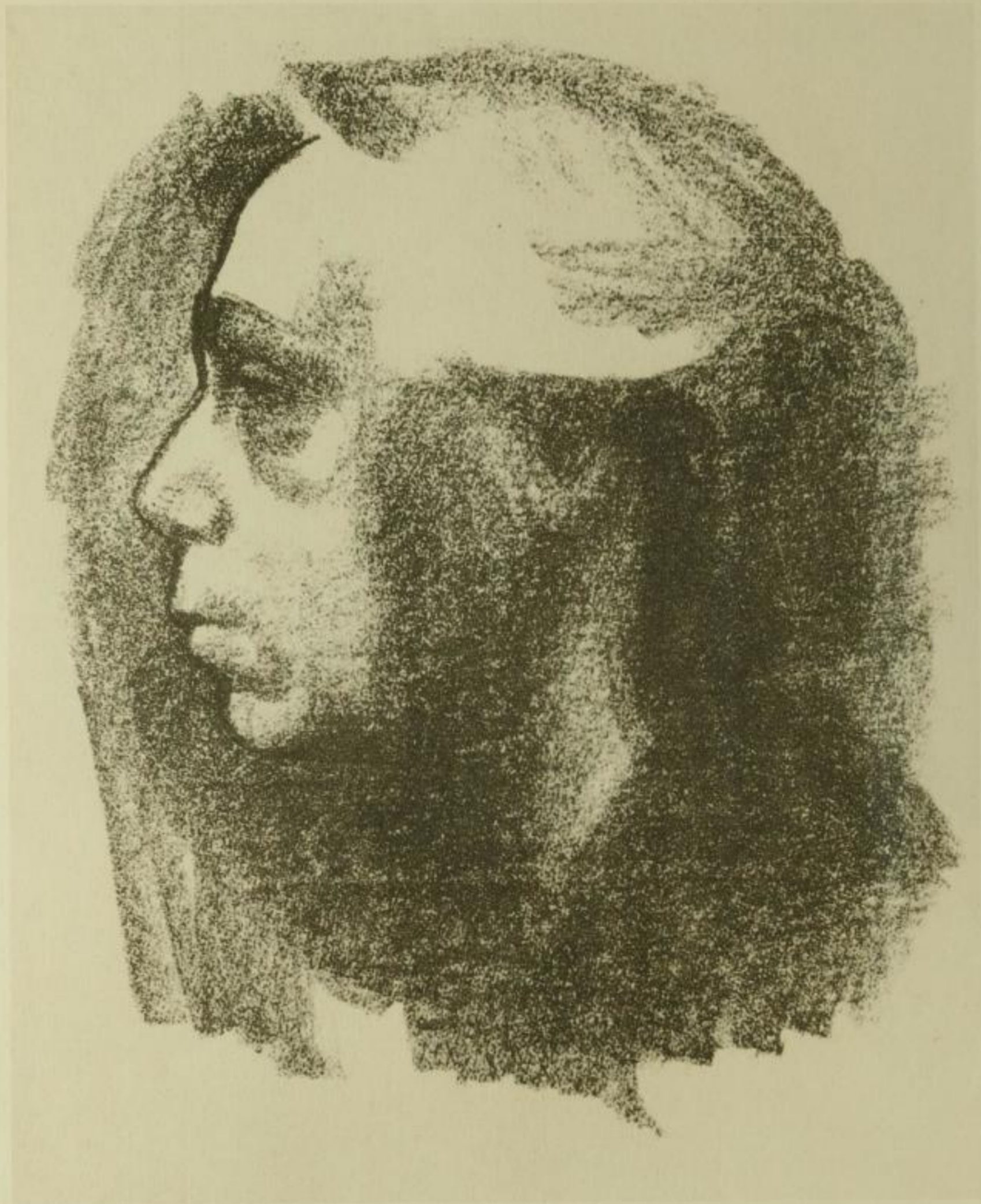
Mutter mit Kind auf dem Arm
Steindruck 1916



Eltern mit Weihnachtsbaum Kohle- und Kreidezeichnung 1917



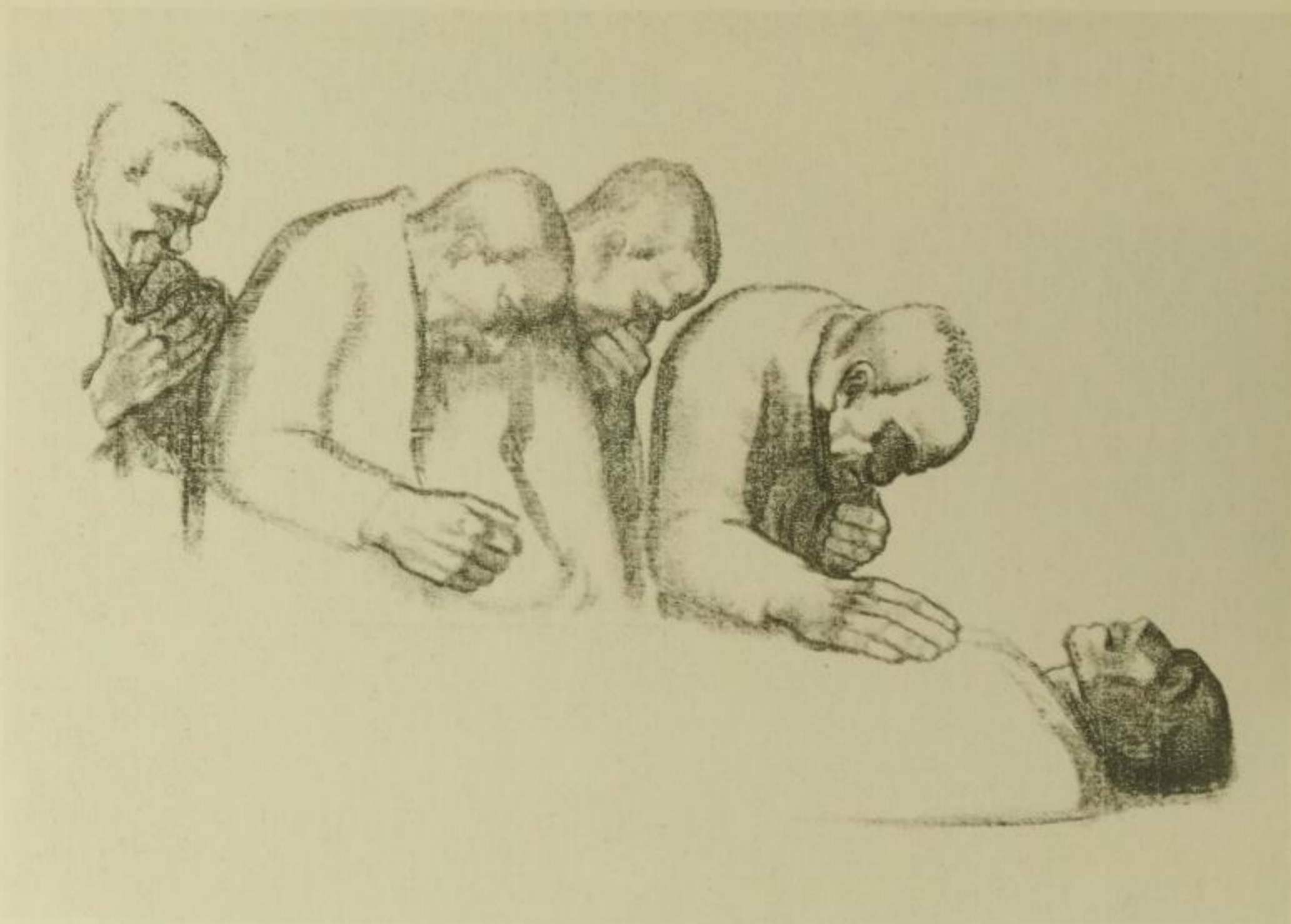
Eltern Steindruck 1917



Selbstbildnis Steindruck 1919



Gedenkblatt für Karl Liebknecht Radierung 1919



Gedenkblatt für Karl Liebknecht Steindruck 1919



Gedenkblatt für Karl Liebknecht Holzschnitt 1919



Mütter Kohlezeichnung 1919



Mütter Steindruck 1919



In der Sprechstunde des Kinderarztes.

Der Arzt weiß, daß es für viele Kinder eine rettung gibt:
- gütige Pflege - !

Die Mütter können aber ihre Kinder nicht pflegen, weil sie
nicht die Mittel dazu haben.

Der Mörder weiß die Preise der Lebensmittel in immer-
steigender Höhe.

Weg mit dem Wucher -
zur Rettung unserer Kinder !

Liebt die dein Geld, so tritt ihm im Kampf gegen seinen
Feind, den Mörder, zeigen ihre unerschütterliche Seite !

Alle Handbills, Plakate und Polizeibefehle an
unseren Anzeigen entgegen.

In der
Sprechstunde
des Kinderarztes
Flugblatt
gegen den Wucher
Steindruck
1920



Eltern Kohlezeichnung 1920



Zwei Tote Holzschritt 1918



Tod mit Frau im Schoß Holzschnitt 1921



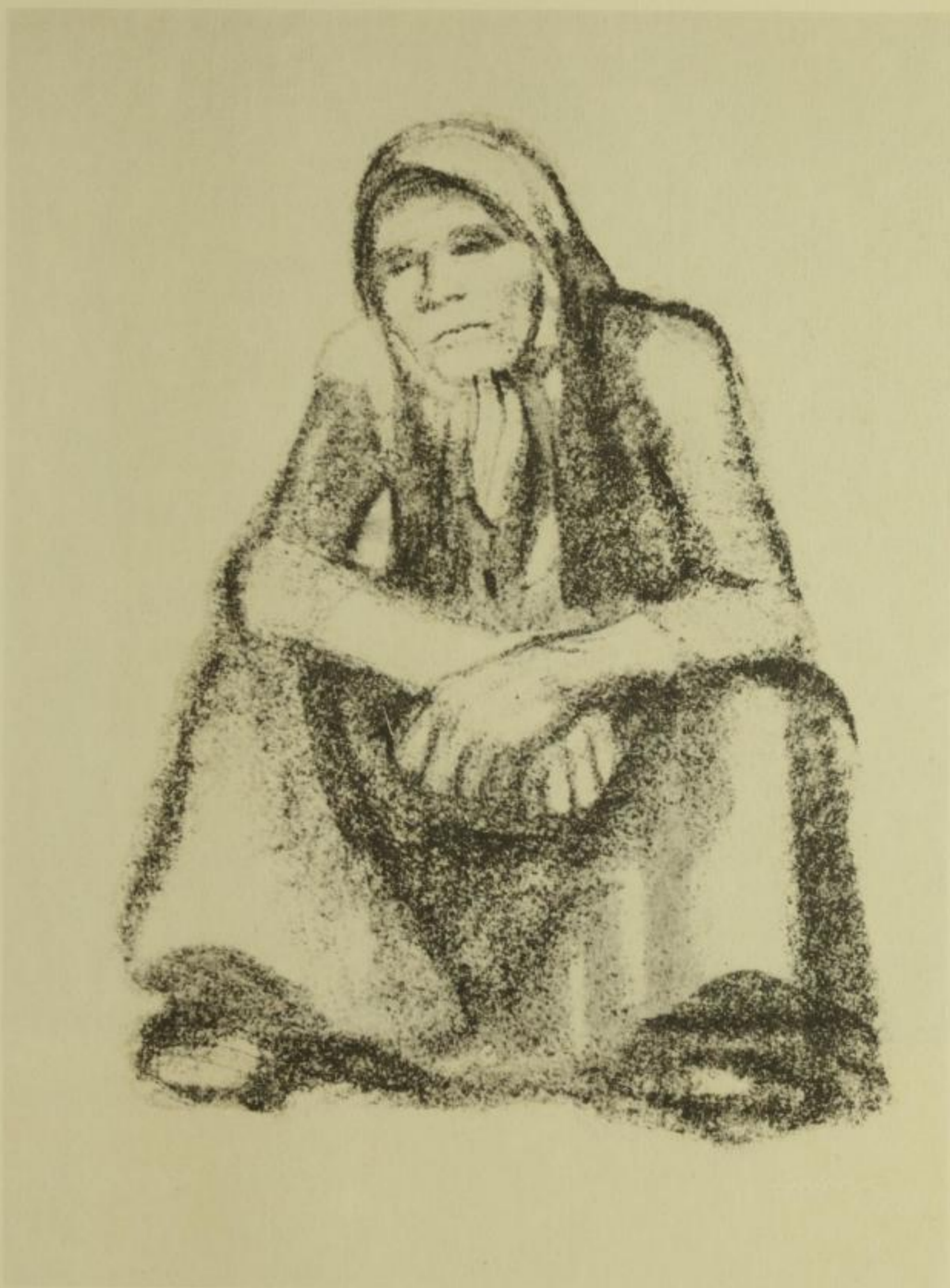
Frau mit Kind Tuschezeichnung 1921



Gefallen Steindruck 1921



Sitzender Mann
Kohlezeichnung
um 1921



Kauernde Frau
mit übereinandergelegten
Händen
Steindruck 1921



Selbstbildnis Radierung 1921



Selbstbildnis Holzschnitt 1923



Hunger Holzschnitt 1923



Das Opfer Blatt 1 der Folge „Krieg“ Holzschnitt 1923



Die Freiwilligen Blatt 2 der Folge „Krieg“ Holzschnitt 1923



Die Eltern Blatt 3 der Folge „Krieg“ Holzschnitt 1923



Die Witwe I
Blatt 4 der Folge „Krieg“
Holzschnitt 1923



Die Mütter Blatt 6 der Folge „Krieg“ Holzschnitt 1923



Das Volk Blatt 7 der Folge „Krieg“ Holzschnitt 1923





Die Überlebenden Plakat Steindruck 1923



Verbrüderung
Kohlezeichnung 1924



Wm. Powell
Brot!

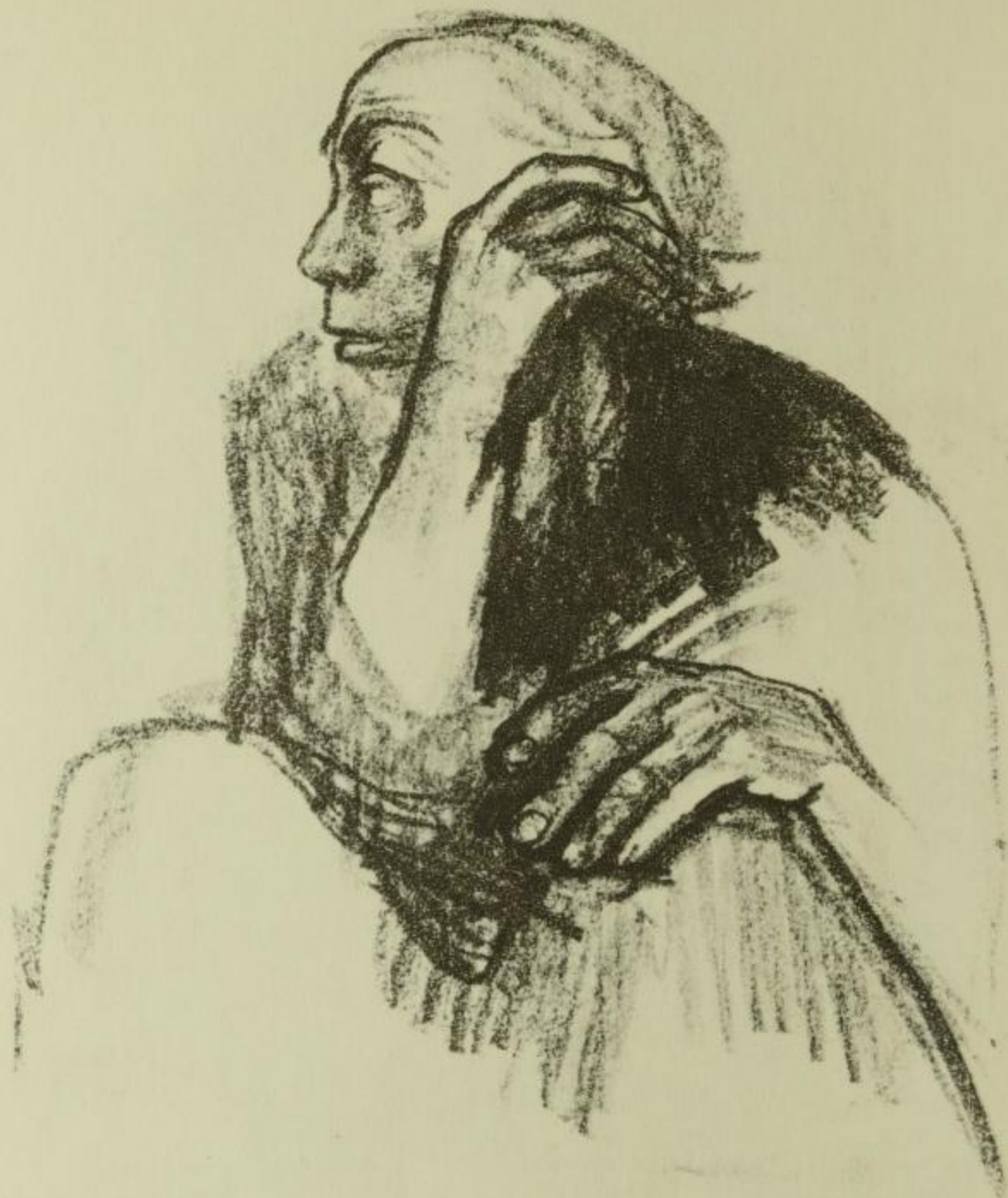
Brot!
Steindruck 1924



Tod beugt sich
zu einer Frau
Kohlezeichnung
1923



Gespräch mit dem Tod
Kohlezeichnung 1924



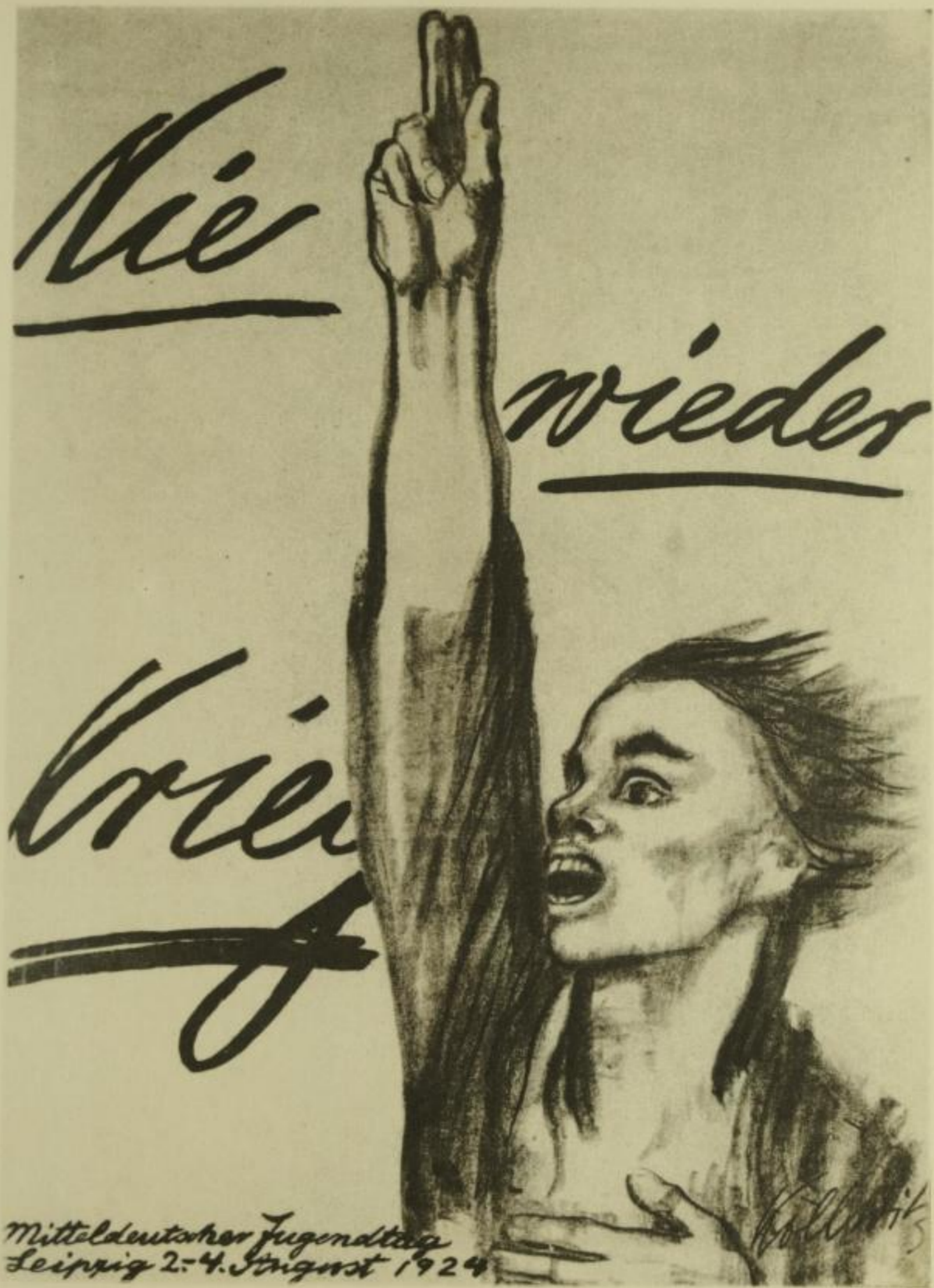
Sitzende Frau
mit
aufgestütztem
Arm
Steindruck
1924



Selbstbildnis
Steindruck 1924



Lotte
Kreidezeichnung
um 1928



Nie wieder Krieg!
Plakat
Steindruck 1924

Mitteldeutscher Jugendtag
Leipzig 2.-4. August 1924



Ins Wasser
Kohle-
und Kreidezeichnung
1924



Arbeitslos Kreidezeichnung 1924



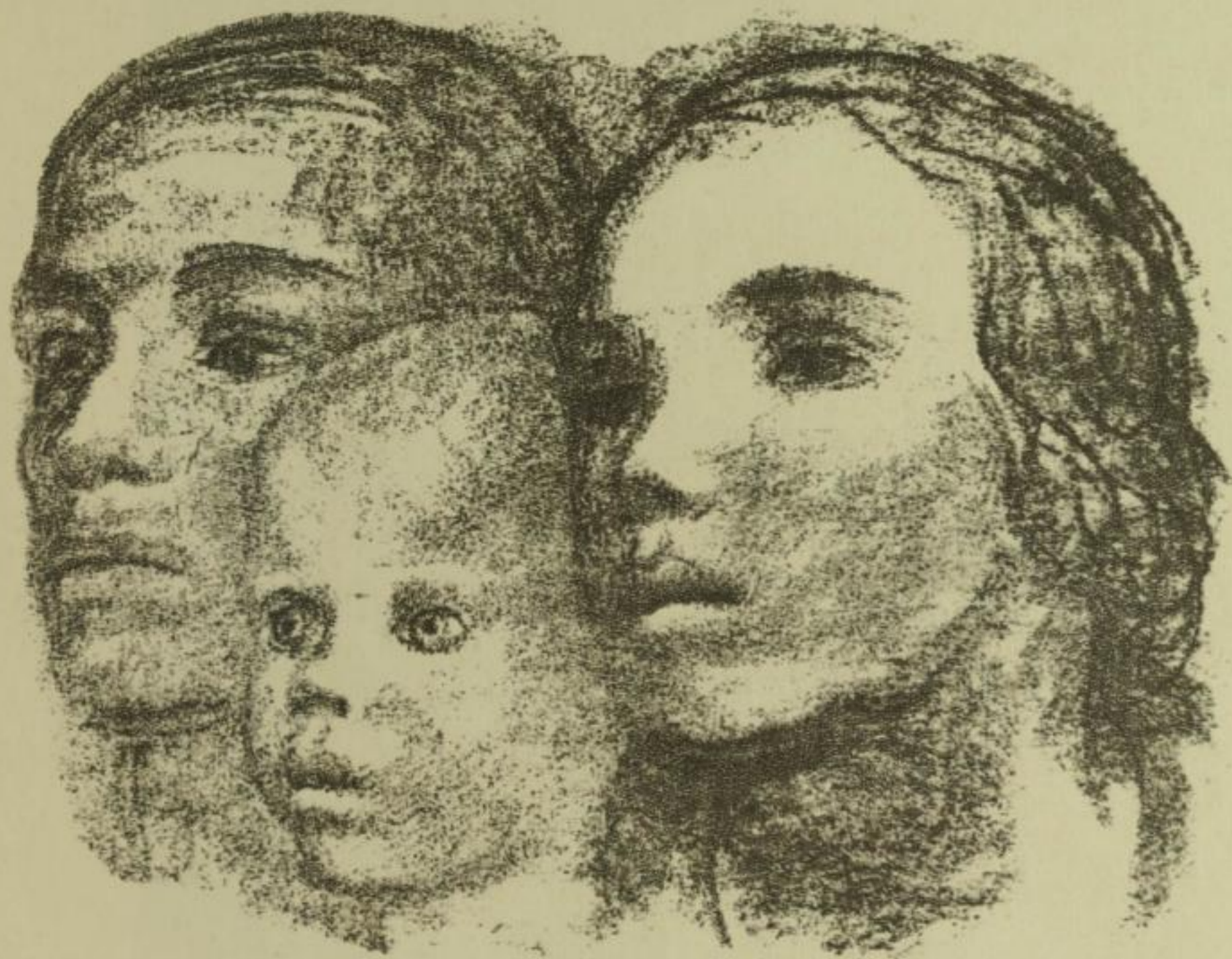
Selbstbildnis Holzschnitt 1924



Selbstbildnis Holzschnitt 1925



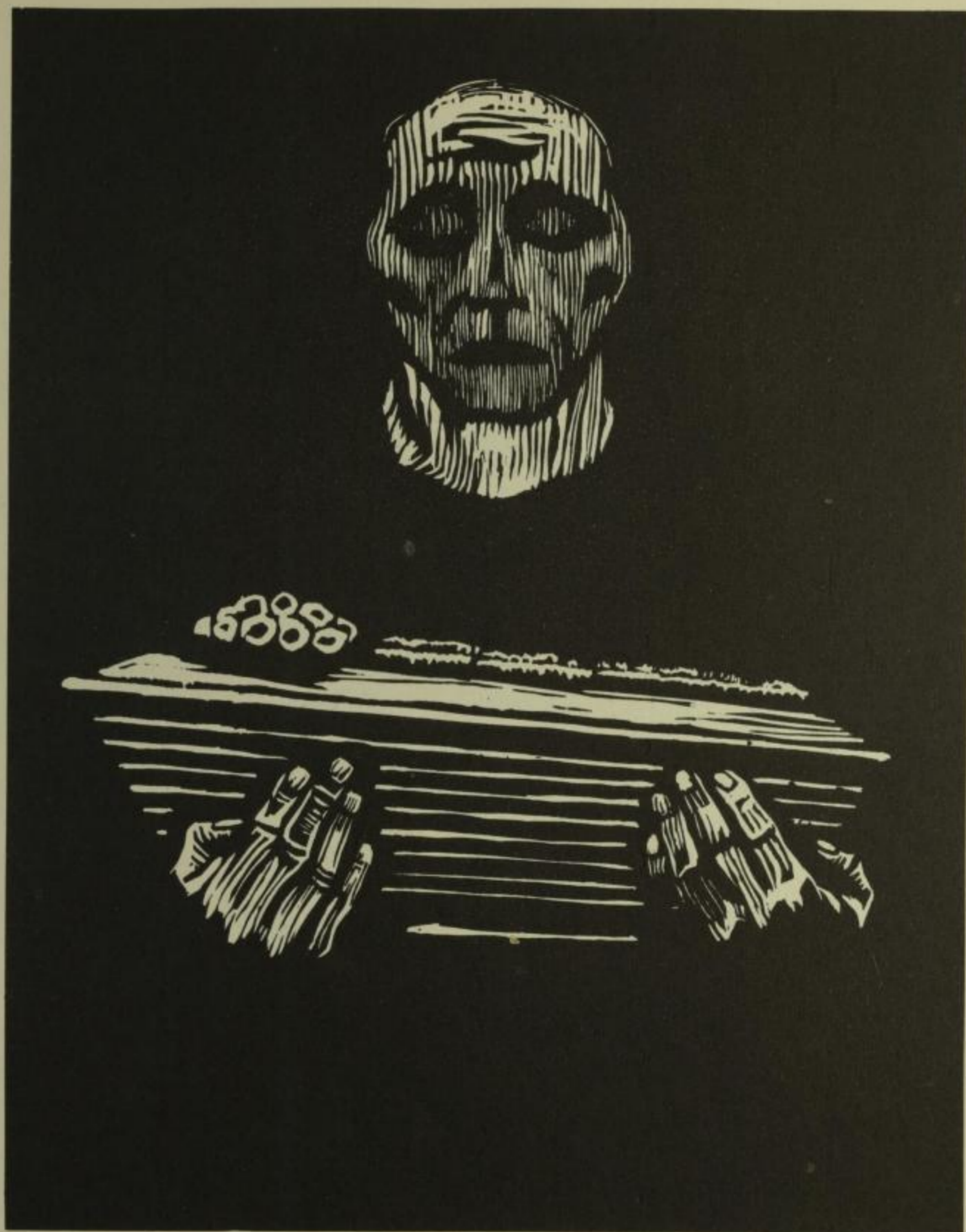
Zwei Gefangene, Musik hörend Steindruck 1925



Drei Köpfe - Mann, Frau und Kind Steindruck 1925



Hunger
Blatt 2 der Folge
„Proletariat“
Holzschnitt 1925



Kindersterben
Blatt 3 der Folge
„Proletariat“
Holzschnitt 1925



Städtisches Obdach
Kohlezeichnung 1926



Städtisches Obdach Steindruck 1926

Mütter
gebt
von
euerem



„
Überfluß!“

Frauenmilchsammelstelle Landesfrauenplumitz
Erführt Annahme u. Abgabe von Frauenmilch.
Rückkunft dasebst

Muttermilch
Plakat
Steindruck 1926



Zuschauer
in einem
Moskauer Theater
Steindruck 1927



Schwatzende Frauen
mit Kindern
Steindruck 1930



Arbeiterfrau
mit Knaben
auf dem Arm
Steindruck 1932



Demonstration
Steindruck 1930



Solidarität Steindruck 1931



Mutter
mit Kindern
Kohlezeichnung
1932



Kauernder Alter
Kohlezeichnung 1934



Frau
reicht dem Tod
die Hand
Blatt 1
der Folge „Tod“
Steindruck
1934/35



Tod mit Mädchen im Schoß Blatt 2 der Folge „Tod“ Steindruck 1934/35



Tod greift in eine Kinderschar Blatt 3 der Folge „Tod“ Steindruck 1934/35



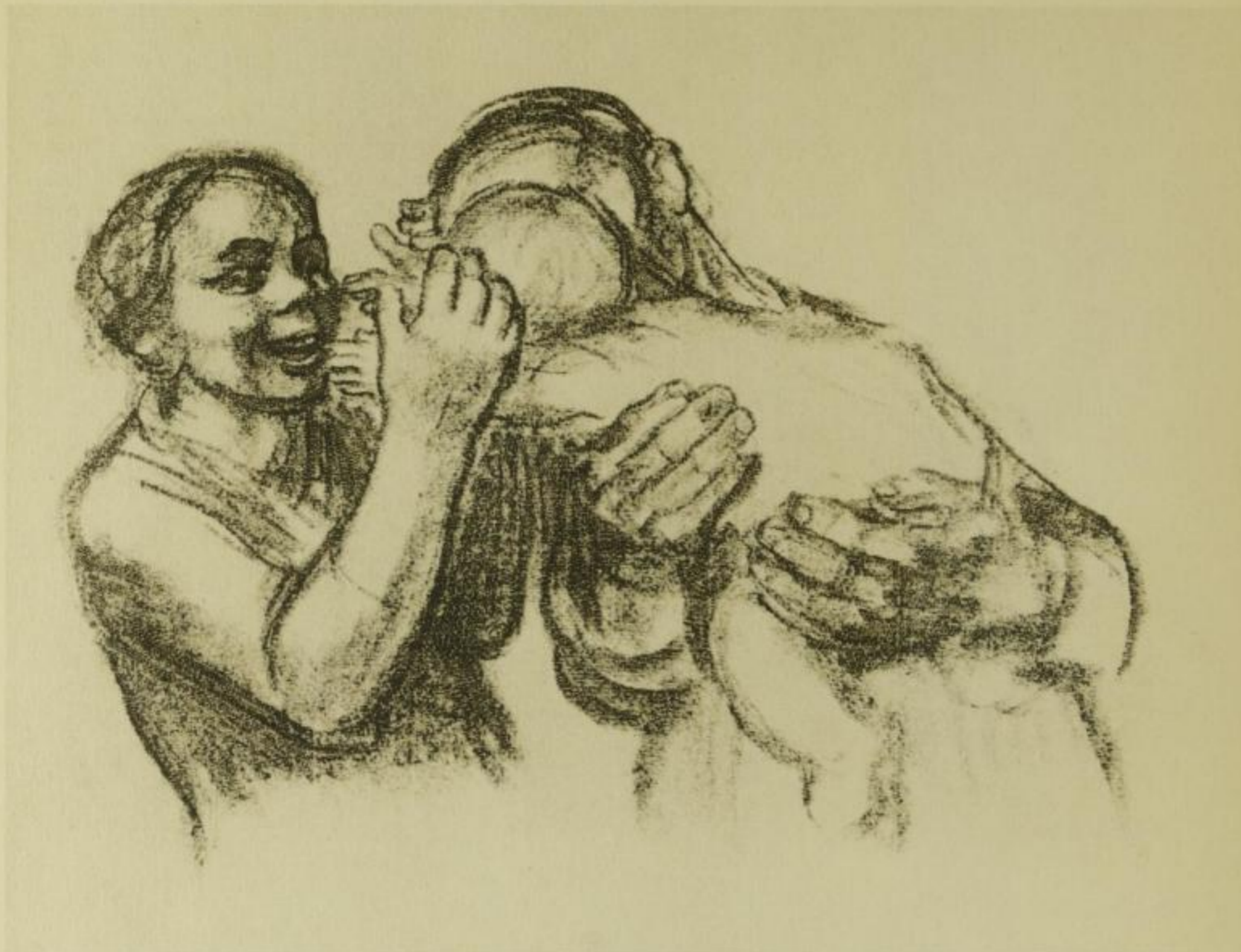
Tod auf der Landstraße
Blatt 5 der Folge „Tod“
Steindruck 1934/35



Ruf des Todes Blatt 8 der Folge „Tod“ Steindruck 1934/35



Selbstbildnis, zeichnend Kohlezeichnung 1935



Familie Steindruck (zweite Fassung) 1934



27. Oktober 1938

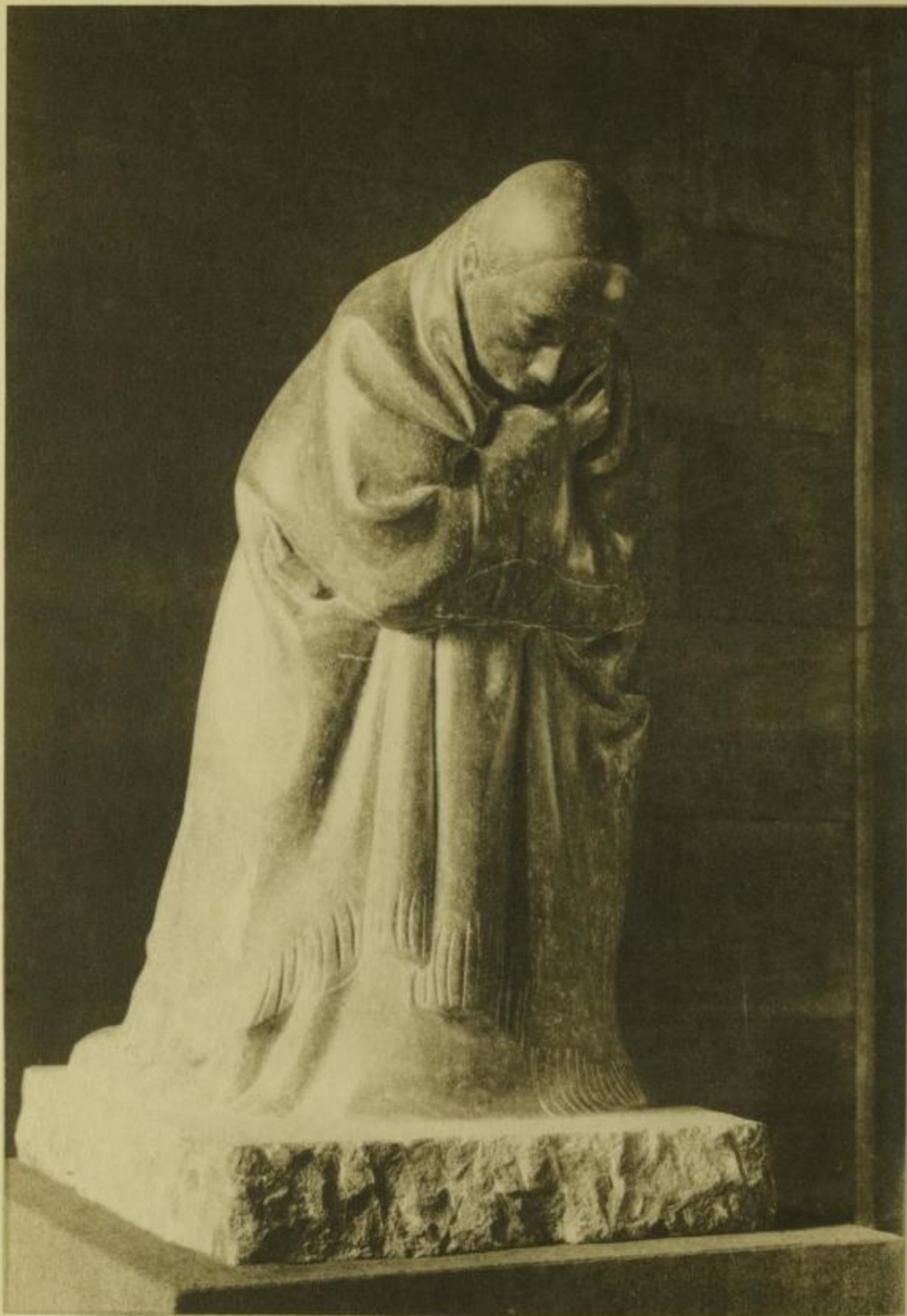
Barlach auf dem Totenbett Kreidezeichnung 1938



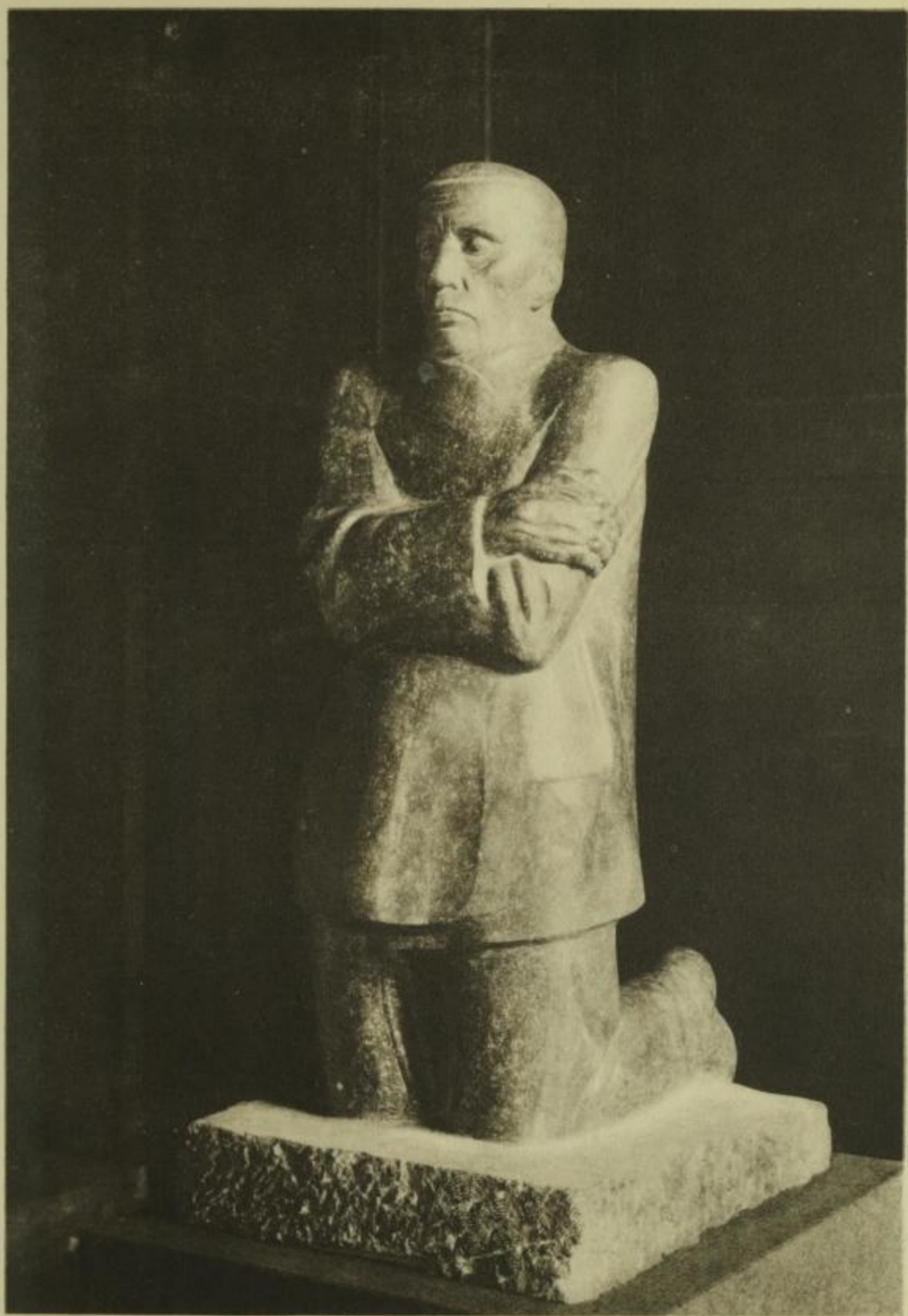
Selbstbildnis
Steindruck 1941



Mutter beschirmt ihre Kinder „Saatfrüchte dürfen nicht vermahlen werden“ Steindruck 1942



Mutter
Vom Denkmal für den
Gefallenen-Friedhof in Flandern
Granit 1924 — 1932



Vater
Vom Denkmal für den
Gefallenen-Friedhof in Flandern
Granit 1924 — 1932



Eltern
Denkmal auf dem
Gefallenen-Friedhof
in Essen
bei Dixmuiden
(Flandern)
Granit 1924 — 1932



Muttergruppe Kalkstein 1935



Turm der Mütter
Bronze 1937



Turm der Mütter
Bronze 1937



Klage Bronze 1938



Pietà (Ausschnitt)
Bronze 1938



Kleine Kindergruppe
Bronze 1938

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

VORBEMERKUNGEN ZUR TECHNIK

DER VON KÄTHE KOLLWITZ ANGEWANDTEN GRAPHISCHEN VERFAHREN:

Käthe Kollwitz hat sich schon früh mit den technischen Feinheiten der graphischen Verfahren vertraut gemacht, und sie hat oft ein und dasselbe Motiv in den verschiedenen Techniken versucht, bevor sie sich für das Verfahren entschied, das ihr als am besten geeignet erschien. Dafür bieten die Blätter S. 66 und 67 und S. 93 bis 95 bezeichnende Beispiele. Die Steinzeichnungen (Lithographien) sind meist mit schwarzer lithographischer Kreide direkt auf den körnigen Stein gezeichnet, von dem die Abzüge, die Steindrucke, im Flachdruckverfahren, also ohne Verwendung hochstehender oder vertiefter Linien oder Flächen, auf weißem oder gelblichem Papier, erste Vorzugsdrucke auch auf Büttens- oder Japanpapier, abgezogen werden; daneben schuf die Künstlerin auch einige von mehreren Steinen zu druckende farbige Steinzeichnungen, wie Abb. Farbtafel I (bei S. 16/17), bei der zwei Steine verwendet wurden. Während sie sich des Holzschnitts (der Xylographie), und zwar nur des einfarbigen Schwarzweiß-Holzschnitts — eines Verfahrens, bei dem die im Druck weiß erscheinenden Stellen aus der Fläche der Holzplatte herausgeschnitten werden, so daß nur die nun hochstehenden Teile des Holzes, mit der Farbwalze eingerieben, das darunter- oder darübergelegte Papier bedrucken —, während sie sich dieses Verfahrens erst verhältnismäßig spät bediebt, hat sich Käthe Kollwitz mit den verschiedensten Techniken des Radierens bereits von Anfang an beschäftigt. Die gebräuch-

lichste Art des Radierens ist die, daß man die blanke Kupferplatte mit einem sogenannten „harten Grund“ überzieht, einer gleichmäßigen dünnen säurefesten Schicht, die in der Hauptsache aus einer Asphaltpflasterung besteht. In diesen Grund wird die Zeichnung mit der Radiernadel eingeritzt (radiert), so daß an den Stellen, die später im Abzug als Striche oder Punkte sichtbar werden sollen, das blanke Kupfer zum Vorschein kommt. In diesem Zustand wird die Platte mit einer Säureflüssigkeit angeätzt, und diesen Vorgang kann man nach Abdeckung der Stellen, die als zarte, leichte Striche erscheinen sollen — was mit einem säurefesten Deckfirnis geschieht —, öfters wiederholen, so daß man nach Wunsch kräftige und zarte Linien erzielen kann. Nach Entfernen der Grundierung wird die gesäuberte Platte mit Farbe so eingerieben, daß diese in die vertieften Rillen eindringt, während die blanke Platte sauber bleibt. Das aufgelegte Papier saugt die Farbe aus den Vertiefungen und zeigt nun den Abdruck der radierten Platte, die Radierung. Sie erscheint auf diesem Abzug — wie übrigens bei allen graphischen Druckverfahren — im umgekehrten Sinne der Zeichnung auf der Platte, „spiegelverkehrt“, wie man es nennt. Der Künstler kann die Platte in diesem ersten Zustand lassen und von ihr die Auflage drucken, freilich — wenn die Kupferplatte nicht verstäht wird — nur in beschränkter Zahl, da die feinen Striche im weichen Kupfer allmählich verschwinden. Die Abzüge der Platte in diesem Zustand,

verstäht oder unverstäht, nennt man „Erste Zustandsdrucke“ oder kurz „Erster Zustand“. Der Künstler kann aber die Platte vor ihrer Verstähtung in derselben Weise, wie geschildert, noch weiter bearbeiten oder auch andere Techniken der Radierung anwenden; die Abb. S. 71 zum Beispiel zeigt einen Abzug im neunten Zustand. Käthe Kollwitz hat sich meist nicht mit der einfachen Nadelradierung oder Nadelätzung begnügt, sondern auch das Durchdruckverfahren oder die Aquatinta oder beide Verfahren verwendet und mit der Nadelätzung kombiniert. Beim Durchdruckverfahren wird die blanke Platte mit einem „weichen Grund“, von den Franzosen „Vernis mou“ genannt, bedeckt, der durch den Zusatz von Wachs und Talg zu den Bestandteilen des gewöhnlichen harten Grundes erzeugt wird. In diesen weichen Grund läßt sich körniges oder geripptes Papier, Schmirgelpapier oder gemusterter Stoff eindrücken, und dieses Material nimmt an den Stellen, wo das Muster oder das unregelmäßige Korn erscheinen soll, entsprechend diesem Muster oder Korn, kleinste Teile der klebefähigen Masse an sich, so daß beim Abziehen dieses Papiers oder Stoffes die blanke Platte in einem System von Punkten sichtbar wird. Durch Anätzen der Platte entstehen dann an diesen vom weichen Grund entblößten Stellen Vertiefungen im Metall, die nach völliger Entfernung der Grundierung die Farbe aufnehmen und beim Druck wieder abgeben können. Beim Aquatintaverfahren werden die Stellen der blanken, ungrun-

dierten Platte, die eine tonige Fläche bekommen sollen — meist die ganze Platte —, mit Kolophonium- oder Asphaltstaub bestreut, der durch Erhitzung angeschmolzen wird; in die Zwischenräume der Staubpartikel kann dann die Ätzsäure eindringen. Durch sukzessives Abdecken der heller ge-

wünschten Stellen und wiederholtes Weiterätzen der dunkleren werden nun die verschiedenen Tonstufen erzielt, und nach Entfernung des Staubes und Einwalgung der Farbe in die Vertiefungen erreicht man beim Druck des Aquatintablattes die Wirkung einer Tuschzeichnung in ihren fein-

sten Abstufungen. Sowohl das Durchdruckverfahren wie das der Aquatinta wird gewöhnlich mit der Nadelradierung, die vorhergehen oder nachfolgen kann, kombiniert. Käthe Kollwitz verwendet die genannten Verfahren mit souveräner Beherrschung der Technik. H. T. W.

VORBEMERKUNGEN ZUR BILDERLISTE:

Die angegebenen Maße bezeichnen, wie üblich, Höhe mal Breite der wiedergegebenen Darstellungen in Zentimetern (Maßangaben soweit erreichbar). Die mit „Sievers“, „Wagner“ oder „Klipstein“ verbundenen Zahlenangaben beziehen sich auf die Nummern in den — im nachfolgenden Literaturverzeichnis aufgeführten — systematischen Katalogen der graphischen Blätter der Künstlerin.

Seite	Seite
16/17 (Farbtafel I) Brustbild einer Arbeiterfrau mit blauem Tuch Zweifarbiger Steindruck, 1903. 35,2×24,6 cm (Sievers 68) Erschienen als Original-Lithographie in der Publikation der „Gesellschaft für vervielfältigende Kunst“, Wien, Bd. II	33 Kinderkopf Steindruck, 1925. 13,5×10,5 cm (Wagner 189) Bildnis Lotte Nagel, Tochter des Malers Otto Nagel. Erschienen als Beilage zur Vorzugsausgabe des Kollwitz-Buches von Arthur Bonus, 1925
18 Helft Rußland! Steindruck, 1921. 40×47 cm (Wagner 144) Plakat für das Rußlandkomitee der Internationalen Arbeiter-Hilfe	41 Selbstbildnis Zeichnung mit Feder, Sepia und Tusche, 1889 Signiert mit dem Mädchennamen Schmidt
20 Begrüßung Radierung, 1892. 11,8×8,8 cm (Sievers 10) Erschienen als Original-Lithographie in der Zeitschrift „Pan“, 1899, Heft 1	42 Mann mit niedrigem Hut Radierung, 1891. 17,8×12,9 cm (Sievers 5)
21 Sitzendes Mädchen Federzeichnung, um 1890	43 Frau an der Wiege Radierung, 1898. 27,6×14,5 cm (Sievers 38) Erschienen als Beilage zur Zeitschrift „Die graphischen Künste“, XXVI. Jahrg. (1903), in der gleichzeitig ein Aufsatz über Käthe Kollwitz von Max Lehrs mit dem Verzeichnis von 50 ihrer graphischen Arbeiten erschien
25 Ex libris Hans Kollwitz Radierung und Aquatinta, 1908. 12,9×7,6 cm (Sievers 99)	44 Bildnis des Sohnes Hans Kollwitz Steindruck, 1896. 26,4×20,6 cm (Sievers 30)
27 Selbstbildnis Federzeichnung, Anfang der neunziger Jahre. 11,8×8,5 cm	45 Mutter und Kind bei der Lampe am Tisch Tusche, Feder und Pinsel, 1894. 20,5×27 cm Wahrscheinlich Selbstbildnis mit dem Sohn Hans
28/29 Brief von Käthe Kollwitz an Max Lingner, 1927	46 Vier Männer in der Kneipe Radierung und Schmirgel-Durchdruckverfahren, 1893 12,9×15,9 cm (Sievers 12)
32/33 (Farbtafel II) Studie zu einer „Pietà“ Farbige Kreidezeichnung, 1903 Die Radierung (Abbildung Seite 75) entstand im selben Jahre	

- 47 Kämpfende Männer in einer Kneipe. Szene aus „Germinal“
Radierung, 1894. 23,7×52,6 cm (Sievers 21)
Das erste Blatt einer geplanten, aber nicht fortgesetzten Folge von Darstellungen zu dem Roman von Emile Zola
- 48 Vorstadt
Radierung (kombinierter Druck von Aluminium- und Kupferplatte), 1901. 22,8×17,9 cm (Sievers 54)
- 49 Not
Steindruck, 1897. 15,4×15,3 cm (Sievers 34)
Blatt 1 der Folge „Ein Weberaufstand“. Fünfte, endgültige Fassung des Themas; die vorhergehenden Fassungen waren Radierungen aus dem Jahre 1895 (Sievers 22, 23 und 26) und wahrscheinlich 1896 (Sievers 31)
- 50 Tod
Tuschezeichnung, 1895. 25,5×22 cm
Studie zu Blatt 2 der Folge „Ein Weberaufstand“
- 51 Tod
Steindruck, 1897. 22,2×18,4 cm (Sievers 35)
Blatt 2 der Folge „Ein Weberaufstand“
Zweite, endgültige Fassung des Themas; die erste Fassung war eine Radierung im Gegensinne wahrscheinlich aus dem Jahre 1895 (Sievers 24)
- 52 Beratung
Radierung, 1895. 29,6×17,8 cm (Sievers 25)
Verworfenes Blatt 3 der Folge „Ein Weberaufstand“
Erste Fassung des Themas; die zweite, endgültige Fassung ist ein Steindruck im Gegensinne aus dem Jahre 1898 (Sievers 36), dessen Wiedergabe wegen der starken Tiefen die Einzelheiten weniger klar erkennen lassen würde
- 53 Weberzug
Radierung und Schmirgel-Durchdruckverfahren, 1897
21,6×29,5 cm (Sievers 32)
Blatt 4 der Folge „Ein Weberaufstand“
- 54 Sturm
Radierung und Schmirgel-Durchdruckverfahren, 1897
23,7×29,5 cm (Sievers 33)
Blatt 5 der Folge „Ein Weberaufstand“
- 55 Ende
Radierung und Aquatinta, 1898. 24,5×30,5 cm (Sievers 37)
Blatt 6 der Folge „Ein Weberaufstand“
- 56 Zertretene
Radierung und Aquatinta, 1900. 23,9×21 cm (Sievers 48)

- Linkes Stück einer ursprünglich dreiteiligen Komposition, deren übrige, abgeschnittene Teile Motive des „Symbolischen Blattes“ von 1896 wiederholen
- 57 Symbolisches Blatt
Radierung und Aquatinta, 1896. 12,9×33,3 cm (Sievers 29)
Ursprünglich für die Folge „Ein Weberaufstand“ gedacht, aber verworfen und später (1900) in „Zertretene“ genutzt. Inschrift am oberen Rand: „Aus vielen Wunden blutest du, o Volk“
- 58 Carmagnole
Feder- und Bleistiftzeichnung, 1901
Studie zur Radierung aus demselben Jahre. Das Motiv bezieht sich auf das seit der Erstürmung von Carmagnole 1792 aufkommende Sturmlied der Französischen Revolution
- 59 Carmagnole
Radierung, in den letzten Zuständen mit Aquatinta und Schmirgel-Durchdruckverfahren, 1901. 57,3×41 cm (Sievers 49)
- 60 Aufruhr
Radierung und Aquatinta, 1899. 29,5×31,7 cm (Sievers 44)
Das Blatt trug den Titel „Bauernkrieg“, bevor die Folge „Bauernkrieg“ begonnen war
- 61 Frau mit Sense
Radierung, Aquatinta, Schmirgel- und Stoff-Durchdruckverfahren, 1905. 36,7×19,8 cm (Sievers 89)
Verworfenes Blatt 3 der Folge „Bauernkrieg“
- 62 Pflüger mit stehender Frau
Radierung und Aquatinta, 1905. 46×59,6 cm (Sievers 92)
Verworfenes Blatt 1 der Folge „Bauernkrieg“. Dritte Fassung des Themas; die beiden ersten waren Steindrucke aus dem Jahre 1902 (Sievers 60 und 61)
- 63 Die Pflüger
Radierung und Aquatinta, 1906. 31,4×45,3 cm (Sievers 94)
Blatt 1 der Folge „Bauernkrieg“. Vierte, endgültige Fassung des Themas. Die Folge erschien 1908 in 7 Blättern als Mitgliedergabe der „Verbindung für historische Kunst“
- 64 Vergewaltigt
Radierung und Durchdruckverfahren, 1907. 30,8×52,8 cm (Sievers 97)
Blatt 2 der Folge „Bauernkrieg“
- 65 Beim Dengeln
Radierung und Durchdruckverfahren, 1905. 29,8×29,8 cm (Sievers 90)
Blatt 3 der Folge „Bauernkrieg“. Zweite, endgültige Fassung des Themas; vergleiche Abbildung Seite 61

- | Seite | Seite |
|-------|--|
| 66 | Bewaffnung im Gewölbe
Steindruck, 1902. 36,9×23,3 cm (Sievers 59)
Verworfenes Blatt 4 der Folge „Bauernkrieg“. Erste Fassung des Themas |
| 67 | Bewaffnung im Gewölbe
Radierung und Durchdruckverfahren, 1906. 49,7×32,9 cm (Sievers 95)
Blatt 4 der Folge „Bauernkrieg“. Zweite, endgültige Fassung des Themas im Gegensinne zum Steindruck |
| 68 | Schwarze Anna
Kohlezeichnung, 1902. 47,5×37,2 cm
Studie zu Blatt 5 der Folge „Bauernkrieg“. Käthe Kollwitz schreibt etwa 1921 an Arthur Bonus: „... da wurde von der schwarzen Anna erzählt, einer Bäuerin, die die Bauern angetrieben hat ...“ |
| 69 | Zwei Anstürmende
Radierung und Aquatinta, 1903. 13,4×18,9 cm (Sievers 65)
Studie zu Blatt 5 der Folge „Bauernkrieg“. Dritte Fassung dieser technischen Probe; die beiden ersten Fassungen sind ebenfalls Radierungen aus dem Jahre 1903 (Sievers 63 u. 64) |
| 70 | Losbruch
Radierung, Stoff-Durchdruckverfahren und Aquatinta, 1903
50,7×59,2 cm (Sievers 66)
Blatt 5 der Folge „Bauernkrieg“ |
| 71 | Schlachtfeld
Radierung und Durchdruckverfahren, 1907. 41,2×52,9 cm (Sievers 96)
Blatt 6 der Folge „Bauernkrieg“ |
| 72 | Gefesselter Knabe
Kohlezeichnung, 1908. 25×14 cm
Studie zu Blatt 7 der Folge „Bauernkrieg“ |
| 73 | Die Gefangenen
Radierung und Stoff-Durchdruckverfahren, 1908
32,7×42,3 cm (Sievers 98)
Blatt 7 der Folge „Bauernkrieg“ |
| 74 | Inspiration
Radierung, Aquatinta und Durchdruckverfahren, 1905
56,4×29,7 cm (Sievers 91)
Nicht verwendetes Ergänzungsblatt zur Folge „Bauernkrieg“ |
| 75 | Frau mit totem Kind
Radierung und Ingres-Papier-Durchdruckverfahren, 1903
42,5×48,6 cm (Sievers 72)
Die farbige Zeichnung dazu ist auf Farbtafel II (Seite 32/33) wiedergegeben |
| 76 | Tod und Frau
Radierung und Schmirgel-Durchdruckverfahren, 1910
44,7×44,6 cm (Sievers 103) |
| 77 | Arbeitslosigkeit
Radierung, Aquatinta und Schmirgel-Durchdruckverfahren, 1909
44,4×54,4 cm (Sievers 100)
Die Sieverssche Datierung 1909 wird in Zweifel gesetzt durch die Angabe des Kollwitz-Verlegers A. v. d. Becke, daß ein alter, 1902 datierter Druck existiert |
| 78 | Gesenkter Frauenkopf
Durchdruckverfahren und Radierung, 1905. 38×31,9 cm (Sievers 77) |
| 79 | Heimarbeiterin
Kohle- und Kreidezeichnung, vor 1906. 58×44 cm
Studie, verwendet zum Steindruck (Sievers 93) für das Plakat der Deutschen Heimarbeiter-Ausstellung Berlin 1906, das erste Plakat der Künstlerin |
| 80 | Selbstbildnis mit dem Sohn Hans Kollwitz
Kohlezeichnung, um 1910 |
| 81 | Selbstbildnis mit Hand an der Stirn
Radierung (unvollendet), 1910. 15,4×13,7 cm (Sievers 106) |
| 82 | Überfahren
Durchdruckverfahren und Radierung, 1910. 24,8×31,7 cm (Sievers 104) |
| 83 | Schwangere Frau mit Umschlagtuch
Durchdruckverfahren und Radierung, 1910. 37,7×23,6 cm (Sievers 108) |
| 84 | Mutter mit Kind auf dem Arm
Radierung, 1910. 26,7×21,9 cm (Sievers 109)
Verworfenes Blatt; vergleiche Abbildung Seite 85 |
| 85 | Mutter mit Kind auf dem Arm
Radierung und Schmirgel-Durchdruckverfahren, 1910
19,5×13,1 cm (Sievers 110)
Zweite Fassung; vergleiche Abbildung Seite 84 |
| 86 | Für Groß-Berlin
Steindruck, 1912. Höhe der stehenden Figur im wiedergegebenen zweiten Zustand: 57,9 cm (Sievers 119)
Ausschnitt aus dem Plakat „Für Groß-Berlin“, mit dem zu einer öffentlichen Versammlung in Berlin am 10. März 1912 aufgerufen wurde |

- | Seite | Seite |
|---|---|
| 87 Friedhof der Märzgefallenen
Steindruck, 1913. 46×36 cm (Wagner 124)
Zweite Fassung des Themas; die erste Fassung aus demselben Jahr wurde unvollendet verworfen. Einige Drucke von Käthe Kollwitz leicht koloriert | Flugblatt gegen den Wucher, als Plakat herausgegeben vom Landespolizeiamt Berlin |
| 88 Das Warten
Steindruck, 1914. 33×24,5 cm (Wagner 125)
Erschienen in der Zeitschrift „Kriegszeit“ des Verlages Paul Cassirer, Berlin | 99 Eltern
Kohlezeichnung, 1920. 43×56 cm
Entwurf zu einem Steindruck |
| 89 Mutter mit Kind auf dem Arm
Steindruck, 1916. 33×18,5 cm (Wagner 128)
Erschienen in der Zeitschrift „Kriegszeit“ des Verlages Paul Cassirer, Berlin | 100 Zwei Tote
Holzschnitt, 1918. 19×27,5 cm (Wagner 129)
Illustration zu „Feinde“ von Romain Rolland |
| 90 Eltern mit Weihnachtsbaum
Kohle- und Kreidezeichnung, 1917 | 101 Tod mit Frau im Schoß
Holzschnitt, 1921. 23,8×28 cm (Wagner 141)
Arbeit für das „Graphische Jahrbuch“ von H. W. Singer |
| 91 Eltern
Steindruck, 1917. 32×48 cm (Wagner 132)
Wagner datiert: 1919; vergleiche jedoch Tagebucheintragung der Künstlerin vom 17. Dezember 1917 | 102 Frau mit Kind
Tuschezeichnung, 1921. 25×35 cm |
| 92 Selbstbildnis
Steindruck, 1919. 34×29 cm (Wagner 130) | 103 Gefallen
Steindruck, 1921. 41×38 cm (Wagner 143)
Zweite Fassung des Themas; erste Fassung aus demselben Jahr verworfen |
| 93 Gedenkblatt für Karl Liebknecht
Radierung, 1919. 33,5×53 cm (Wagner 133)
Erste, unvollendete und verworfene Fassung | 104 Sitzender Mann
Kohlezeichnung, um 1921 50×40 cm |
| 94 Gedenkblatt für Karl Liebknecht
Steindruck, 1919. 42×66 cm (Wagner 134)
Zweite, unvollendete und verworfene Fassung | 105 Kauernde Frau mit übereinandergelegten Händen
Steindruck, 1921. 28,5×22 cm (Wagner 146)
Erschienen in der Mappe der „Freien Sezession“ Berlin |
| 95 Gedenkblatt für Karl Liebknecht
Holzschnitt, 1919. 35,5×50 cm (Wagner 135)
Dritte, endgültige Fassung. Abzug mit eingeschnittenem Text: „Die Lebenden dem Toten. Erinnerung an den 19. Januar 1919“ | 106 Selbstbildnis
Radierung, 1921. 21,5×26,5 cm (Wagner 145)
Arbeit für das Werk „Selbstbildnisse deutscher Graphiker“ |
| 96 Mütter
Kohlezeichnung, 1919 | 107 Selbstbildnis
Holzschnitt, 1923. 15×15,5 cm (Wagner 153)
Arbeit für das Kollwitz-Buch von Ludwig Kaemmerer |
| 97 Mütter
Steindruck, 1919. 45×59 cm (Wagner 131) | 108 Hunger
Holzschnitt, 1923. 22×25,5 cm (Wagner 154) |
| 98 In der Sprechstunde des Kinderarztes
Steindruck, 1920. 13×25,5 cm ohne den Text (Wagner 140b) | 109 Das Opfer
Holzschnitt, 1923. 37×40 cm (Wagner 157)
Blatt 1 der Folge „Krieg“ |
| | 110 Die Freiwilligen
Holzschnitt, 1923. 35×49 cm (Wagner 158)
Blatt 2 der Folge „Krieg“ |

Seite

- 111 Die Eltern
Holzschnitt, 1923. 35×42 cm (Wagner 159)
Blatt 3 der Folge „Krieg“
- 112 Die Witwe I
Holzschnitt, 1923. 37×22 cm (Wagner 160)
Blatt 4 der Folge „Krieg“
- 113 Die Mütter
Holzschnitt, 1923. 34×40 cm (Wagner 162)
Blatt 6 der Folge „Krieg“
- 114 Das Volk
Holzschnitt, 1923. 36×30 cm (Wagner 163)
Blatt 7 der Folge „Krieg“
- 115 Die Überlebenden
Steindruck, 1923. 56×68 cm (Wagner 164)
Plakat für den Internationalen Gewerkschaftsbund Amsterdam
mit den in verschiedenen Sprachen vorgesehenen Textworten:
„Die Überlebenden — Krieg dem Kriege!“
- 116 Verbrüderung
Kohlezeichnung, 1924. 16×20,5 cm
Studie zu dem Steindruck aus demselben Jahre (Wagner 177)
als Illustration zu „Der singende Soldat“ von Henri Barbusse
- 117 Brot I
Steindruck, 1924. 30×28 cm (Wagner 174)
Gezeichnet für die Mappe „Hunger“, für die auch Otto Nagel,
Heinrich Zille, George Grosz u. a. Blätter beigetragen haben.
Als Plakat verwendet; aus demselben Jahre eine verworfene
Holzschnittfassung dieses Themas (Wagner 173)
- 118 Tod beugt sich zu einer Frau
Kohlezeichnung, 1923. 48,5×38,5 cm
Studie zu einem Blatt der Steindruckfolge „Abschied und Tod“
- 119 Gespräch mit dem Tod
Kohlezeichnung, 1924. 45×28 cm
Studie zu dem einleitenden Blatt der Steindruckfolge „Ab-
schied und Tod“ (Wagner 168)
- 120 Sitzende Frau mit aufgestütztem Arm
Steindruck, 1924. 48×41 cm (Wagner 171)
- 121 Selbstbildnis
Steindruck, 1924. 28,5×22,5 cm (Wagner 176)
Arbeit für die Jahresmappe „Der Kreis“

Seite

- 122 Lotte
Kreidezeichnung, um 1928
Bildnis Lotte Nagel, Tochter des Malers Otto Nagel; vergleiche
Abbildung Seite 33
- 123 Nie wieder Krieg!
Steindruck, 1924. 94×70 cm (Wagner 178)
Plakat für den Mitteldeutschen Jugendtag der Sozialistischen
Arbeiterjugend, herausgegeben vom Roten Türmer-Verlag,
Leipzig
- 124 Ins Wasser
Kohle- und Kreidezeichnung, 1924
Studie zu dem Holzschnitt desselben Jahres (Wagner 166)
- 125 Arbeitslos
Kreidezeichnung, 1924
- 126 Selbstbildnis
Holzschnitt, 1924. 15×11 cm (Wagner 179)
- 127 Selbstbildnis
Holzschnitt, 1925. 20,5×30 cm (Wagner 191)
- 128 Zwei Gefangene, Musik hörend
Steindruck, 1925. 33×31,8 cm (Wagner 181)
Zweite Fassung des Themas, Jahrgabe für Mitglieder des
Kunstvereins Kassel; die erste, verworfene Fassung mit drei
Gefangenen, im selben Jahr auf demselben Stein begonnen,
hat sich auch nicht in Probedrucken erhalten
- 129 Drei Köpfe — Mann, Frau und Kind
Steindruck, 1925. 12×15 cm (Wagner 187)
Beilage zum Programm der Freien Volksbühne Berlin
- 130 Hunger
Holzschnitt, 1925. 59×43 cm (Wagner 184)
Blatt 2 der Folge „Proletariat“. Motiv vorgebildet im Plakat
„Wien stirbt! Rettet seine Kinder!“ Steindruck aus dem Jahre
1920 (Wagner 136)
- 131 Kindersterben
Holzschnitt, 1925. 36,5×27,5 cm (Wagner 185)
Blatt 3 der Folge „Proletariat“
- 132 Städtisches Obdach
Kohlezeichnung, 1926
Studie zu dem Steindruck
- 133 Städtisches Obdach
Steindruck, 1926. 42×56 cm (Wagner 193)
Jahrgabe für die Mitglieder des Kunstvereins Leipzig

Seite

- 134 Muttermilch
Steindruck, 1926. 33,5×32 cm (Wagner 194)
Plakat für die Landes-Frauenklinik in Erfurt
- 135 Zuhörende (Zuschauer in einem Moskauer Theater)
Steindruck, 1927. 22×19,3 cm (Klipstein 231)
- 136 Schwatzende Frauen mit Kindern
Steindruck, 1930. 29×26 cm (Klipstein 238)
- 137 Arbeiterfrau mit Knaben auf dem Arm
Steindruck, 1932. 36×22,5 cm (Klipstein 242)
- 138 Demonstration
Steindruck, 1930. 36×22,5 cm (Klipstein 240)
- 139 Solidarität
Steindruck, 1931. 56×83 cm (Klipstein 247)
Illustration zum „Propellerlied“: „Wir schützen die Sowjetunion ...“ für die „Arbeiter-Illustrierte-Zeitung“
- 140 Mutter mit Kindern
Kohlezeichnung, 1932
- 141 Kauernder Alter
Kohlezeichnung, 1934
- 142 Frau reicht dem Tod die Hand
Steindruck, 1934/35. 45,5×39,5 cm (Klipstein 256)
Blatt 1 der Folge „Tod“
- 143 Tod mit Mädchen im Schoß
Steindruck, 1934/35. 43×37,8 cm (Klipstein 257)
Blatt 2 der Folge „Tod“
- 144 Tod greift in eine Kinderschar
Steindruck, 1934/35. 50×41,5 cm (Klipstein 258)
Blatt 3 der Folge „Tod“
- 145 Tod auf der Landstraße
Steindruck, 1934/35. 41×28 cm (Klipstein 260)
Blatt 5 der Folge „Tod“

Seite

- 146 Ruf des Todes
Steindruck, 1934/35. 38×38 cm (Klipstein 263)
Blatt 8 der Folge „Tod“
- 147 Selbstbildnis, zeichnend
Kohlezeichnung, 1935
- 148 Familie
Steindruck, 1934. 22×31,5 cm (Klipstein 244)
Zweite Fassung nach der ersten von 1931
- 149 Barlach auf dem Totenbett
Kreidezeichnung, 1938. 48×63,5 cm
- 150 Selbstbildnis
Steindruck, 1941. 47×29 cm (Klipstein 235)
- 151 Mutter beschirmt ihre Kinder — „Saatfrüchte dürfen nicht vermahlen werden“
Steindruck, 1942. 37×39,5 cm (Klipstein 253)
- 152—154 Eltern
Granit, 1924—1932. Lebensgroß
Denkmal auf dem Gefallenfriedhof Roggevelde in Essen (Flandern)
- 155 Muttergruppe
Kunststein, 1935
- 156—157 Turm der Mütter
Bronze, 1937. Höhe etwa 35 cm
- 158 Klage
Bronze, 1938
- 159 Pietà
Bronze, 1938. Höhe 42 cm
Die Abbildung zeigt einen Ausschnitt
- 160 Kleine Kindergruppe
Bronze, 1938

Wir danken an dieser Stelle dem Sohn der Künstlerin, Herrn Dr. Hans Kollwitz, und dem Kunstverleger A. von der Becke für das große Verständnis, das sie uns bei der Herausgabe der Monographie entgegenbrachten. Durch ihre großzügige Unterstützung war es uns möglich, den wesentlichsten Teil der in diesem Band enthaltenen Reproduktionen nach Originalabzügen herzustellen und einige bisher noch nicht veröffentlichte Handzeichnungen von Käthe Kollwitz zu reproduzieren.


HINWEISE AUF WICHTIGE LITERATUR

- A. L. P l e h n , Käthe Kollwitz, in „Die Kunst für Alle“, XVII. Jahrg. 1901/02
- Max Lehrs, Käthe Kollwitz, in „Die graphischen Künste“, XXVI. Jahrg. 1903 (mit einem Oeuvre-Verzeichnis)
- Werner Weisbach, Käthe Kollwitz, in „Zeitschrift für bildende Kunst“, XVI. Jahrg. 1904/05
- Johannes Sievers, Die Radierungen und Steindrucke von Käthe Kollwitz innerhalb der Jahre 1890 bis 1912. Ein beschreibendes Verzeichnis. Dresden, 1913
- Julius Elias, Käthe Kollwitz, in „Kunst und Künstler“, XV. Jahrg. 1916/17
- K. Weinmayer, Käthe Kollwitz. Zu ihrem 50. Geburtstag, in „Die Kunst für Alle“, XXXII. Jahrg. 1916/17
- W. G. Hartmann, Käthe Kollwitz. Handzeichnungen in originalgetreuen Wiedergaben. Dresden, 1920
- Alfred Kuhn, Käthe Kollwitz. Berlin, 1921
- Ludwig Kaemmerer, Käthe Kollwitz. Griffelkunst und Weltanschauung. Dresden, 1923
- Arthur Bonus, Das Käthe-Kollwitz-Werk. Dresden 1925. — Erweiterte Ausgabe. Dresden, 1930
- A. Wagner, Die Radierungen, Holzschnitte und Lithographien von Käthe Kollwitz. Eine Zusammenstellung der seit 1912 entstandenen graphischen Arbeiten in chronologischer Folge. Dresden, 1927
- Wilhelm Worringer, Käthe Kollwitz. Königsberg, o. J. (1929)
- Erich Knauf, Empörung und Gestaltung. Künstlerprofile von Daumier bis Kollwitz. Berlin, 1929
- Alfred Durus, Käthe Kollwitz, in „Aufbau“, Berlin, November 1945
- Hans Kollwitz, Käthe Kollwitz. Tagebuchblätter und Briefe. Berlin, 1948
- Beate Bonus-Jeep, Sechzig Jahre Freundschaft mit Käthe Kollwitz. Boppard, 1948
- Carl Georg Heise, Käthe Kollwitz. Einundzwanzig Zeichnungen der späten Jahre. Berlin, 1948. (War dem Verfasser nicht zugänglich)
- F. Schmalenbach, Käthe Kollwitz. Dreiundachtzig Wiedergaben. Bern, 1948/49
- Kurt Magritz, Käthe Kollwitz, in „bildende kunst“, III. Jahrg., Heft 9. Berlin, 1949
- Harald Isenstein, Käthe Kollwitz. Kopenhagen, 1949
- Willy Kurth, Käthe Kollwitz. Katalog der Kollwitz-Ausstellung der Deutschen Akademie der Künste. Berlin, 1951
- August Klipstein, Käthe Kollwitz. Das graphische Werk (In Vorbereitung)
- Zur Unterrichtung über die Hauptströmungen deutscher Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts greift man am besten zu den Veröffentlichungen von Georg Lukacs und zu der „Geschichte der Kunst“ von Richard Hamann, 1. Aufl. Berlin, 1933.

X

buchbinderei köster
Ral RG 495
09.09.2009

35037 Marburg 10965 Berlin
Fon 06421-93580 Fon 030-7890820
Fax 06421-935888 Fax 030-78908222

SLUB Dresden

1 0041234

SLUB
9
4
5
0
m