

MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Das Selbstporträt der Künstlerin als schwangere Frau um 1900:
Käthe Kollwitz, Elena Luksch-Makowsky & Paula Modersohn-Becker

verfasst von | submitted by

Milena Mira Artemis Telsnig BA

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2026

Studienkennzahl lt. Studienblatt |
Degree programme code as it appears on the
student record sheet:

UA 066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree
programme as it appears on the student
record sheet:

Masterstudium Kunstgeschichte

Betreut von | Supervisor:

ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Wolfram Pichler Privatdoz.

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	1
2	Forschungsstand	5
3	Mutterschaft im kunst- und wissenskulturellen Diskurs um 1900	9
4	Ikonographische Traditionen	15
4.1	Christliche Darstellungen – Maria Gravida.....	18
4.2	Profane und mythologische Darstellungen.....	21
5	Käthe Kollwitz (1867–1945)	25
5.1	Lebenssituation von Kollwitz.....	25
5.2	Werkbeschreibung & Beobachtungen - Zwei Selbstbildnisse 1892	25
5.3	Selbstporträts von Kollwitz	36
5.3.1	<i>Selbstbildnis 1891 & kurzer Vergleich</i>	37
5.4	Werkstatus Zwei Selbstbildnisse 1892	39
5.5	Schwangerschaftsdarstellungen vor 1892 & mögliche Vorbilder für K.	45
5.5.1	<i>Max Klinger</i>	46
5.5.2	<i>Auguste Rodin</i>	50
5.5.3	<i>Rembrandt van Rijn</i>	51
5.6	Schwangerschaft im Werk von Kollwitz.....	52
6	Elena Luksch-Makowsky (1878–1967)	61
6.1	Lebenssituation von Luksch-Makowsky	61
6.2	Werkbeschreibungen & Beobachtungen - Selbstporträt während der Schwangerschaft & Selbstbildnisse als Schwangere um 1901	62
6.3	Selbstporträts von Luksch-Makowsky	72
6.3.1	<i>Selbstbildnis 1896</i>	73
6.3.2	<i>Selbstbildnis (schwanger) 1901</i>	74
6.4	Schwangerschaftsdarstellungen bis 1901 & mögliche Vorbilder für L.-M.	77
6.4.1	<i>Vorbilder vor 1901</i>	77
6.5	Mutterschaft im Werk von Luksch-Makowsky.....	80
7	Paula Modersohn-Becker (1876–1907)	87
7.1	Lebenssituation von Modersohn-Becker	87
7.2	Werkbeschreibung & Beobachtungen - Selbstbildnis am 6. Hochzeitstag 1906	88
7.3	Selbstporträts von Modersohn-Becker	101
7.3.1	<i>Selbstbildnis vor Fensterausblick auf Pariser Häuser 1900</i>	102

7.3.2	<i>Selbstbildnis, Brustbild mit Pinsel in der erhobenen Hand, um 1902</i>	103
7.4	Schwangerschaftsdarstellungen bis 1906 & mögliche Vorbilder für M.-B.	104
7.4.1	<i>Pariser Künstler</i>	105
7.4.2	<i>Alte Meister</i>	107
7.5	Schwangerschaft im Werk von Modersohn-Becker	109
8	Vergleichende Betrachtung	117
9	Schluss	125
10	Literaturverzeichnis	129
10.1	Forschungsliteratur	129
10.2	Quellen	142
10.3	Archivmaterial	145
11	Abbildungsnachweis	149
12	Abbildungsverzeichnis	157
13	Anhang – Schwangerschaftsdarstellungen ab 1906	221
14	Abstract	237

1 Einleitung

„So rang man mir bei meiner großen Gesamtausstellung ab, daß ich ein Bild, welches ‚Angst‘ erregte, nicht ausstellte. Ich tat’s, weil ich der Vereinigung nicht etwa Ungelegenheiten bereiten wollte. Ich aber wäre für mein Werk eingestanden.“¹ Mit diesen Worten erläutert Gustav Klimt (1862–1918), warum die *Hoffnung I* (Abb. 1) von 1903 auf der ihm gewidmeten XXIII. Ausstellung der Wiener Secession nicht gezeigt wurde. Auf Bitte des Unterrichtsministers sollte das Werk, das eine nackte Schwangere darstellt, zurückgehalten werden. Das Gemälde fand zwar mit dem Kunstmäzen Fritz Waerndorfer rasch einen Käufer es wurde jedoch in der Gemäldegalerie der Villa von Fritz und Lili Waerndorfer in einem eigens von Koloman Moser (1868–1918) entworfenen Schrank hinter Milchglas (Abb. 2) verwahrt und nur ausgewählten Gästen präsentiert. Erst durch die Präsentation bei der Kunstschau 1909 erfuhr es eine breitere Öffentlichkeit. Die zeitgenössischen Reaktionen fielen vielfach schockiert aus: „Nicht jeder ahnungslose Besucher, nicht unsere Frauen und Töchter, die hereinkommen, sollen es sehen – müssen.“² Ferner sprach man von einem „kapriziöse[n] Einfall eines überreizten Gehirns“.³ Aufschlussreich ist auch die Würdigung des Werkes, die jedoch die Nacktheit einer Hochschwangeren als prinzipiell „hässlich“ markiert: „Wie man ein ‚Hässliches‘ (den Akt eines hochschwangeren Mädchens), in ein Schönes, in ein tief Beseeltes und Bedeutungsvolles verwandeln könne, hat Klimt uns wohl nie eindringlicher gelehrt, als auf diesem Bilde.“⁴ Dieser Fall veranschaulicht, wie die Öffentlichkeit dem nackten schwangeren Körper mit deutlicher Verunsicherung bis hin zur Ablehnung begegnete und ihn als Grenzfall des Zeigbaren wahrnahm. Während das Thema Mutterschaft in der Kunst über Jahrhunderte hinweg idealisiert wurde, blieb Schwangerschaft selbst zumeist tabuisiert, unsichtbar oder nur indirekt angedeutet und thematisiert. Gleichwohl häufen sich um 1900 bildkünstlerische Auseinandersetzungen mit werdender Mutterschaft, etwa bei Berthe Morisot, Vincent van Gogh, Egon Schiele, Gabriele Münter, Alfred Kubin, Pablo Picasso und anderen. Als genuin modernes Phänomen erscheint dabei, dass schwangere Künstlerinnen sich selbst als Schwangere ins Bild setzen. Im mitteleuropäischen Raum geschieht dies nachweislich bei Käthe Kollwitz (K.) mit der Radierung *Zwei Selbstbildnisse* von 1892, bei Elena Luksch-Makowsky (L.-M.) mit der Fayence-Skulptur *Selbstbildnis als Schwangere* von ca. 1901 und dem Gemälde *Selbstporträt*

¹ Zit. nach: Zuckerkandl 1908, S. 164.

² Zit. nach: Kat. Ausst. Leopold Museum 2005, S. 23.

³ Groller 1909, S. 7.

⁴ Servaes 1910, S. 590.

während der Schwangerschaft von 1901 sowie bei Paula Modersohn-Becker (M.-B.) mit dem Ölbild *Selbstbildnis am 6. Hochzeitstag* von 1906.⁵ Diese vier Werke bilden den zentralen Gegenstand dieser Untersuchung. Für den hier bearbeiteten Zeitraum um 1900 konnten keine weiteren Beispiele dieser Art ermittelt werden. Um den Rahmen zu wahren, werden Zeichnungen – mit wenigen Ausnahmen – nicht berücksichtigt.⁶

K. (1867–1945) war eine deutsche Graphikerin und Bildhauerin, deren Werk sich unter anderem mit sozialem Engagement, Empathie, Gesellschaftskritik und Mutterschaft beschäftigte. Die Einbindung gesellschaftskritischer Dimensionen in ihr Werk weist sie als eine dezidiert politische Künstlerin aus. Sie gilt als Vertreterin des Expressionismus.

L.-M. (1878–1967) war eine russische Künstlerin, die durch ihre Heirat mit dem Secessionsmitglied Richard Luksch nach Wien kam. Dort beteiligte sie sich als eine der ersten Künstlerinnen aktiv am Ausstellungswesen der Vereinigung. Jugendstil, Symbolismus und Kunstgewerbe sind die Schlagwörter, die ihre Kunst prägnant darlegen.

M.-B. (1876–1907) gilt als Wegbereiterin der Moderne in Deutschland. Sie entwickelte eine radikal reduzierte, körpernahe Bildsprache, wodurch sie dem Expressionismus zugeordnet wird. Sie ist insbesondere für ihre bahnbrechenden Aktdarstellungen bekannt, etwa ihre Mutter-Kind- oder ihre Selbstakte. Mutterschaft war eines der zentralen Sujets ihrer Kunstproduktion. Die drei Künstlerinnen setzen sich zwar mit demselben Thema auseinander – dem Verhältnis von Künstlerinnenexistenz und Schwangerschaft –, doch tun sie dies auf unterschiedliche Weise. Zwischen 1892 und 1906 entsteht am Beispiel der vier ausgewählten Arbeiten der drei Künstlerinnen eine vielfältige Bildsprache, die Themen wie Selbstbehauptung (*agency*), Selbstreflexion und gesellschaftlicher Status von Frauen aufgreift und visuell reflektiert. Diese Masterarbeit widmet sich der Frage, wie sich die drei Künstlerinnen mit dem tabubehafteten Thema Schwangerschaft auseinandersetzen, dies in ihren Werken präsentieren und inwiefern es sich um programmatische Werke handelt. Der Arbeit ist es dabei grundlegend darum zu tun,

⁵ In dieser Untersuchung wurde die eingedeutschte Schreibweise des Namens von Elena Luksch-Makowsky gewählt, da diese zur Zeit mit der sich diese Arbeit beschäftigt, von der Künstlerin am häufigsten verwendet wurde. L.-M. war zwar nicht kohärent in ihrer Verwendung, allerdings hat sie auch eines der zentralen Werke dieser Untersuchung in dieser Form signiert. Möglicherweise wollte sie damit auch auf ihren Vater und ihrem Bruder verweisen um sich damit Status zu verleihen. Gewiss muss auch davon ausgegangen werden, dass L.-M. sich den gängigen Gebräuchen angepasst hat. Ein weiterer Grund für die Wahl ist, dass diese Schreibweise in der Sekundärliteratur inzwischen überwiegt und diese Arbeit sich somit leichter in den Forschungsdiskurs einbetten lässt. Wenngleich die bessere Schreibweise „Luksch-Makowskaja“ wäre, da so die jeweilige Sprache des Nachnamens am besten zu Wort kommen würde. Laut Schwinghammer 1996, unterzeichnete L.-M. Kunstwerke bis zu ihrer Heirat in kyrillischer Schrift mit Makowskaja, in ihrer Münchner Zeit verwendete sie die eingedeutschte Variante Makowsky oder Makowska und nach der Hochzeit Luksch-Makowsky oder dem Kürzel ELM (S. 19).

⁶ Zudem beschränkt sich die Arbeit auf eine eurozentrische Perspektive der Kunstgeschichte.

ein differenziertes Verständnis der bildlichen Darstellung von Schwangerschaft (im Selbstporträt) zu gewinnen und zu untersuchen, wie dadurch das gesellschaftliche Verständnis des schwangeren Körpers in einer Weise beeinflusst wird, die bestehende „mütterliche“ beziehungsweise „weibliche“ Ideale affirmieren und reproduzieren, aber auch in Frage stellen und aufbrechen. Des Weiteren möchte sie beleuchten, wie künstlerische Selbstzeugnisse die Spannungen zwischen künstlerischer Autorinnenschaft und Mutterschaft verhandeln. Darüber hinaus soll auch analysiert werden, inwieweit ein Zusammenhang zwischen den Selbstdarstellungen von schwangeren Künstlerinnen und der Frauenbewegung besteht.⁷ Wie sich die ikonographische Konjunktur der Darstellungen zur ersten Frauenbewegung verhält, wird sich durch die vorliegende Arbeit zeigen.

Zu Beginn der Arbeit wird der Mutterschaftsdiskurs in Relation zu Schöpfung und Kreativität um 1900 erläutert. Daran anschließend folgt eine überblicksartige Verortung der Schwangerschaft als Bildsujet in der Kunstgeschichte, in der ikonographische Traditionen aufgezeigt und kontextualisiert werden. Die vorliegende Untersuchung stellt die Fallstudien der drei Künstlerinnen in den Mittelpunkt. Die Kapitel zu den drei Künstlerinnen sind chronologisch nach dem Entstehungszeitpunkt der zentralen Werke dieser Arbeit angeordnet. Als erstes wird K., daraufhin L.-M. und zum Schluss M.-B. behandelt. Jedes Künstlerinnenkapitel eröffnet mit einer knappen Darstellung der Lebensumstände, um den persönlichen Zusammenhang zu den Selbstporträts zu erläutern. Zwar soll das Biographische nicht ins Zentrum der Bearbeitung rücken, allerdings handelt es sich bei den hier behandelten Werken um sehr (auto)biographische Darstellungen, die Leben verändernde Ereignisse zeigen. Daraufhin wird das jeweilige Fallbeispiel im Detail beschrieben und analysiert. Dabei wird nicht nur auf die Sekundärliteratur eingegangen, sondern es werden auch eigene Beobachtungen aufgestellt. Bei K. wird darüber hinaus der Werkstatus der *Zwei Selbstbildnisse* in einem zusätzlichen Kapitel herausgearbeitet. Anschließend werden Selbstporträts der Künstlerinnen behandelt, die sich mit dem Künstlerinnendasein beschäftigen und die vor den zentralen Werken dieser Untersuchung entstanden sind. Hierbei soll geklärt werden, ob und wie die Künstlerinnen sich als Künstlerin sehen und repräsentieren. Um das Phänomen von Schwangerschaftsdarstellungen um 1900 aufzuzeigen und die drei Künstlerinnen in Relation dazu zu setzen, werden an dieser Stelle Schwangerschaftssujets der Zeit kurz angeführt. Damit soll auch der Ansatz einer Chronologie von Schwangerschaftsdarstellungen zur

⁷ Es ist zu beachten, dass die Untersuchungen im Zuge dieser Arbeit innerhalb eines historisch binären Geschlechterkonstrukts durchgeführt wurden und sich ausschließlich auf die sozial konstruierten Geschlechterkategorien von Mann und Frau beziehen.

Jahrhundertwende abgebildet werden. Abgesehen von wenigen Ausnahmen werden Schwangerschaftsdarstellungen nach 1906 nicht in dieser Untersuchung erwähnt. Werke die zwischen 1907 bis zum Anfang der 1930er Jahre datiert werden, sind im Anhang der Arbeit zu finden. Mithilfe der Vorbilder soll herausgearbeitet werden, was die Künstlerinnen in ihrem Werk beeinflusst haben könnte. Falls dabei Schwangerschaftsdarstellungen nachgewiesen werden konnten – wurden diese behandelt. Den jeweiligen Endpunkt der Künstlerinnenabschnitte bildet ein Schwangerschafts- beziehungsweise ein Mutterschaftskapitel. Hierbei soll thematisiert werden, was das Schwangerschaftssujet im Œuvre ausgelöst hat und was aus der Auseinandersetzung mit dem Thema entstanden ist. Im Anschluss daran soll aufgezeigt werden, welche Verbindungen die drei Künstlerinnen zur ersten Frauenbewegung hatten. Abschließend werden die zentralen Werke dieser Untersuchung miteinander verglichen und vor dem Hintergrund ikonographischer und kunsttheoretischer Traditionen interpretiert.

2 Forschungsstand

Schwangerschaftsdarstellungen standen bisher kaum im Zentrum der kunstwissenschaftlichen Forschung. Eine Ausnahme bildet die Publikation *Enceinte. Une histoire de la grossesse entre art et société* von Emmanuelle Berthiaud, die das Thema Schwangerschaftsdarstellungen mit einem Fokus auf Frankreich umfassend aufarbeitet.⁸ Ausgesprochen wertvoll für die vorliegende Arbeit erwies sich zudem ein Eintrag aus *Encyclopedia of Comparative Iconography. Themes Depicted in Works of Art* mit dem Titel *Pregnancy* von Beth Gersh-Nešić.⁹ Außerdem ist der Ausstellungskatalog *Portraying Pregnancy. From Holbein to Social Media*, der neben einer Aufarbeitung der Schwangerschaftsdarstellungen in England auch grundlegend das Thema Schwangerschaft reflektiert, besonders erwähnenswert.¹⁰ Des Weiteren wird das Kapitel *Projektion. Introspektion. Imagination. Visualisierungen der Leibesfrucht in der Kunst der klassischen Moderne* von Verena Krieger aus der Monographie *Die Visualisierung des Ungeborenen. Interdisziplinäre Perspektiven* herangezogen. Durch die Fokussierung des Werkes auf die Moderne lassen sich Parallelen zur vorliegenden Untersuchung feststellen.¹¹ Eine umfangreiche Untersuchung der Ikonographie der schwangeren Mutter Gottes lieferte Gregor Martin Lechner mit *Maria Gravida. Zum Schwangerschaftsmotiv in der bildenden Kunst*.¹² Zu erwähnen ist außerdem noch Rosemary Betterton, die sich mehrmals mit der Mutterfigur in der Kunst befasste, insbesondere auch in Bezug auf K. und M.-B., beispielsweise in ihrem Artikel *Die Darstellung des Mütterlichen. Der weibliche Akt im Werk deutscher Künstlerinnen um die Jahrhundertwende* im Ausstellungskatalog *Profession ohne Tradition. 125 Jahre Verein Berliner Künstlerinnen*.¹³ Für die kunsttheoretische Perspektive wird vor allem Ulrich Pfisterers *Kunst-Geburten. Kreativität. Erotik. Körper* aufgegriffen, der sich damit auseinandersetzt, welche Phantasievorstellungen sich mit der Entstehung von Kunstwerken in der europäischen Kunstliteratur verbanden.¹⁴ Für die Rekonstruktion einschlägiger kunsttheoretischer Topoi ist ferner auch Aage Hansen-Löves Buch *Schwangere Musen. Rebellische Helden. Antigenerisches Schreiben. Von Sterne zu Dostoevskij* relevant.¹⁵

⁸ Berthiaud 2013.

⁹ Gersh-Nešić 1998.

¹⁰ Kat. Ausst. Founling Museum 2020.

¹¹ Krieger 2020.

¹² Lechner 1981.

¹³ Betterton 1992. Zur Vertiefung siehe auch eine weitere Publikation von Betterton, die mangels thematischer Relevanz nicht einbezogen wurde: Rosemary Betterton, *Maternal Bodies in the Visual Arts*, Manchester 2018.

¹⁴ Pfisterer 2014.

¹⁵ Löve 2019.

In Bezug auf K. sind insbesondere drei publizierte Dissertationen zu erwähnen, die sich als äußerst bedeutsam innerhalb der Forschung erwiesen haben. An erster Stelle soll *Käthe Kollwitz. Die prägenden Jahre* von Alexandra von dem Knesebeck angeführt werden.¹⁶ Diese umfassende Untersuchung der jungen Jahre der Künstlerin ist bis heute höchst relevant. Im gleichen Jahr wurde *Käthe Kollwitz und die Kunst ihrer Zeit. Positionen zur Geburtenpolitik* von Gisela Schirmer veröffentlicht.¹⁷ Durch die thematische Verflechtung von Geburtenpolitik und Schwangerschaftsdarstellungen hat diese Publikation einen wesentlichen Beitrag zu dieser Arbeit geleistet. *Käthe Kollwitz 1867-2000. Biographie und Rezeptionsgeschichte einer deutschen Künstlerin* von Yvonne Schymura war insofern interessant, als sie die Künstlerin in einem größeren Kontext stellte.¹⁸ Was Ausstellungskataloge betraf waren in erster Linie *Käthe Kollwitz. Selbstbildnisse* und *Käthe Kollwitz in Dresden* für diese Abschlussarbeit von Bedeutung.¹⁹

L.-M. ist weitaus weniger erforscht als die beiden anderen Künstlerinnen dieser Untersuchung. Dementsprechend ist die Quellenlage um einiges geringer und oftmals auch fehlerhaft. Hervorzuheben ist vor allem *Kunst als Beruf. Käthe Kollwitz (1867-1945) und Elena Luksch-Makowskaja (1878-1967)* von Maria Derenda, die sich insbesondere auf Archivmaterial und Briefe stützt.²⁰ Der Ausstellungskatalog aus dem Belvedere *Elena Luksch-Makowsky. Silver Age und Secession* war ebenfalls eine interessante Quelle.²¹ Athina Chadzis lieferte 2000 mit ihrer Dissertation *Die Malerin und Bildhauerin Elena Luksch-Makowsky (1878 - 1967). Biographie und Werkbeschreibung* eine gute Grundlage, allerdings ist diese mittlerweile durch die eben erwähnten Forschungsergebnisse etwas überholt.²²

Hinsichtlich M.-B. ist die veröffentlichte Dissertation *Akt und nackt. Der ästhetische Aufbruch um 1900 mit Blick auf die Selbstakte von Paula Modersohn-Becker* von Doris Hansmann zu unterstreichen.²³ Ferner sind bezüglich Ausstellungskataloge zwei des Paula Modersohn-Becker-Museums zu nennen, *Ich bin Ich. Paula Modersohn-Becker. Die Selbstbildnisse und Sie. Selbst. Nackt. Paula Modersohn-Becker und andere Künstlerinnen im Selbstakt* sowie einer der Kunsthalle Bremen, *Paula Modersohn-Becker und die Kunst in Paris um 1900. Von*

¹⁶ Knesebeck 1998.

¹⁷ Schirmer 1998.

¹⁸ Schymura 2014.

¹⁹ Kat. Ausst. Käthe-Kollwitz-Museum Berlin 2007; Kat. Ausst. Kupferstich-Kabinett Dresden 2017.

²⁰ Derenda 2018.

²¹ Kat. Ausst. Belvedere 2020.

²² Chadzis 2000.

²³ Hansmann 2000.

Cezanne bis Picasso.²⁴ Des Weiteren soll der Artikel *Paula Modersohn-Becker's self-portraits and the influence of Dante Gabriel Rossetti* von Rebecca Jelbert nicht unerwähnt bleiben.²⁵

K., L.-M. und M.-B. betreffend ist das Werk *Malerinnen auf dem Weg ins 20. Jahrhundert. Kunstgeschichte als Sozialgeschichte* von Renate Berger hervorzuheben.²⁶ Nicht nur werden hier alle drei Künstlerinnen behandelt, sondern auch die Lebensrealitäten von Künstlerinnen mitgedacht und thematisiert. Bedeutsam für diese Abhandlung sind vor allem die schriftlichen Selbstzeugnisse der Künstlerinnen, die Einblicke in ihre Gedanken, Überzeugungen und ihre Selbstdarstellung nach außen geben. Dabei handelt es sich um Autobiographien, Briefe und Tagebücher.²⁷

Auf Basis des spärlichen Forschungsstandes bilden schwangere Selbstporträts immer noch eine Lücke der kunsthistorischen Forschung. Diesem Desiderat widmet sich meine Arbeit.

²⁴ Kat. Ausst. Paula Modersohn-Becker Museum 2019. Kat. Ausst. Paula Modersohn-Becker Museum 2013. Kat. Ausst. Kunsthalle Bremen 2007.

²⁵ Jelbert 2017.

²⁶ Berger 1982.

²⁷ Kollwitz 2018. Luksch-Makowsky 1989. Modersohn-Becker 2007.

3 Mutterschaft im kunst- und wissenskulturellen Diskurs um 1900

Um die Jahrhundertwende beschäftigten sich Politik und Gesellschaft – nicht zuletzt aufgrund des allgemeinen Geburtenrückgangs – intensiv mit dem Thema Mutterschaft. Das zeigt sich auch daran, dass dieser Diskurs innerhalb der ersten Welle der Frauenbewegung insofern sehr virulent war, als sie den Versuch unternahm, die Idee der Mutterschaft bei einer gleichzeitigen kritischen Infragestellung der damit verbundenen Trennung von privat und öffentlich aufzuwerten, um so die bürgerliche Familienideologie aufzubrechen. Gefordert wurde eine aktive Beteiligung von Frauen am kulturellen Leben.²⁸ Frauen sollten nicht mehr allein auf die Rolle als Mütter von Kindern und Ehefrauen von Männern reduziert werden. Mutterschaft und Ehe waren damals natürliche Gegebenheiten für das Leben von Frauen. Sich dieser Rolle zu widersetzen und eine davon abweichende Form des Lebens zu führen, erforderte stets eine Rechtfertigung.²⁹ Mit dieser Rollenzuschreibung ging die Meinung einher, dass das Konzept von Frau und Künstler*in nicht miteinander vereinbar sei. Frauen hatten Kinder zu gebären, nicht Kunst zu schaffen. Mutterschaft wurde als ausschließlich weiblich gesehen, Künstlerschaft als vollkommen männlich, wodurch sich die Positionen von Mutter und Künstlerin gegenseitig ausschlossen. Im Diskurs über die Frau als kreative Person herrschte darüber weitgehend Konsens, selbst innerhalb der Frauenbewegung. Auch Frauenrechtlerinnen wie Clara Zetkin (1857–1933) oder Lily Braun (1865–1916), die eher dem emanzipatorischen Lager zugeordnet werden, waren der Meinung, Frauen würden nichts schaffen, was im damaligen Diskurs als ‚genial‘ galt. Eine einflussreiche Person in dieser Debatte war die schwedische Frauenrechtlerin Ellen Key (1849–1926), die das Talent von Frauen eher in einem rezeptiven als in einem kreativen Sinne verstand.³⁰ Key veröffentlicht 1900 ihre Schrift *Das Jahrhundert des Kindes. Studien*, die 1902 erstmals auf Deutsch publiziert wurde.³¹ Darin sieht sie Mutterschaft als gesellschaftliche Schlüsselaufgabe von Frauen, die sie als eine schöpferische Aufgabe begreift. Ausgehend von der Annahme, dass Mütter durch Kindererziehung die Gesellschaft prägen, setzt sie auf die Aufwertung der Mutterrolle und grenzt sich damit von zahlreichen zeitgenössischen Feministinnen ab, deren Fokus auf beruflicher Gleichstellung lag. Obwohl Key vor allem bei erzieherischen Belangen eine progressive Einstellung aufweist und nicht nur die Rolle von verheirateten Frauen und Müttern, sondern auch von unverheirateten Frauen im Blick hat, begreift sie Mutterschaft dennoch als

²⁸ Frohnhaus 1994, S. 94-97.

²⁹ Schymura 2014, S. 11.

³⁰ Betterton 1992, S. 90.

³¹ Key 1902.

eine ausschließlich biologische Bestimmung, was nicht zuletzt den Interessen von Staat und Kapital zuarbeitet: Steigerung der Kinderzahl als zukünftige Arbeitskräfte und Mitglieder für das Militär. Demgegenüber nimmt Helene Lange (1848–1930) bereits einige Jahre vor Key eine radikale Neudeutung des Konzepts Mutterschaft vor, da sie diese als eine Form kultureller ebenso wie erzieherischer Schöpfungskraft versteht, die gerade nicht im Biologischen allein aufgeht. Diese Form der Mutterschaft bezeichnete sie als „geistige Mutterschaft“.³² Im Zuge einer Petition für eine bessere höhere Bildung von Mädchen veröffentlichte Lange die sogenannte *Gelbe Broschüre*. Sie umfasste ein Programm, in dem Mutterschaft sowohl biologisch als auch als gesellschaftliche Aufgabe definiert wurde. In der Broschüre votierte sie für eine gleichberechtigte Beteiligung von Frauen in sämtlichen Bereichen des gesellschaftlichen Lebens und zielte darauf ab, den „Kultureinfluss der Frau zur vollen inneren Entfaltung und zu freier sozialer Wirksamkeit“ zu führen. Im Gegensatz zu den früheren Forderungen werden die bereits bestehenden Geschlechterdifferenzen nicht verneint, sondern direkt darauf Bezug genommen.³³ Demgegenüber kritisierte Rosa Mayreder (1858–1938) die Reduktion von Frauen auf Mutterschaft scharf, da Frauen dadurch auf „reproduktive“ Schöpfung beschränkt und von anderen Bereichen ausgeschlossen würden. In *Zur Kritik der Weiblichkeit* zerlegt Mayreder die gängigen Zuschreibungen an Frauen – vor allem die Zuschreibung auf die Rolle als Mutter – als kulturell konstruierte Machtinstrumente und plädiert für eine freie, gleichberechtigte und selbstbestimmte Entwicklung des weiblichen Individuums. Damit korrespondiert, dass sie den gängigen Geniekult kritisiert, der nur Männern zugeschrieben wird. Kreativität ist für sie nicht an Männlichkeit gebunden, sondern steht in Zusammenhang von Bildung, Individualität und freier Entfaltung. Deshalb plädiert sie unter anderem für eine grundlegende Reform von Bildung und Recht.³⁴

Nicht nur die damaligen Theoretikerinnen sehen einen Zusammenhang von Mutterschaft und Kreativität, sondern auch die Künstlerinnen selbst. Beispielsweise schreibt die Malerin Marianne Werefkin (1860–1938), dass die Kunstproduktion für sie wie ein Kind sei, dessen ‚Erziehung‘ ihr sexuelles Verlangen ersetzt:

Je soignais la malade, chaque fois l’approchant avec un haut le cœur. Au troisième jour, cette femme me criait en hurlant de douleur que son mari l’avait possédée cette nuit même. L’amour physique m’est depuis un monstre.... Il y a quatre ans que nous

³² Lange 1887.

³³ Gerhard 2018, S. 62-63.

³⁴ Mayreder 1905.

dormons côte à côte. Je suis restée vierge, lui l'est redevenu. Entre nous dort notre enfant – l'art...³⁵

Ihr Eros ist durch den Ekel, den das Trauma ausgelöst hat, blockiert. Die Kunst, die Sublimation und Traumaarbeit zugleich ist, wird zum Ersatz für körperliche Liebe und nimmt die Stelle eines Kindes ein, das die Liebenden trotz fehlender Sexualität verbindet.

K. scheint im April 1910 in ihren Tagebüchern ihre körperliche Fruchtbarkeit mit dem Schaffungsprozess künstlerischer Arbeit zu verbinden:

Ich rücke allmählich in die Periode meines Lebens herein, wo Arbeit an erster Stelle steht. Als beide Jungen Ostern verweist waren habe ich fast nur gearbeitet. Dann noch geschlafen, gegessen, ein wenig spazieren gegangen. Aber vor allem gearbeitet. Und doch weiß ich nicht ob einer solche Arbeit nicht der ‚Segen‘ fehlt. [...] Vielleicht »schaffe« ich in Wahrheit dann wenig mehr. [...] Die Hände arbeiten, arbeiten und der Kopf meint weiß Gott wie zu produzieren und doch war ich früher in meiner so arg beschnittenen Arbeitszeit produktiver (?) weil ich sinnlicher war, lebte wie ein Mensch leben muß, mit Leidenschaft an allem interessiert. [...] Die Potenz, die Potenz läßt nach.³⁶

Die sinnlichen Leidenschaften, die ein Ausdruck der Potenz sind, wären notwendig für den künstlerischen Produktionsprozess.

Teresa Feodorowna Ries (1866–1956), eine Bildhauerin und Malerin aus der Zeit der Jahrhundertwende, verfasste 1928 ihre Memoiren, in denen sie Schwangerschaft und kreative Schöpfung nicht nur gleichsetzt, sondern sich in ihren Kunstwerken am stärksten verwirklicht sieht:

Mein Geist war in Wehen, wie damals, als meine „Unbesiegbaren“ mir auf der Seele lagen, wie immer, vor jeder neuen Schöpfung. Immer habe ich dieses Gefühl rätselhafter Unrast in mir gehabt, immer, sooft ich von einer neuen Idee erfüllt war, die ans Licht drängte. Die Schöpfung eines Kunstwerkes ist ja auch nichts anderes als eine Geburt. Ich, eine Frau, die beides empfunden, leibliche und geistige Wehen, kann wohl sagen, daß meine marmornen und bronzenen Kinder zumindest ebenso sehr – wenn nicht noch mehr – Teile meines Ichs waren, wie das Kind meines Körpers. Der Keim zu einem neuen Werk, den wir durch so geheimnisvolle Befruchtung im Innersten unserer Seele empfangen, nährt sich von unserem Herzblut, zehrt an unserer Kraft, ebenso wie ein körperlicher Embryo; er wächst, reift und strebt unaufhaltsam, unwiderstehlich dem Licht entgegen, um uns dann, wenn er die schützende Schale gesprengt, in jenem

³⁵ Zit. nach: Price 2017, S. 106. Übersetzt ins Deutsche: „Ich pflegte die Kranke und näherte mich ihr jedes Mal mit einem Kloß im Hals. Am dritten Tag schrie diese Frau mich unter schmerz erfüllten Schreien an, dass ihr Mann sie noch in derselben Nacht vergewaltigt habe. Seitdem ist mir die körperliche Liebe ein Ungeheuer ... Seit vier Jahren schlafen wir Seite an Seite. Ich bin Jungfrau geblieben, er ist es wieder geworden. Zwischen uns schläft unser Kind – die Kunst...“

³⁶ Kollwitz 2018, S. 65-66.

Zustand seelischer Depression zurückzulassen, der der körperlichen Erschöpfung nach der schwersten Stunde des Weibes gleichzuwerten ist.

Und nun bildete sich wieder etwas in mir, ich fühlte es deutlich und war doch außerstande, die Entwicklung zu beschleunigen, mußte geduldig warten, bis meine Stunde kommen würde.³⁷

Wie Ulrich Pfisterer hervorhebt, ist in der Frühen Neuzeit die künstlerische Kreativität eng an Modelle von Zeugung, Erotik und körperlicher Geburt gebunden: Kunst erscheint als prokreativer Akt, in dem Begehren und leibliche Energie produktiv werden. Diese Verschränkung von biologischer und ästhetischer Schöpfung bildet die historische Voraussetzung für jene späteren Diskurse, in denen – wie Hansen-Löve für die Zeit um 1900 herausarbeitet – künstlerische Kreativität weiterhin über Geburtsmetaphern strukturiert wird, obgleich diese nun eine andere Wirkung erzeugen. Während in der Frühen Neuzeit körperliche und künstlerische Zeugung noch eng ineinandergreifen, kommt es in der Moderne zu einer zunehmenden Abstraktion und Hierarchisierung. Die Metaphorik der Geburt wird vom realen weiblichen Körper gelöst und in den Bereich männlich konnotierter geistiger Produktion überführt. Hansen-Löve beschreibt diesen Prozess als „maskuline Usurpation“ weiblicher Gebärfähigkeit, in der sich der männliche Künstler symbolisch als gebärendes Subjekt inszeniert, während reale Mutterschaft auf biologische Reproduktion reduziert wird. Aus der frühneuzeitlichen Verbindung von Erotik, Körper und Kreativität entsteht so um 1900 ein Spannungsverhältnis mit paradoxem Doppelzug. Einerseits bleibt künstlerische Produktion auf Modelle von Schwangerschaft und Geburt angewiesen, andererseits werden diese Modelle entkörperlicht und geschlechtlich asymmetrisch neu codiert. Diese Konstellation erzeugt einen Diskurs, der den Begriff von Schöpfung nachhaltig transformiert und die Voraussetzungen für die ambivalente Sichtbarkeit realer Schwangerschaft in der Kunst der Moderne schafft.³⁸

Simone de Beauvoir sieht Schwangerschaft überwiegend negativ: die Frau sei dadurch „zu einem passiven Werkzeug des Lebens geworden“ und das Kind „bildet sich in ihr“. Dennoch schreibt sie ihr gleichzeitig eine „seltsame Schöpfung“ zu.³⁹ Florentien Verhage greift diesen Begriff auf und kommt zu dem Schluss, dass die schwangere Frau aktiv und ein seltsam kreatives Subjekt sei. Die schwangere Frau ist gemäß dieser Konzeption von Schwangerschaft mit Künstler*innen zu vergleichen.⁴⁰ Gemeinhin wird Schwangerschaft als Phase des Wartens und der Passivität gesehen, wie auch beispielsweise die Phrase „in Erwartung sein“ zeigt.⁴¹

³⁷ Ries 1928, S. 59.

³⁸ Pfisterer 2014; Hansen-Löve 2019.

³⁹ Beauvoir 1968, S. 482-483.

⁴⁰ Verhage 2013.

⁴¹ Verhage 2013, S. 300.

Verhage beschreibt Schwangerschaft als gelebte Erfahrung eines tätigen, kreativen Subjekts, dessen Kreativität „passiv-aktiv“ ist, ebenso empfangend wie gestaltend. In schwangeren Selbstporträts findet eine seltsame Verdoppelung dieser Konstellation statt. Die ins Bild gesetzte Person ist sowohl eine schwangere Frau als auch Künstlerin; beide Formen von Kreativität schließen einander nicht aus, sondern verstärken sich. Verhage argumentiert, die „seltsame Kreativität“ schwangerer Frauen sei paradigmatischer als die künstlerische, weil hier nicht nur der Geist, sondern auch der Körper kreativ tätig ist. Die Künstlerinnen sind nicht nur während ihrer Schwangerschaft in der Kunstproduktion tätig, sie machen die Schwangerschaft selbst zum Bildthema. In diesem Zusammenspiel reflektiert sich die Schwangere in der Künstlerin und die Künstlerin in der Schwangeren. Als selbstreflexives Genre markiert das Selbstporträt diesen Prozess als bewussten Akt, und unterstreicht die besondere, auch philosophisch relevante Dimension der Werke.

4 Ikonographische Traditionen

Schwangerschaftsdarstellungen ziehen sich zwar seit vielen Jahrhunderten durch die europäische Kunstgeschichte, es handelt sich hierbei jedoch nicht um ein etabliertes Sujet wie beispielsweise bei Mutter-Kind-Darstellungen.⁴² Kunstwerke, die auf Fruchtbarkeit verweisen, existieren bereits seit prähistorischen Zeiten. Bei manchen dieser Statuetten sind auch Schwangerschaften dargestellt.⁴³ Die Venus von Willendorf ist wohl eines der bekanntesten Beispiele dieser Zeit und laut Catherine Hodge McCoid und Leroy D. McDermott auch eines der frühesten Beispiele dargestellter Schwangerschaft im Selbstporträt.⁴⁴ Bis zu den zentralen Werken dieser Untersuchung sind der Autorin keinerlei früheren Darstellungen dieser Art bekannt. Dies könnte, pragmatisch gedacht, an den körperlichen Bedingungen einer Schwangerschaft liegen, in der langes Stehen schnell zu Erschöpfung führen kann. In gegenwärtigen westlichen Gesellschaften werden Schwangerschaft und Geburt primär als physiologische und medizinische Angelegenheiten gesehen. Demgegenüber galt der Geburtsvorgang in früheren Zeiten vielfach als schwer durchschaubar oder als etwas Mysteriöses, dessen innere Abläufe sich einer Erklärung entzogen, da das damalige Wissen begrenzt war.⁴⁵ Schwangerschaft war in der westlichen Welt erheblich mit Tabus behaftet, was womöglich der dominierende Grund dafür ist, warum wenige Schwangerschaftsdarstellungen entstanden sind. Während in der weltlichen Kunst kaum derartige Darstellungen bekannt sind, ist Maria Gravidia ein gängiges, aber auch nicht sehr häufiges Beispiel für dieses Bildsujet.⁴⁶ Die christliche Kirche hatte ein ambivalentes Verhältnis zu Schwangerschaftsdarstellungen. Maria ist die zentrale Mutterfigur der christlichen Religion, in der Keuschheit und Jungfräulichkeit eine große Rolle spielen. Durch die Darstellung einer schwangeren Frau wird weibliche Sexualität sichtbar, was nicht mit dem christlichen Glauben vereinbar war.⁴⁷ Zwar bleibt die Verehrung von Maria bestehen, allerdings verschiebt sich der Fokus von Fruchtbarkeit auf Selbstaufopferung.⁴⁸ Bis ins 17. Jahrhundert wurde schwangeren Frauen von einigen Klerikern der Kirchenbesuch und der Empfang der Sakramente verwehrt.⁴⁹ Zwar waren schwangere Frauen von der Renaissance bis ins 19. Jahrhundert, unabhängig ihrer sozialen Schicht, nicht in ihren gesellschaftlichen Aktivitäten eingeschränkt, dennoch unternahmen sie

⁴² Kat. Ausst. Galerie d'art du Conseil général 2009, S. 86.

⁴³ Berthiaud 2013, S. 6.

⁴⁴ Hodge McCoid/McDermott 1996, S. 319-326.

⁴⁵ Kat. Ausst. Foundling Museum London 2020, S. 12.

⁴⁶ Kat. Ausst. Hamburger Kunsthalle 1986, S. 329.

⁴⁷ Berthiaud 2013, S. 21; Kat. Ausst. Foundling Museum London 2020, S. 12.

⁴⁸ Gersh-Nešić 1998, S. 749.

⁴⁹ Berthiaud 2013, S. 21.

den Versuch, den Zustand der Schwangerschaft zu verstecken. Normen der Schicklichkeit und religiöse Tabus wurden verinnerlicht, wodurch es nicht möglich war, einen gewölbten Bauch zu zeigen.⁵⁰ Auch in der Mode zeigt sich die Tendenz die Schwangerschaft zu verbergen.⁵¹ Laut Garb war es im Falle einer Schwangerschaft üblich, in das Elternhaus zurückzukehren und dort unter dem Schutz der Mutter die letzten Monate zu verbringen. Eine Schwangerschaft würde Ruhe brauchen und sollte im Innenraum stattfinden, wo man sich um die betreffenden Frauen kümmern konnte.⁵² Hierbei handelt es sich wohl um Frauen aus dem gehobenen Bürgertum. Beth Gersh-Nešić ist der Ansicht, dass Berthe Morisot (1841–1895) und Thomas Couture (1815–1879) in ihren Schwangerschaftsdarstellungen die viktorianische Art und Weise, Schwangerschaften vor der Öffentlichkeit zu verstecken, reflektierten.⁵³ Für Frauen war Schwangerschaft vor allem eine unsichere Phase. Renate Berger fasst es folgendermaßen zusammen:

Die Erfahrung einer nicht im heutigen Sinne planbaren Empfängnis schloß in sich, daß Frauen Natur als willkürlich und feindselig erlebten, sofern sie den Lebensplan durchkreuzte, Ungeachtet individueller Freiheits- und Selbstbehauptungsphantasien vollzieht sich ein biologisch determinierter Ablauf. Als Zeitbombe wahrgenommen, funktioniert er unabhängig von der seelischen und geistigen Befindlichkeit; eine Frau hat ihre Entwürfe in die Zukunft hinein neu zu überdenken und im Alltag zu verankern. Der Riß zwischen künstlerischer und sexueller Identität wird von einigen Künstlerinnen der Natur angelastet und schicksalhaft gedeutet: so verschwimmen für sie die Grenzen zwischen einem zeitlich begrenzten Vorgang (Schwangerschaft/Geburt) und von außen angetragenen Arbeitsteilungs- und Mutterschaftsideologien.⁵⁴

Auch zur Zeit der Jahrhundertwende ist Schwangerschaft noch stark von gesellschaftlichen Tabus geprägt und wurde oftmals als nicht darstellungswürdig gesehen. Noch 1905 lobt Wilhelm Rudeck in der *Geschichte der öffentlichen Sittlichkeit in Deutschland* die Künstler, die Maria und Elisabeth während der Umarmung zeigen, wodurch der gewölbte Bauch nicht sichtbar ist. Die explizite Darstellung einer Schwangerschaft würde die fromme Gemeinde als naiv erscheinen lassen, da sie die Erzählung auch ohne eine entsprechende visuelle Markierung nachvollziehen kann.⁵⁵ 1906 veröffentlicht Anton M. Pachinger *Die Mutterschaft in der Malerei und Grafik*, worin ein Kapitel auch der Schwangerschaft gewidmet ist. Es handelt sich dabei um die erste umfassende Publikation zu diesem Thema. Der Autor fasst die gängige

⁵⁰ Berthiaud 2013, S. 68.

⁵¹ Berthiaud 2013, S. 74.

⁵² Garb 2007, S. 112.

⁵³ Gersh-Nešić 1998, S. 750.

⁵⁴ Berger 1982, S. 245-246.

⁵⁵ Rudeck 1905, S. 259, 263, 267.

Meinung über die unmögliche Darstellung von Schwangerschaft zusammen. Frauen würden durch die körperlichen Veränderungen dieser Phase ihre Schönheit verlieren. Dieses Unverständnis für einen neu geformten Körper führt er auf anerzogene Sehgewohnheiten aufgrund bisher existierender Schönheitsideale zurück. Die Schuld dafür sieht er auch in der Mode und er schlägt als Lösung die Reformkleidung vor. Daraufhin betont Pachinger jedoch, wie es in allen Jahrhunderten dennoch einige Künstler*innen gab, die sich der künstlerischen Darstellung schwangerer Frauen widmeten.⁵⁶ Seine Publikation ist eine Ausnahmeerscheinung und er scheint für seine Zeit einen progressiveren Standpunkt einzunehmen. Er dürfte der Frauenbewegung zumindest teilweise aufgeschlossen gesinnt gewesen sein. 1913 illustrierte er den umfassenden Band *Mutterschaft. Ein Sammelwerk für die Probleme des Weibes als Mutter*, das unter anderem von der Frauenrechtlerin Adele Schreiber herausgegeben wurde, mit Kunstwerken aus den verschiedensten Jahrhunderten.⁵⁷ Im gleichen Jahr werden in einem Artikel von C. H. Stratz ähnliche Auffassungen bezüglich der geringen Beachtung von Schwangerendarstellungen in der Kunst deutlich:

Abgesehen davon wurden von jeher die Veränderungen, welche die Schwangerschaft am Körper hervorbringt, in der Kunst wie im Leben, und besonders von den Frauen selbst als Entstellung aufgefaßt, und deshalb in der Kunst, soweit sie nur Schönes geben wollte, nie dargestellt.⁵⁸

Der von Sigrun Paar noch in den 1980er Jahren vertretenen These, männliche Künstler des 19. und frühen 20. Jahrhunderts hätten sich kaum mit der Darstellung schwangerer Frauen auseinandergesetzt, kann nicht uneingeschränkt zugestimmt werden.⁵⁹ Gerade um 1900 lässt sich eine deutliche Zunahme entsprechender Bildmotive feststellen, an der auch männliche Künstler beteiligt sind. Dass diese Entwicklung in der kunsthistorischen Forschung bislang nur unzureichend berücksichtigt wurde, bestätigt Verena Krieger, die in ihrer Untersuchung zur Darstellung von Föten auf eine auffällige Marginalisierung des Themas hinweist. Obwohl sexuelle Motive in der Kunst der frühen Moderne allgegenwärtig seien, bleibt die daraus hervorgehende Frucht unterrepräsentiert. Wenn Darstellungen des Ungeborenen dennoch

⁵⁶ Pachinger 1906, S. 18. Pachinger führt auch die Künstlerin Emma Crewe in seinem Band an.

⁵⁷ Schreiber 1913. Die Publikation beinhaltet zahlreiche Beiträge verschiedener Autor*innen, aus dem gemäßigten sozialistischen sowie aus dem emanzipatorischen Flügel der ersten Frauenbewegung.

⁵⁸ Stratz 1913, S. 1108. Hierbei handelt es sich vermutlich um Carl Heinrich Stratz (1858-1924), ein Gynäkologe, der sich auch mit Kunst beschäftigte. Er befasste sich verstärkt mit der weiblichen Schönheit, wofür er sich in *Die weibliche Schönheit* Kriterien für eine Beurteilung und Förderung überlegte. Des Weiteren setzte er sich mit Kinder- und Jugendmedizin auseinander. Dabei wurden die Publikationen mit vielen Aktfotografien bebildert, die kritisch zu betrachten sind.

⁵⁹ Kat. Ausst. Hamburger Kunsthalle 1986, S. 329.

auftreten, lassen sich laut Krieger häufig spezifische biographische Kontexte nachweisen. Zugleich zeigt sich ein signifikanter geschlechtsspezifischer Unterschied. Während männliche Künstler das Motiv vielfach im Rahmen ambivalenter oder negativer Frauenbilder verhandeln, nutzen Künstlerinnen es zur Reflexion des Spannungsfeldes zwischen Mutterschaft und künstlerischer Selbstverortung. Diese Perspektive verbindet autobiographische Erfahrungen mit der bewussten Rezeption und Weiterentwicklung tradierter Bildformeln. Bei den männlichen Künstlern werden unter anderem Edvard Munch (*Madonna*, 1896) und Alfred Kubin (*Die Fruchtbarkeit*, 1901/02) angeführt und bei den weiblichen Meret Oppenheim (*Ex voto (Würgengel)*, 1931), Frida Kahlo (*Frida und die Fehlgeburt*, 1931 & *Henry Ford Hospital*, 1932) und Paula Modersohn-Becker (*Frauenakt mit Kind und blühendem Rosenstrauch*, o.J., 1903?) genannt. Maßgeblich beeinflusst wird diese Entwicklung nicht nur durch ikonographische Traditionen wie die *Maria Gravida*, sondern auch durch medizinische Illustrationen des 19. Jahrhunderts, die eine isolierte Darstellung der Leibesfrucht ermöglichen und diese dadurch erstmals als Fötus sichtbar machen.⁶⁰ Kriegers Überlegungen lassen sich auch auf Schwangerschaftsdarstellungen umdenken. Vor diesem Hintergrund erscheint die vermehrte Auseinandersetzung mit Schwangerschaft um 1900 weniger als Randphänomen, denn als Ausdruck tiefgreifender gesellschaftlicher Transformationsprozesse, insbesondere im Kontext der ersten Frauenbewegung und der damit einhergehenden Neubestimmung weiblicher Rollenbilder.

4.1 Christliche Darstellungen – Maria Gravida

Vom Mittelalter bis ins 19. Jahrhundert wird die Wahrnehmung und die Darstellung von Schwangerschaft stark von christlichen Anschauungen geprägt. Dabei treten zwei gegensätzliche Vorbilder besonders hervor – Maria und Eva.⁶¹ Kirchliche Gebete für Schwangere verdeutlichen ein duales Weiblichkeitsbild, verkörpert durch ebendiese Frauentypen. Während Eva für den Sündenfall steht, ist Maria Teil der Erlösung. In beiden Fällen bildet die Mutterschaft den zentralen Aspekt. Daraus ergibt sich ein ambivalentes Verständnis der schwangeren Frau im Christentum, deren Körper zugleich als heiliger „Tempel“ und als Ort von Begierde und Sünde erscheint.⁶² Die wohl häufigste und

⁶⁰ Krieger 2020, S. 109-139. Wobei an dieser Stelle auch angemerkt werden muss, dass laut Krieger Künstler wie František Kupka oder Max Ernst das Ungeborene in einen kosmologischen Zusammenhang setzen und nicht mit ihren (negativen) Frauenbildern.

⁶¹ Berthiaud 2013, S. 12.

⁶² Berthiaud 2013, S. 28.

kontinuierlichste Darstellung von Schwangerschaft in der Kunstgeschichte findet sich in der Ikonographie der Maria Gravida. Aufgrund der weiten Verbreitung dieses Bildsujets ist davon auszugehen, dass auch K., L.-M. und M.-B. mit entsprechenden Darstellungen vertraut waren. Im Folgenden wird daher ein kurzer Überblick über Ikonographie, Erscheinungsformen und Bedeutung der *Maria Gravida* gegeben. Maßgeblich ist ihr religiöser Kontext: Mariendarstellungen dienen der Veranschaulichung der Vita Christi, dem Mysterium der Inkarnation und der Legitimation des christlichen Glaubens. Zugleich nimmt Maria eine Sonderstellung ein, da ihre Schwangerschaft ohne Geschlechtsakt gedacht wird und somit nicht primär Fruchtbarkeit, sondern vielmehr Opferbereitschaft und Heilsgeschichte symbolisiert, wodurch eine zusätzliche ambivalente Konnotation entsteht.⁶³ Alberta Branciaroli zeigt auf, wie die christliche Kirche bei Marias Schwangerschaft bewusst keine Verbindung zur menschlichen Sexualität herstellen wollte und stattdessen versucht, Jungfräulichkeit und Empfängnis ohne die Einbindung eines Mannes darzustellen. Aus diesem Grund hält Maria häufig ein Buch in der Hand, das auf das Wort Gottes verweist. Diese Referenz wird insofern verdoppelt, als dass das Wort Gottes in Marias Schoß Fleisch geworden ist und zugleich im Buch symbolisch erneut erscheint. Durch das Zusammenspiel metaphorischer und bildlicher Elemente wird die Schwangerschaft dem Bereich des rein Menschlichen enthoben.⁶⁴

Das Motiv erscheint in verschiedenen Szenen, etwa Verkündigung, Heimsuchung, Zweifel Josefs auf der Reise nach Bethlehem, Herbergssuche und bei der Geburt Jesu.⁶⁵ Nach Gregor Lechner erfolgt die Darstellung häufig über einen gewölbten Bauch, der jedoch ikonographisch oft wenig beachtet wird und nicht immer eindeutig ist, da modische Gewandformen einen „hohen Leib“ suggerieren können. Daher ist die Einbeziehung ikonographischer Komponenten, etwa Gesten, spezifische Kleidung oder symbolische Elemente wie das IHS-Monogramm, die Taube oder Sterne, entscheidend. Stellvertretend können auch allegorische Figuren oder das ungeborene Jesuskind selbst an diese Stelle treten.⁶⁶ Penny Howell Jolly untersuchte Schwangerschaftsdarstellungen bei Maria Magdalena im 15. Jahrhundert und findet folgende Merkmale einer Schwangerschaft in der Kunst: eine Hand, die den Bauch der schwangeren Frau berührt, um den besonderen Zustand dieser zu betonen (Maria und Elisabeth, Joachim, Joseph). Sie beschreibt, dass deutsche Künstler es jedoch bevorzugen würden, die Schwangerschaft mithilfe eines kleinen Fensters vor dem Bauch Marias darzustellen, in dem

⁶³ Gersh-Nešić 1998, S. 749.

⁶⁴ Branciaroli 2022, S. 40-41.

⁶⁵ Lechner 1981, S. 13.

⁶⁶ Lechner 1981, S. 13-32.

das Jesuskind zu sehen ist. Außerdem erwähnt sie, dass oftmals kreative Tätigkeiten, wie Spinnen und Weben, die mit Frauen assoziiert werden, eingefügt werden, um metaphorisch auf den schöpferischen Aspekt von Schwangerschaft zu verweisen.⁶⁷

Eine bekannte Variante einer Schwangerschaftsdarstellung ist die geöffnete Gewandnaht, etwa in der *Madonna del Parto* (Abb. 3) von Piero della Francesca (1412–1492).⁶⁸ Bei dem Darstellungstypus der *Madonna del Parto* könnte es sich um das nächste Vorbild aus der christlichen Kunst für diese Untersuchung handeln. Oftmals ist Maria mit nur wenigen oder gar keinen Begleitfiguren dargestellt, zumeist frontal und mit hohem Leib. Lechner unterteilt den Typus in drei Modelle: in ganzer Gestalt stehend, sitzend und als Halbfigur. Die stehende Figur ist zumeist in Form eines schmalen Hochformats abgebildet.⁶⁹ Die Armhaltung ist häufig durch die Kombination eines angewinkelten und eines an der Seite herabhängenden Arms mit einem Buch, meist der Bibel, in der Hand bestimmt. Der angewinkelte Arm nimmt oft die Pose einer Berührung ein, zumeist oberhalb des gewölbten Bauches. Die Hand ist hier generell zwischen Brust und Bauch platziert, anstatt auf dem gewölbten Bauch zu ruhen. In einigen Fällen ist die Hand auch direkt auf dem Bauch positioniert und scheint eine stützende oder haltende Funktion einzunehmen. Symbolische Attribute scheinen sich in Grenzen zu halten – möglich sind das bereits erwähnte Buch, eine Krone, ein Heiligenschein, ein Mantel, ein Gürtel zwischen Brüsten und Bauch. Das Jesuskind ist nicht sichtbar. Weitere Beispiele des stehenden Typus wären unter anderem die *Madonna del Parto* von Bernardo Daddi (Abb. 4), die *Madonna della Ninna* von Nardo di Cione (Abb. 5) und die *Madonna del Parto con angeli e donatori* (Abb. 6) von Franchi Rossello Di Jacopo.

Eva ist die zweite bedeutende Figur, die mitunter schwanger dargestellt wird. Zwar wird Mutterschaft als weibliche Bestimmung gesehen, jedoch durch die Erbsünde Evas weiterhin als negativ betrachtet. Aufgrund Evas Schuld wären Geburten schmerzhaft und die Folge göttlicher Strafen. Zeugung gilt als Ausdruck menschlicher Unvollkommenheit, deren Konsequenzen insbesondere der Frau zugeschrieben werden. In der mit Schmerz verbundenen Mutterschaft manifestiert sich demnach die weibliche Einbindung in die Tradition der Erbsünde, verstanden als Fortführung von Evas Schuld.⁷⁰

⁶⁷ Jolly 2007, S. 213-217.

⁶⁸ Lechner 1981, S. 33-35. Jolly beschreibt diesen Umstand als gelockerte Schnürung, die nicht als Umstandsmode im heutigen Sinne zu interpretieren ist, sondern als Kleidungsanpassungen von Frauen im Falle einer Schwangerschaft. Ab den 1430er Jahren sind Schnürungen immer mehr vorne am Bauch und auf den Seiten zu finden. Die Autorin ist der Meinung, dass es sich hierbei nicht nur um ein Zeichen von Schwangerschaft handelt, sondern auch um reale Praxis (Jolly 2007, S. 217.).

⁶⁹ Lechner 1981, S. 89.

⁷⁰ Berthiaud 2013, S. 14.

Weitere Frauen aus der Bibel, die gelegentlich schwanger abgebildet werden, sind beispielweise Hagar, Tamar, Rebecca und die Schwestern Rachel und Lea.⁷¹

4.2 *Profane und mythologische Darstellungen*

Das folgende Kapitel möchte einen Überblick der Schwangerschaftsdarstellungen vom 17. bis zum 20. Jahrhundert geben. Die Ausführungen basieren dabei insbesondere auf den grundlegenden Studien von Berthiaud, Hearn sowie Gersh-Nešić.⁷² Zu Beginn soll hierbei noch angemerkt werden: Künstler*innen konnten Frauen im schwangeren Zustand porträtieren, ohne von der Schwangerschaft zu wissen. Und selbst wenn männliche Künstler ihre Frauen schwanger darstellen, ist die Schwangerschaft damit nicht zwingend sichtbar.⁷³

Während in anatomischen Darstellungen schwangere Frauen explizit gezeigt werden, halten sich die edlen Künste, wie allegorische Darstellungen und die Historienmalerei, von der Renaissance bis zum 19. Jahrhundert bei diesem Bildsujet eher zurück.⁷⁴ In der mythologischen Malerei werden schwangere Frauen selten behandelt, da es den ästhetischen und moralischen Vorstellungen dieser Zeit widerspricht.⁷⁵ Eine bekannte mythologische Darstellung ist *Artemis entdeckt die Schwangerschaft der Nymphe Callisto* (Abb. 7). Zumeist wird jene Szene dargestellt, in der Artemis die Schwangerschaft Callistos im Kreise ihrer Nymphen beim Baden entdeckt. Im Kontext der Badeszene werden die Figuren häufig nackt wiedergegeben. Zwar ist eine moralische Dimension der Darstellung nicht auszuschließen, doch dürfte für die Künstler*innen insbesondere die Möglichkeit zur Inszenierung eines Gruppenakts im Vordergrund gestanden haben.⁷⁶ Der schwangere Bauch ist meist sichtbar, jedoch nur gering ausgeprägt. Außerdem ähneln sich die körperlichen Erscheinungsbilder der dargestellten Nymphen und der Göttin oftmals sehr. Insgesamt zeigt sich, dass Schwangerschaften in mythologischen Bildthemen selten explizit visualisiert werden. Stattdessen werden vielmehr Momente der Empfängnis beispielsweise bei Leda, Danaë oder Io oder der Geburt bevorzugt. Seit dem 17. Jahrhundert nimmt zudem die Zahl der Kallisto-Darstellungen ab.⁷⁷

⁷¹ Berthiaud 2013, S. 22.

⁷² Berthiaud 2013, S. 128-189. Kat. Ausst. Foundling Museum London 2020, S. 10-115. Gersh-Nešić 1998, S. 745-755.

⁷³ Kat. Ausst. Foundling Museum London 2020, S. 10.

⁷⁴ Berthiaud 2013, S. 120. Für die wenigen Beispiele in der Historienmalerei siehe Berthiaud 2013, S. 125-127.

⁷⁵ Berthiaud 2013, S. 125.

⁷⁶ Pachinger 1906, S. 39.

⁷⁷ Berthiaud 2013, S. 120-125.

Bis ins 18. Jahrhundert sind schwangere Frauen nur sehr selten explizit in Porträts zu finden. Obwohl die Porträtkunst seit der Renaissance floriert, bleibt Schwangerschaft meist verborgen oder wird mehrdeutig dargestellt. Werke wie die *Arnolfini-Hochzeit* (Abb. 8) von Jan van Eyck oder Gemälde von Jan Vermeer zeigen Frauen mit gerundetem Bauch, doch es ist unklar, ob es sich hier um die Abbildung von Schwangerschaft handelt oder die Darstellungsform lediglich zeitgenössischen Schönheitsidealen und Kleidungsformen entspricht.⁷⁸ Eine Ausnahme bildet England im späten 16. und frühen 17. Jahrhundert, wo eine kurzlebige Mode entsteht, schwangere Frauen zu porträtieren. Diese Darstellungen betonen Fruchtbarkeit, eheliche Treue und dynastische Kontinuität, wie beispielsweise bei Marcus Gheeraerts II *Portrait of a Woman in Red* (Abb. 9) von 1620 und *Portrait of an Unknown Lady* von ca. 1595, (Abb. 10) zu sehen ist. Gleichzeitig spiegeln sie auch die reale Gefahr des Todes im Kindbett wider: Porträts konnten als Erinnerung für Familie und Kind dienen. Selbst wenn Schwangerschaft dargestellt wird, geschieht dies oftmals indirekt durch Symbole: Perlen (Reinheit), Hunde (Treue), Kinder oder Gesten wie das Auflegen der Hand auf den Bauch. Die Kleidung spielt eine zentrale Rolle, da sie den Bauch oft kaschiert oder nur andeutet.⁷⁹

Bei Königinnen und Fürstinnen ist Schwangerschaft trotz ihrer politischen Bedeutung in Bezug auf die Sicherung der Dynastie erstaunlich selten sichtbar dargestellt. Stattdessen wird Fruchtbarkeit allegorisch inszeniert. Gründe dafür sind wohl Schamhaftigkeit und die Notwendigkeit, königliche Würde zu wahren. Eine der wenigen Ausnahmen ist beispielsweise das Gemälde *Erzherzogin Isabella Klara Tochter des Erzherzog Leopold V. von Habsburg Österreich* (Abb. 11) von Lorenzo Lippi aus dem Jahre 1652.⁸⁰

Ab dem 18. Jahrhundert gewinnt Mutterschaft, beeinflusst durch neue pädagogische und gesellschaftliche Ideen, an Bedeutung. Kunstwerke zeigen nun häufig Mütter mit Kindern und betonen Fürsorge, Erziehung und emotionale Bindung. Paradoxerweise bleibt die Schwangerschaft selbst weiterhin tabu. Stattdessen wird der Zustand nach der Geburt idealisiert. Offensichtliche Darstellungen schwangerer Körper gelten als unschicklich. Zeichnungen sind daher ein bevorzugtes Medium, da sie intimer und weniger öffentlich sind. Gelegentlich porträtieren Künstler ihre eigenen Ehefrauen. In Genreszenen erscheint Schwangerschaft eher im Kontext des Familienlebens. Besonders im 18. Jahrhundert wird sie als Teil eines neuen Ideals der bürgerlichen Kernfamilie dargestellt, jedoch selten im Zentrum des Bildes, wie dies etwa bei Augustin de Saint-Aubin in *L'Heureux Ménage* (Das Glückliche

⁷⁸ Berthiaud 2013, S. 128.

⁷⁹ Berthiaud 2013, S. 131; Kat. Ausst. Foundling Museum 2019, S. 32, 45.

⁸⁰ Berthiaud 2013, S. 134; Kat. Ausst. Foundling Museum 2019, S. 29, 40-41.

Ehepaar, Abb. 12) von 1793 zu erkennen ist. Während bürgerliche Abbildungen idealisiert sind, zeigen Darstellungen aus unteren sozialen Schichten Schwangerschaft realistischer – oft verbunden mit Mühe und Armut, wie es ebenfalls bei Augustin de Saint-Aubin mit *La Sollicitude maternelle* (Mütterliche Fürsorge, Abb. 13) von 1793-1795. zu sehen ist.⁸¹

Im 19. Jahrhundert tritt Schwangerschaft in Karikaturen und Pressebildern häufiger und expliziter in Erscheinung. Dabei fungiert sie oftmals als satirisches Mittel, indem kinderreiche Familien als Belastung gezeigt und stereotype Vorstellungen über „Gelüste“ schwangerer Frauen aufgegriffen werden, beispielsweise vom Honoré Daumier im Jahr 1839 (Abb. 14). Moralische Themen wie uneheliche Schwangerschaften, Verführung oder Betrug werden meist mit versteckten Symbolen verhandelt. Schwangerschaft ist dabei häufig negativ konnotiert. Parallel dazu nehmen Themen wie Geburtenkontrolle und Abtreibung besonders im städtischen Kontext zu. Einige Darstellungen kritisieren soziale Missstände wie das Schicksal lediger Mütter.⁸²

Die Darstellung des nackten schwangeren Körpers gilt lange Zeit als extremes Tabu, da sie Sexualität und Mutterschaft direkt verbindet. Nur wenige Künstler*innen wagen mit ihren Werken diesen Schritt und lösen dabei oftmals Skandale aus, da sie die Verbindung von Erotik, Leben und Weiblichkeit offen zeigen. Diese Werke markieren einen Wendepunkt. Schwangerschaft wird nicht mehr nur verborgen, sondern als kraftvolles, ambivalentes Thema sichtbar gemacht. Erst im 20. Jahrhundert löst sich das Tabu allmählich auf. Avantgardenkünstler*innen stellen schwangere Frauen häufiger dar, teils realistisch, teils provokativ. Künstler wie Egon Schiele (1890–1918) zeigen den Körper schonungslos und ohne Idealisierung (Abb. 15-17). Eine entscheidende Veränderung ist, dass nun auch Schwangerschaft von Künstlerinnen dargestellt wird. Dieses für sie zentrale Thema verbindet persönliche Erfahrung, Körperlichkeit und künstlerische Identität.⁸³

⁸¹ Berthiaud 2013, S. 139-153.

⁸² Berthiaud 2013, S. 154-167; Kat. Ausst. Foundling Museum 2019, S. 84-88 (Siehe Kapitel 5.6 dieser Untersuchung).

⁸³ Berthiaud 2013, S. 168-175.

5 Käthe Kollwitz (1867–1945)

5.1 Lebenssituation von Kollwitz

Käthe Kollwitz (geb. Käthe Schmidt) begann 1886 ihre künstlerische Ausbildung mit einer Malklasse für Porträtstudien am Verein der Berliner Künstlerinnen. Anschließend besuchte sie die Damenakademie des Münchner Künstlerinnenvereins. 1890 kehrte sie in ihre Heimatstadt Königsberg zurück und heiratete am 14. Juni 1891 den Arzt Karl Kollwitz, mit dem sie seit 1884 verlobt war. Im Frühsommer 1891 zog das Paar nach Berlin in die Weißenburger Straße, wo Kollwitz in der Folge fast fünf Jahrzehnte lebte. Ihr erster Sohn, Hans, wurde Mitte Mai 1892 geboren.⁸⁴ Von K. sind zahlreiche Aufzeichnungen überliefert, Briefe ebenso wie Tagebücher. Mit dem Tagebuchschreiben begann sie allerdings erst 1908. Zwar verfasste sie einige erinnernde Seiten zu Kindheit und früher Erwachsenenzeit, ihre Schwangerschaft wird darin jedoch nicht erwähnt. Aus ihren Briefen geht hervor, dass sie im Frühjahr 1892 erneut bei ihren Eltern auf dem Land lebte und dort, wie damals häufig üblich, die Geburt des ersten Kindes erwartete.⁸⁵ K. wurde bereits im September 1891 schwanger, das Ehepaar war zu diesem Zeitpunkt also noch nicht lange verheiratet. Vermutlich hielt sich die Künstlerin während der Entstehung der *Zwei Selbstbildnisse* in Königsberg und nicht in Berlin auf. Nach den Aufzeichnungen ihrer Freundin Beate Bonus-Jeep litt sie in der Schwangerschaft unter körperlichem Unwohlsein, das sie zeitweise an der Arbeit hinderte.⁸⁶ Gleichwohl entstand in dieser Phase das wichtige und eindrucksvolle Werk.⁸⁷

5.2 Werkbeschreibung & Beobachtungen - Zwei Selbstbildnisse 1892

Das hier untersuchte Selbstporträt (Abb. 18) von K. wurde 1892 angefertigt. Es handelt sich um eine Strichätzung mit Kaltnadel und Schmirgel und hat die Maße 34,8 x 14,8 cm. Knesebeck führt an, dass die Künstlerin in diesem Werk nicht nur Linienroulette, sondern auch Schmirgel erstmals verwendet und dessen verschiedene Wirkungen ausprobiert hat.⁸⁸ Die Radierung trägt den Titel *Zwei Selbstbildnisse* (Knesebeck 2002 WV 1, Nr. 12), da hier zwei getrennte

⁸⁴ Die zwei Kollwitz-Biographien geben verschiedene Geburtsdaten an, den 12. (Schymura 2016, S. 57.) oder den 14. Mai (Winterberg/Winterberg 2015, S. 117.).

⁸⁵ Garb 2007, S. 112.

⁸⁶ Bonus-Jeep 1963, S. 35.

⁸⁷ Für ausführlichere Biographien, siehe: Winterberg/Winterberg 2015; Schymura 2016.

⁸⁸ Knesebeck 1998, S. 106. Roulette ist eine Technik der Druckgraphik, die Kollwitz laut Knesebeck sehr selten verwendet hat. Siehe Knesebeck 1998, S. 96, FN 664.

Selbstporträts auf einem Blatt dargestellt sind.⁸⁹ Von nun an werden die beiden Bilder jeweils als Teilbild bezeichnet. Das gesamte Blatt ist im Hochformat gehalten, wobei das größere der beiden Porträts über dem kleineren unteren Porträt platziert ist.

Das obere Teilbild ist wie das gesamte Blatt im Hochformat gehalten. Wir sehen K. frontal vor uns stehen, während der Blick auf die Betrachtenden gerichtet ist. Sie ist als Kniefigur dargestellt und der große, gewölbte Bauch ist durch die starken fallenden Falten des Kleides gut erkennbar. Es ist jedoch auch anzumerken, dass die Farbgebung aufgrund fehlender Kontraste die Wahrnehmung des schwangeren Bauchs erschwert. Ihre rechte Hand hängt ruhig an ihrer rechten Seite herab, während die linke Hand auf ihrem Brustkorb ruht. Die Platzierung der linken Hand auf der Brust statt auf dem Bauch ist bemerkenswert. Die Finger sind nicht ausgestreckt oder gespreizt, sondern leicht abgewinkelt und machen dadurch einen etwas verkrampften Eindruck, den man jedoch auch als Bewegung interpretieren könnte. Die Schraffuren direkt um die Hand herum sind an dieser Stelle etwas dichter, dadurch dunkler und gehen in die entgegengesetzte Richtung des Kleides. Mögliche Erklärungen für diese Handhaltung wären, dass die Künstlerin sich unter das Kleid greift, dieses öffnet oder etwas in der Hand hält. Weiters ist zu bemerken, wie stark die Hand und die rechte Seite des Kopfes vor dem dunklen Kleid hervorstechen. Dieser auffällige Kontrast könnte dazu führen, dass Betrachtende ihre Aufmerksamkeit zuerst auf die Hand richten und erst anschließend die dargestellte Schwangerschaft bemerken. Ansonsten ist K. mit zusammengebundenen Haaren abgebildet, nur wenige kurze Strähnen hängen ihr in die Stirn. Der Gesichtsausdruck zeigt wenig Regung und macht einen ruhigen, träumerischen oder versonnenen Eindruck. Das Licht kommt von ihrer rechten Seite, dabei liegt beinahe die gesamte linke Seite ihres Körpers im Schatten. Im Hintergrund der Figur befindet sich nur der untere Bereich des oberen Teilbildes im Schatten. Darüber ist es hell und auch hier scheint ein Rahmen oder ein Spiegel an der Wand zu hängen. Vermutlich befindet sich die Figur in beiden Teilbildern im gleichen Raum. Richtet sich der Blick auf die andere Blattseite, also auf die rechte Seite der Künstlerin, versinkt der Hintergrund in Dunkelheit und bleibt ohne erkennbare Details. Wenn nicht das untere Eck der linken Seite der Künstlerin auch dunkel gestaltet wäre, könnte man von einer starken Zweiteilung sprechen, die allerdings durch die Lichtverhältnisse aufgehoben wird. Grundsätzlich scheint der Hell-Dunkel Kontrast in dieser Arbeit von Bedeutung zu sein.

Das untere Teilbild ist ein kleines Querformat, wo nur der Kopf, eine Hand und die Schultern der Künstlerin zu sehen sind. Zu erwähnen ist außerdem, dass hier ein enger gewählt wurde, ihr

⁸⁹ Knesebeck 2002 WV 1, S. 70.

Gesicht endet bereits über ihren Augen. Insgesamt nimmt es lediglich ein Viertel der Arbeit ein. Besonders bemerkenswert an der unteren Darstellung ist, dass nicht die vollständige Fläche für das Porträt genutzt wurde, sondern auch die technischen Proben der Künstlerin lesbar sind. Sie sind von eins bis sechs nummeriert und neben der Sechs ist die Ätzanweisung „5 ½ Minuten“ in seitenverkehrter Schrift zu entziffern.⁹⁰ Die unterschiedlichen Stärken der Farbe werden sichtbar und nehmen ungefähr ein Drittel des Querformats ein. Aus der Sicht der Betrachtenden ist die Künstlerin rechts von den technischen Proben zu sehen, die sich gerade erst in die Richtung der Rezipierenden gedreht zu haben scheint. Der Kopf ist in Dreiviertelansicht abgebildet und der Blick auf uns gerichtet, während sie sich mit ihrer linken Hand abstützt und dadurch einen Teil ihres Gesichts verdeckt. Die Handhaltung ist nicht die typische Stützhaltung: K. lehnt ihren Kopf auf dem äußeren Handrücken, anstatt sich direkt darauf zu stützen. Dadurch entsteht eine unnatürliche Fingerhaltung. Der Daumen und der Zeigefinger formen ein Oval unter dem Ohr der Künstlerin und die drei übrigen Fingerspitzen kommen unter der Handfläche hervor. Durch diese Handhaltung entsteht auch die schräge Stellung des Kopfes und der leichte Blick nach unten, der, wenn sie die klassische Stützgeste gewählt hätte, nicht zustande gekommen wäre. Die Hand selbst und ihr Handgelenk machen einen knöchernen Eindruck, der durch die starken Glanzlichter an ihren Knöcheln entsteht. Im Gegensatz dazu steht ihr Gesicht, das kein mageres Erscheinungsbild aufweist. Rechts im Hintergrund können wir direkt neben ihrem Kopf einen Rahmen an der Wand erkennen, möglicherweise handelt es sich dabei auch um einen Spiegel. Der linke Hintergrund der Figur ist dunkler und schattiger gestaltet, sodass man nichts erkennen kann. Von Bedeutung ist, dass die Betrachtenden an dieser Stelle ein Spiegelbild wahrnehmen können, obwohl keine Glanzlichter oder ähnliche Gestaltungsmittel zu sehen sind. Durch die Technik der Druckgraphik wird die Spiegelverkehrung aufgehoben und wir sehen die Künstlerin vermutlich so, wie sie in der Realität vor dem Spiegel stand. Die optische Tiefe eines Spiegelbildes scheint für K. wichtig gewesen zu sein. Der Gesamteindruck des Werkes ist ruhig, wird jedoch durch die dunklen Bereiche, die stark mit der Kaltnadel bearbeitet worden sind, dynamischer und aufgewühlter. Interessant sind auch die Gegensätze, die in den beiden Porträts zu sehen sind. Am auffallendsten sind vermutlich die unterschiedlichen Formate und die gewählten Bildausschnitte. Das Dreiviertelporträt des Kopfes im unteren Teilbild und die Frontalansicht von Kopf und Körper im oberen Teilbild sind dabei ebenfalls bemerkenswert. Der aktive und passive Blick zu den Betrachtenden sowie die bewegte und unbewegte Art der Körper fallen

⁹⁰ Knesebeck 2002 WV 1, S. 12.

ebenfalls ins Auge. Ein äußerst interessanter Aspekt des Werkes ist, dass hier eine Selbstberührung beziehungsweise ein Selbstbezug zu sehen ist, der durch diese Geste ausgedrückt wird und möglicherweise durch die Schwangerschaft motiviert sein könnte.

Eine Datierung auf das Jahr 1892 lässt sich durch die bereits erwähnte Geburt des ersten Kindes Hans mit Mitte Mai desselben Jahres näher bestimmen.⁹¹ Da der dargestellte Bauch bereits sehr groß ist, ist davon auszugehen, dass K. in einem hochschwangeren Zustand ist, sie sich vermutlich im achten oder neunten Monat befindet. Die Radierung müsste folglich im April oder Mai, frühestens im März entstanden sein. Durch die Forschung ist uns bekannt, dass K. ihre Werke oft erst im Nachhinein datierte. 1930 wurde eine Propaganda-Ausgabe des Kollwitz-Werkes publiziert, in der jedes Blatt handschriftlich von der Künstlerin bezeichnet wurde und bei den *Zwei Selbstbildnissen* handelt es sich um das einzige Selbstporträt, das sie aus gegeben Anlass zeitlich einordnen konnte und datiert hat.⁹² Dies bestätigt, dass K. sich wirklich im schwangeren Zustand abgebildet hat und es keine Zukunftsvorstellung oder Ähnliches war.

Das Selbstporträt der schwangeren K. weist einige Elemente von Bedeutung auf, die im vorliegenden Kapitel ausgeführt und analysiert werden. Zunächst ist das Format beziehungsweise der Aufbau eine auffallende Komponente des Werkes, die beim ersten Anblick wahrgenommen wird. Die Trennung in zwei verschiedene Teilbilder ist eher unüblich in der Kunstgeschichte. Darüber hinaus ist die Positionierung übereinander ungewohnt. Die Platzierung nebeneinander ist von Altarbildern viel bekannter, dabei handelt es sich oftmals um Triptychen. Derartige Kompositionen wurden um die Jahrhundertwende etwas beliebter und auch außerhalb des religiösen Kontexts verwendet.⁹³ K. greift in ihrem Werk *Aus vielen Wunden blutest du oh Volk* (1893-1897) (Abb. 19, Knesebeck 2002 WV 1, Nr. 32) im Bildaufbau ebenfalls darauf zurück.⁹⁴ Nachdem diese beiden Werke jedoch ein späteres Entstehungsjahr als das zentrale Werk dieser Untersuchung vorweisen, ist davon auszugehen, dass dem Selbstporträt eine andere Inspiration zu Grunde liegt. Die Komposition könnte von dem Künstler Max Klinger (1857–1920) beeinflusst gewesen sein, der besonders am Anfang ihrer Karriere wichtig für K. gewesen war, wie in Kapitel 5.5.1 noch näher ausgeführt werden wird. Klinger verwendete gelegentlich verschiedene Bildfelder in einer Komposition. Oftmals

⁹¹ Die zwei Kollwitz-Biographien geben verschiedene Geburtstage an, den 12. (Schymura 2016, S. 57.) oder den 14. Mai (Winterberg/Winterberg 2015, S. 117.).

⁹² Schirmer 1998, S. 71.

⁹³ Bestgen 1991, S. 61-63.

⁹⁴ Kat. Ausst. Kunstmuseum Stuttgart 2009, S. 64.

gebrauchte er auch eine Art Rahmen in seinen graphischen Zyklen, wo zusätzliche Details dargestellt sind, beispielsweise in seinem Werk *Der Tod als Heiland* (Blatt 10 aus *Vom Tode Erster Theil*, Opus XI, 1889; Abb. 20). Ein Beispiel für eine voneinander abgeschlossene Teilung beziehungsweise ein Werk, in dem Bildinhalte so stark voneinander differenziert werden, lässt sich bei dem Bild *Der Heilige Antonius* (Abb. 21) von Arnold Böcklin (1827–1901) ausfindig machen. Dieser Künstler war ein Favorit von Karl Stauffer-Bern, der in der Berliner Studienzeit ein Lehrer von K. gewesen war.⁹⁵ Demzufolge liegt die Vermutung nahe, dass er der Künstlerin bekannt war. Allerdings wird *Der Heilige Antonius* mit 1892 datiert – also mit dem gleichen Jahr wie die *Zwei Selbstbildnisse*. Demnach ist es sehr unwahrscheinlich, dass es sich hierbei um ein direktes Vorbild für das Werk der Graphikerin handelt. Es ließe sich argumentieren, dass K. aus rein ökonomischen Gründen zwei inhaltlich unzusammenhängende Darstellungen auf einem Blatt vereinte. Die folgenden Überlegungen sollen jedoch zeigen, dass eine solche Deutung zu kurz greift.

Zudem ist die Beziehung der beiden Teilbilder zueinander von Bedeutung. Anette Seeler macht hierzu die Beobachtung, dass das obere Teilbild, in dem die Schwangerschaft abgebildet ist, mit einer sichtbaren Last auf das untere Teilbild, wo die Stirn angeschnitten und nicht vollständig sichtbar ist, drückt. Die Schwere der Schwangerschaft sei sichtbar und würde das untere Teilbild erdrücken. Die Wahl des Bildausschnitts führt sie außerdem darauf zurück, dass es der Künstlerin wichtig war, die Schwangerschaft zu zeigen und diese entsprechend zu betonen.⁹⁶ Im Widerspruch zu dieser Interpretation steht jedoch die Positionierung der Figur im oberen Teilbild. Die Figur ist wie der Kopf im unteren Teilbild nicht mittig platziert. Stattdessen bilden sie eine Diagonale zueinander, wodurch die Schwere und das Erdrücken beinahe aufgehoben wird, da die Figuren der beiden Teilbilder nicht direkt aufeinander lasten können. Die Künstlerin hat sich nur ein weiteres Mal für dieses zweiteilige Format entschieden, und zwar bereits 1891, ein Jahr vor dem zentralen Werk dieser Arbeit, ebenfalls betitelt mit *Zwei Selbstbildnisse*. Dieses Werk wird im Kapitel 5.3.1 noch näher behandelt werden. Weitere interessante Komponenten des Werkes sind die Kontraste der Teilbilder.⁹⁷ Otto Nagel spricht die Kontraste im oberen Teilbild an und weist darauf hin, wie der Hintergrund und der Körper miteinander divergieren.⁹⁸ Am deutlichsten sind jedoch die Unterschiede der beiden Teilbilder zueinander, das obere als der eindeutig dunkle und das untere als der helle Teil. Hinzu kommen

⁹⁵ Knesebeck 1998, S. 44-45.

⁹⁶ Kat. Ausst. Käthe-Kollwitz-Museum Berlin 2007, S. 44.

⁹⁷ Kat. Ausst. Berliner Kupferstichkabinett 1995, S. 27.

⁹⁸ Nagel 1965, S. 16.

außerdem Hoch- und Querformat sowie Nah- und Fernsicht. Weiters unterstützt die bereits angesprochene diagonale Positionierung der Figuren diesen kontrastierenden Eindruck.

Des Öfteren wird in der Sekundärliteratur auch der Blick der abgebildeten Graphikerin thematisiert. Laut Nagel und Sigrid Achenbach sei er weich und erwartungsvoll. Außerdem wird darauf hingewiesen, dass die Blickrichtung in die Ferne gerichtet ist und die Figur der Künstlerin etwas verträumt wirkt.⁹⁹ Meines Erachtens ist diese Interpretation jedoch mehr von klischeehaften Vorstellungen überholter traditioneller Geschlechterrollen, dementsprechend auch von schwangeren Frauen, beeinflusst als von der wirklichen Darstellung. Die Blickrichtung des oberen Bildes ist tatsächlich leicht gesenkt und trifft, im Gegensatz zum unteren Teilbild, nicht das Auge der Betrachtenden. Ein nach unten gerichteter Blick ist jedoch selten erwartungsvoll. Aufgrund der Blickrichtung könnte man im unteren Teilbild noch eher von einem erwartungsvollen Blick sprechen, da dieser etwas direkter an die Betrachtenden gerichtet ist, allerdings scheint hier eher ein prüfender Aspekt präsent zu sein. Auch das Argument der Weichheit ist nicht tragbar. Der Blick im oberen Teilbild kann zwar als ruhig beschrieben werden, nicht jedoch als weich. Schirmer ist ebenfalls der Meinung, dass Nagels Interpretationen fehlerhaft sind. Die Autorin stellt fest, dass die gleiche Ernsthaftigkeit wie bei anderen Selbstbildnissen der Künstlerin zu sehen ist.¹⁰⁰

Auffällig sind zudem die Anmerkungen der Künstlerin am Werk selbst: Im unteren Teilbild sind fünf Farbfelder, jeweils mit unterschiedlichen Minutenangaben versehen. Sie verweisen auf Versuche mit variierenden Ätzzeiten und führen die jeweiligen Resultate vergleichend vor. Diese explizite Sichtbarmachung des künstlerischen Experiments ist ungewöhnlich und interessant. Sie akzentuiert die Prozesshaftigkeit des Werkes und hebt zugleich die Materialität des Mediums hervor. K. war Autodidaktin, was die Druckgraphik anging, und eignete sich dieses Genre weitgehend nach ihrer künstlerischen Ausbildung an.¹⁰¹ Es ist also naheliegend, dass Versuche solcher Art in ihrem Frühwerk auftauchen. Allerdings ist kein weiteres (druckgraphisches) Werk mit solchen Anmerkungen bekannt. In der Sekundärliteratur werden die Notizen der Künstlerin nahezu immer erwähnt, wenn dieses Blatt behandelt wird. Dadurch entsteht auch der Eindruck, als würde es sich dabei um das Hauptargument handeln, warum die Radierung als Studie klassifiziert wird.¹⁰²

⁹⁹ Nagel 1965, S. 16; Kat. Ausst. Berliner Kupferstichkabinett 1995, S. 27.

¹⁰⁰ Schirmer 1998, S. 71.

¹⁰¹ Knesebeck 1998, S. 89.

¹⁰² Kat. Ausst. Käthe-Kollwitz-Museum Berlin 2007, S. 44; Nagel 1965, S. 16.; Kat. Ausst. Berliner Kupferstichkabinett 1995, S. 27.

Als nächstes soll das Thema der Selbstberührung behandelt werden. Hände nehmen grundsätzlich in K.'s Werk eine große Bedeutung ein und auch in diesem frühen Beispiel ist deren Stellenwert bereits erkennbar. In diesem Fall sind nicht nur eine, sondern zwei Gesten von Relevanz. Während im oberen Teilbild die Selbstberührung im Brustbereich eine zentrale Rolle spielt, ist das untere Teilbild des Blattes von der den Kopf stützenden Hand, dem Melancholie-Gestus, geprägt. Dadurch, dass beide Teilbilder einen bedeutenden Handgestus beinhalten, wird ein verbindender Faktor zwischen dem oberen und dem unteren Teilbild hergestellt. Auf den ersten Blick scheint im oberen Teilbild jedoch die Schwangerschaft und nicht der Handgestus im Zentrum des Bildes zu stehen. Betrachtet man das Blatt genauer, fallen auch andere Details ins Auge. Obwohl die Frontalität des Körpers und dessen Platzierung beinahe in der Mitte des Bildes die Schwangerschaft betonen, muss beachtet werden, dass ihre Figur in keiner Weise auf ihren Bauch verweist – was die naheliegendste Geste bei einer Schwangerschaft wäre. Die Selbstberührung mit der Hand an der Brust über dem Herz scheint folglich von größerer Bedeutung zu sein. K. zeigt also nicht auf ihr Kind, sondern auf sich selbst. Darüber hinaus hängt der andere Arm ohne jegliche Anspannung oder Bewegung an der Seite herab, wodurch der Fokus von der Schwangerschaft auf den Selbstverweis, beziehungsweise auf die Selbstberührung rückt. Seeler setzt die Selbstvergewisserung mit einem Erschrecken in Zusammenhang.¹⁰³ Die Figur der Künstlerin strahlt jedoch solch eine Ruhe aus, dass davon nicht die Rede sein kann. Aufgrund der Berührung auf der Brust scheint auch das Thema der Selbstbefragung in den Vordergrund zu rücken. Trotz der beinahe passiv wirkenden Haltung ist es eine sehr körperliche Darstellung, die durch die Selbstberührung und den präsenten schwangeren Bauch eine tiefere Bedeutung erlangt.

Im kleineren Teilbild hat K. sich dafür entschieden, nur ihr Gesicht und ihre Hand darzustellen. Wir sehen also eine durch den engen Bildausschnitt betonte Nahaufnahme ihres Antlitzes, wodurch der Fokus stark auf ihr selbst liegt. Hierbei greift die Künstlerin auf eine abgewandelte Form des Melancholie-Gestus zurück, eine in der Kunstgeschichte sehr etablierte Ausdrucksform.¹⁰⁴ Die Handhaltung erinnert an ein bekanntes Gemälde von Gustave Courbet (1819–1877) und zwar das *L'Homme à la ceinture de cuir. Portrait de l'artiste* (Der Mann mit dem Ledergürtel. Porträt des Künstlers, Abb. 22) von 1845/46. Laut Petra ten-Doesschate Chu würde er hier die Pose eines inspirierten, sogar erhabenen Genies einnehmen und gleichzeitig Trägheit, Herablassung, sowie Melancholie und Leidenschaft in einem verbinden.¹⁰⁵ Nicht nur der

¹⁰³ Kat. Ausst. Käthe-Kollwitz-Museum Berlin 2007, S. 44.

¹⁰⁴ Kat. Ausst. Städel 2024, S. 66.

¹⁰⁵ Chu 2007, S. 29.

Handgestus, sondern auch den seitlichen Blick könnte K. von Courbet rezipiert haben. Es ist jedoch nicht bekannt ob K. sich mit Courbet beschäftigt hat.¹⁰⁶

Durch die Kombination der beiden Teilbilder, die auf den ersten Blick keinen direkten Zusammenhang zu haben scheinen, aber wie zuvor verdeutlicht dennoch auf mehreren Ebenen miteinander verknüpft sind, gewinnt das Werk an vielerlei Bedeutungsschichten. Die Verbindung von Schwangerschaftsdarstellung und Selbstdarstellung mit Selbstberührung im oberen Teilbild mit dem Melancholie-Gestus im unteren Teilbild der in diesem Sinne als künstlerische Intellektualität gedacht werden kann, lässt an die bereits besprochene „seltsame Kreativität“ denken. Aus den Briefaufzeichnungen ihrer guten Freundin Beate Bonus-Jeep wissen wir, dass K. sich über die Vereinbarkeit von Künstlerinnenexistenz und Mutterschaft Gedanken gemacht hat. In ihrer gemeinsamen Ausbildung war dies oft Thema unter den Studentinnen. In Bezug auf die Verlobung ihrer Freundin fasste sie es folgendermaßen zusammen: „In unserem damaligen Zustand galt das Zölibat als unerlässlich [sic!] für eine ernstzunehmende Malerin.“¹⁰⁷ Es liegt daher die These nahe, dass K. ihrem inneren Zwiespalt als Künstlerin und werdende Mutter in diesem zweigeteilten Selbstbildnis ihren Ausdruck verleiht. Sigrid Achenbach vertritt die Annahme, dass der Gestus sowie der Spiegel im Hintergrund auf die Selbstzweifel der Künstlerin und auf die Ambivalenz ihrer Mutterschaftsgefühle verweisen.¹⁰⁸

Auch Seeler verbindet wichtige Faktoren des Bildes miteinander, woraus eine interessante Deutung des Werkes entsteht. Sie spricht ebenfalls den Melancholie-Gestus an und meint K. würde damit auf den kreativen Menschen verweisen. Die den Kopf stützende Hand zeigt die Künstlerin in nachdenklicher, brütender Form – die im Kontrast zu ihrer körperlichen Präsenz, der Schwangerschaft, steht. Dadurch würde sie uns die abwartende, oft niedergeschlagene, Phase der Schwangerschaft als unvermeidliche Voraussetzung für das Werden von etwas Neuem zu verstehen geben.¹⁰⁹ Eine weitere interessante Beobachtung ist bei Shulamith Behr zu finden, die die beiden Teilbilder der *Zwei Selbstbildnisse* von 1892 mit je einem Werk von Albrecht Dürer (1471–1528) in Zusammenhang setzt. Das untere mit der *Melancholia I* (Abb. 23), mit der es bereits des Öfteren in der Sekundärliteratur in Verbindung gebracht wurde und das obere mit Dürers bekanntem *Selbstbildnis im Pelzrock* (Abb. 24) von 1500. Laut der Autorin greift K. die Komposition von Dürers Gemälde auf. K. ist allerdings in unscheinbarer

¹⁰⁶ Weder in den Tagebüchern (Kollwitz 2018), noch bei Knesebeck 1998 ist ein Hinweis zu einer Auseinandersetzung mit Courbet zu finden.

¹⁰⁷ Bonus-Jeep 1963, S. 10.

¹⁰⁸ Kat. Ausst. Berliner Kupferstichkabinett 1995, S. 27.

¹⁰⁹ Kat. Ausst. Käthe-Kollwitz-Museum Berlin 2007, S. 44.

Kleidung dargestellt, während der Künstler sich in einem wertvollen Pelzrock präsentiert. Wie bei Dürer ist bei K. die Beziehung von Hand und Kopf von großer Bedeutung und würde einen „entscheidenden Moment“ bei Selbstporträts von Künstlerinnen darstellen. Behr zufolge stattet K. hier einen Tätigkeitsbereich, der bei Dürer noch als manuell galt, nun mit indexikalischen Zeichen des Genies aus. Die Autorin zieht ebenfalls den Zusammenhang von der Kreativität von Frauen und dem fortpflanzenden Körper.¹¹⁰ Betterton zufolge verweist die Figur der jungfräulichen Mütterlichkeit auf den unversehrten Körper und ermöglicht K., sich von ihrer irdischen Rolle zu lösen, um an der künstlerischen Ekstase teilzuhaben.¹¹¹ Mit der Hand, die am Kopf angelegt ist, stellt die Graphikerin sich im unteren Teilbild selbst als Melancholia dar und macht sich zur eigenen Muse der Kreativität, im Zuge davon deutet sie auch die Selbstbefragung ihrer Strategien an.¹¹² Die These, dass die Künstlerin sich selbst und ihre Schwangerschaft als die eigene Muse inszeniert ist äußerst interessant. Schwangerschaft beziehungsweise Mutterschaft werden auf diese Weise Kreativität gleichgesetzt. Darüber hinaus ist bemerkenswert, dass die Künstlerin demzufolge nicht auf eine Muse von außerhalb angewiesen ist, sondern ihre Kreativität aus eigener Quelle kommt. Maggie Hire ist ebenso der Meinung, dass K. die Haltung und Geste der Hände von Dürer imitiert. Sie beschreibt, wie die Hand des Künstlers nach innen zeigt, um seine künstlerische Produktivität mit der des göttlichen Schöpfers zu vergleichen.¹¹³ Unter Bezugnahme auf ihre Interpretation von Dürers Werk stellt die Autorin die gleiche Hypothese bei K. auf. Meines Erachtens verweist die Künstlerin mit der Selbstberührung am Brustbereich jedoch auf sich und ihr künstlerisches Selbst, ohne direkten Bezug auf den göttlichen Schöpfer zu nehmen. Laut Behr soll der Rahmen, der in beiden Teilbildern zu erkennen ist, ebenfalls an den Akt künstlerischer Schöpfung beziehungsweise an einen Spiegel erinnern.¹¹⁴ Die Verbindung von künstlerischer und körperlicher Schaffenskraft lässt sich als ein besonders wichtiger Aspekt des Werkes erkennen. K. scheint sich folglich bereits am Beginn ihrer Karriere bewusst als Künstlerin zu inszenieren.

Werner Schmidt, der über längere Zeit Direktor des Dresdner Kupferstichkabinetts war, bezeichnet die Graphik als Meisterwerk und setzt sie mit dem Künstler Wilhelm Leibl (1844–1900) in Verbindung. Dabei erwähnt er vor allem die Technik der Künstlerin und stellt fest, dass K. Leibl einiges vorwegnimmt. Einerseits ähnele ihr Gesichtsausdruck den von Leibls

¹¹⁰ Behr 2022, S. 62-63.

¹¹¹ Behr 2022, S. 62-63; Betterton 1996, S. 32-33.

¹¹² Behr 2022, S. 62-63.

¹¹³ Kat. Ausst. MoMA 2024, S. 68.

¹¹⁴ Kat. Ausst. Käthe-Kollwitz-Museum Berlin 2007, S. 44.

federgezeichneten Selbstbildnissen aus dem Jahre 1896 und andererseits der Komposition von Leibls *Mädchen am Fenster* (Abb. 25) von 1899.¹¹⁵ Abgesehen von dem leicht geneigten Kopf des Mädchens, der fehlenden Schwangerschaft und des hinzugefügten Fensters gleichen die beiden Werke sich sehr. Auf dem Gemälde ist eine junge Frau dargestellt. Sie blickt den Betrachtenden in die Augen. Wieder ist eine Selbstberührung auf der Brust und ein herabhängender Arm zu sehen. Auch die Frontalität erinnert an die *Zwei Selbstbildnisse* von 1892. Möglicherweise hat Leibl bereits 1899 auf K. zurückgegriffen und die *Zwei Selbstbildnisse* rezipiert. In der Sekundärliteratur zu Leibl wird jedoch überwiegend davon gesprochen, dass Leibl ein Vorbild für K. gewesen wäre und nicht umgekehrt. Bisher wäre dies noch nicht untersucht worden.¹¹⁶ Knesebeck hat sich allerdings bereits 1998 damit befasst. Die Autorin stellt fest, dass eine Affinität mit Leibls Werk vor allem zu Beginn von K.‘ Karriere sichtbar ist und diese eher von allgemeiner Art ist. Sie stellt die Frage in den Raum, ob diese Ähnlichkeiten nicht eher in gemeinsamen altmeisterlichen Vorbildern wurzeln. Außerdem waren Leibls Druckgraphiken Anfang der 1890er Jahre noch nicht weitreichend bekannt, da er beispielsweise erst 1894 die ersten dieser Art in Berlin ausstellte.¹¹⁷

Gisela Schirmer ist eine der wenigen Autor*innen der Sekundärliteratur, die dezidiert erwähnt, wie ungewöhnlich und bemerkenswert es ist, dass K. sich selbst zur damaligen Zeit schwanger darstellte. Mit ihrer Verlobung entschied sich die Graphikerin gegen ein freies Künstlerinnenleben und für ein bürgerliches Familienleben. Ihr Vater war der Meinung, dass die Rolle einer Ehefrau nicht mit der einer Künstlerin vereinbar wäre. Schirmer merkt an, dass die Künstlerin durch das Selbstbildnis eine eindeutige Position zu ihrer sich in Umbruch befindenden Rollenfestlegung einnimmt. K. ginge einen neuen Weg in der Ikonographie von Selbstdarstellungen und veranschaulicht dadurch ein neuartiges Lebenskonzept für Frauen.¹¹⁸ In ihrem Resümee formuliert Schirmer es folgendermaßen: „Bereits in dem Selbstbildnis als Schwangere von 1892 avisiert sie die Berechtigung eines in ihrer Zeit heftig umstrittenen weiblichen Lebensentwurfs, der Mutterschaft mit künstlerischer Tätigkeit verbindet.“¹¹⁹ Möglicherweise wollte K. durch die Trennung der beiden Teilbilder die angebliche Trennung der Thematiken bildlich darstellen. Tatsächlich gelingt es ihr jedoch, eben dies zu verbinden. Es stellt sich jedoch weiterhin die Frage, wie die Künstlerin auf die unkonventionelle Idee kam, sich selbst in einer Zeit, in der Schwangerschaft im öffentlichen Raum als gesellschaftliches

¹¹⁵ Schmidt 1967, S. 85

¹¹⁶ Kat. Ausst. Kunsthaus Zürich 2019, S. 74; Manstein 2010, S. 90-91.

¹¹⁷ Knesebeck 1998, S. 92-95.

¹¹⁸ Schirmer 1998, S. 70-72.

¹¹⁹ Schirmer 1998, S. 159.

Tabu galt, in einem schwangeren Zustand abzubilden. Zu deren Beantwortung können nur Vermutungen aufgestellt werden. Tatsache ist jedoch, dass K. dank ihrer Erziehung und künstlerischen Ausbildung Freiheiten genoss, die den meisten Frauen dieser Zeit verwehrt blieben. Während ihrer Ausbildung in Berlin konnte sie sich beispielsweise recht frei bewegen, da sie hier nur unter der Beaufsichtigung ihres älteren Bruders stand. Auch ihre Münchner Studienzeit wird als locker beschrieben. K. besaß ihren eigenen Hausschlüssel und verfügte so über eine gewisse Unabhängigkeit. Der Künstlerinnenkontext scheint ihr und ihren Kolleginnen einen Sonderstatus eingeräumt zu haben, der ihnen mehr erlaubte als anderen Frauen in der damaligen Gesellschaft. So reiste sie zum Beispiel mit zwei Studienkolleginnen nach Venedig oder unternahm allein mit einem jungen österreichischen Künstlerkollegen eine Kletterpartie in die Berge.¹²⁰ Auch ihr darauffolgendes Eheleben dürfte zumindest teilweise von progressiven Lebensentwürfen beeinflusst gewesen sein. So ging K. auch als verheiratete Frau und Mutter weiter ihrem Kunstschaffen nach. Es ist beispielsweise auch belegt, dass sie und ihr Ehemann sich auch in ihrem Liebesleben gegenseitig gewisse Freiheiten wie Affären gewährten. K. kannte demzufolge auch eine etwas freiere Lebensweise von Frauen, wodurch es nachvollziehbarer wird, dass sie auch in ihren Darstellungen weitergeht, als es bisher üblich war.¹²¹

Zusammenfassend soll noch einmal betont werden, wie bemerkenswert es ist, dass K. dieses Werk 1892 schuf. Bereits vor der Jahrhundertwende wendet sie sich von der ikonographischen Tradition ab und findet neue Darstellungsweisen. Das obere Teilbild lässt sich keinem eindeutigen Vorbild zuordnen, während das untere eher von Courbet als von Dürers *Melancholia* beeinflusst ist. Die *Zwei Selbstbildnisse* zeichnen sich allerdings nicht allein durch die Darstellung der Schwangerschaft der Künstlerin zur damaligen Zeit aus. Besonders signifikant ist, dass der Fokus ihres Werkes nicht vorrangig auf die Schwangerschaft, sondern mehr auf die Künstlerin selbst gerichtet ist. K. findet mit ihrem in zwei Teile geteilten Selbstporträt einen neuen Weg, bei dem sie sich weder für ihre Mutterschaft noch für ihr Künstlerinnendasein entscheiden muss. Stattdessen gelingt es ihr, die Dualität eines kreierenden weiblichen Körpers und eines kreativen femininen Geistes in diesem Werk miteinander zu verbinden.

¹²⁰ Kat. Ausst. Städel 2024, S. 30.

¹²¹ Schymura 2016, S. 105-107; Winterberg/Winterberg 2015, S. 199-212.

5.3 Selbstporträts von Kollwitz

Um das zentrale Werk dieser Arbeit besser verstehen zu können, wird im folgenden Kapitel auf die Selbstporträts von K. eingegangen, die sie vor dem Blatt *Zwei Selbstbildnisse* angefertigt hat. Oftmals werden K.'s Selbstporträts von der Sekundärliteratur autobiographisch gedeutet. Ein Beispiel dafür wäre Seeler, die K.'s Selbstporträts nach verschiedenen Lebensabschnitten untersuchte und feststellte, dass die Künstlerin sich 33-mal am Anfang ihrer Karriere selbst dargestellt hat. Als Zäsur wird hier die Anfertigung des Zyklus *Ein Weberaufstand* angeführt, womit die Künstlerin 1898 ihren ersten Durchbruch erzielte.¹²² Von 1898 bis zum Beginn ihrer ersten plastischen Versuche porträtierte sie sich weitere 32-mal. In der Zeit der Weimarer Republik waren es 30 Mal. Interessant ist, dass in den Kriegsjahren 1914-1918 nur drei weitere Selbstdarstellungen entstanden, obwohl sie in dieser Zeit nicht wenige selbstreflexive Beobachtungen in ihrem Tagebuch notierte. In der Zeit des Nationalsozialismus entstanden bis 1943 elf Selbstporträts. Seeler kam in ihren Analysen zum Schluss, dass K. mehr Selbstporträts anfertigte, wenn mit einer größeren öffentlichen Resonanz zu rechnen war oder sie eine solche anstrebte.¹²³ Insgesamt hat K. etwa 120 Selbstporträts geschaffen, davon sind über 40 druckgraphische und mehr als 70 zeichnerische Werke.¹²⁴ Wir befinden uns mit dem Werk, dem sich diese Arbeit widmet, folglich in einer für Selbstporträts besonders aktiven Schaffensphase. Bei *Zwei Selbstbildnisse* von 1892 handelt es sich vermutlich um das 13. Selbstbildnis der Künstlerin.¹²⁵ K. testete sich und ihr Können am Beginn ihrer Karriere beziehungsweise während ihrer Ausbildung viel an ihrem eigenen Porträt. Dafür gibt es den naheliegenden Grund, dass sie ein immer verfügbares Modell war. Das könnte einer der Gründe sein, warum sie sich auch in ihrer Schwangerschaft porträtiert hat. Angesichts der großen Anzahl ihrer Selbstporträts wird sie häufig mit Rembrandt verglichen. Seeler vertritt jedoch die These, dass dieser Vergleich nicht von besonderer Relevanz sei, da zur damaligen Zeit auch zahlreiche andere Künstler*innen sich intensiv mit sich selbst beschäftigten, was vermutlich an der damaligen Interessensverschiebung zum Individuum lag. Besonders interessant ist außerdem, dass K. ihre Selbstporträts als „Selbstbilder“ bezeichnete. Seeler ist der Ansicht, dass

¹²² 1898 wurde der Zyklus auf der großen Berliner Kunstausstellung gezeigt und die Jury (Max Liebermann war u.a. Mitglied) schlug vor, K. mit einer Medaille auszuzeichnen, was jedoch vom Kaiser Wilhelm II. abgelehnt wurde, da man keine Frau auszeichnen konnte. Zu diesem Vorfall gibt es unterschiedliche Meinungen. Kaiser Wilhelm soll beispielsweise das Frauenargument nur vorgeschoben haben, da ihm der Zyklus von Kollwitz zu politisch war. Siehe: Knesebeck 1998, S. 9. Außerdem hätten in den 1890er Jahren andere Frauen bereits Medaillen erhalten. Siehe: Paret 1981, S. 294, Anm. 25.

¹²³ Kat. Ausst. Käthe-Kollwitz-Museum Berlin 2007, S. 10-11.

¹²⁴ Kat. Ausst. Käthe-Kollwitz-Museum Berlin 2007, S. 7.

¹²⁵ Nagel 1965, S. 66.

hier das auf die Öffentlichkeit hin kalkulierte Bild anklingt.¹²⁶ Die Künstlerin dürfte sich über den Akt eines Selbstporträts sehr bewusst gewesen sein.

Wie bereits erwähnt, ist an dem schwangeren Selbstporträt insbesondere das Format des Bildes bemerkenswert. Sieht man von den *Zwei Selbstbildnissen* ab, gibt es noch eine weitere Radierung, die zwei Teilbilder in dieser Art auf einem Blatt beinhaltet. An diesem Punkt gilt es anzumerken, dass noch ein weiteres Blatt, *Selbstbildnis und Studie zu einer Szene aus Germinal* (Abb. 26; Knesebeck 2002 WV 1, Nr. 18), von 1893 existiert, auf dem die beiden Teilbilder allerdings nebeneinander und nicht übereinander platziert sind. Sie haben jedoch einen größeren Abstand zueinander, wodurch sie keinen zusammengehörenden Eindruck auslösen.¹²⁷ Die Darstellung, die Gegenstand dieses Kapitels sein wird, enthält, wie die *Zwei Selbstbildnisse*, zwei Selbstporträts übereinander und trägt den gleichen Titel, stammt aber aus dem Jahr 1891. Von dieser Radierung existiert auch eine Zeichnung (Nagel/Timm 1980 WVZ, Nr. 47), die im Nagel-Werkverzeichnis auch als „unmittelbare gegenseitige Vorzeichnung“ bezeichnet wird.¹²⁸ Dieser Entwurf unterscheidet sich jedoch in einigen Punkten von der Radierung, er hat keine zwei Teilbilder auf dem Blatt, und am rechten Rand ist eine kleine Gesichtsskizze zu erkennen. Es fällt außerdem auf, dass die Künstlerin den Stift in der linken Hand hält, während sie auf der Radierung ihn jedoch in der rechten hält. An diesem Beispiel kann die Umkehrung, die durch den Druck entsteht, beinahe direkt nachverfolgt werden. Laut Nagel ist K. Rechtshänderin.¹²⁹ Zur Veranschaulichung wird nun auch dieses Werk im folgenden Kapitel beschrieben.

5.3.1 Selbstbildnis 1891 & kurzer Vergleich

Im Werkverzeichnis existiert ein weiteres Blatt (Abb. 27; Knesebeck 2002 WV 1, Nr. 8) mit demselben Titel wie die *Zwei Selbstbildnisse* – allerdings wird es mit 1891 datiert. Auch hier handelt es sich um eine Radierung in einem schmalen Horchformat, die aus zwei Teilbildern besteht. Diesmal ist die kleinere Selbstdarstellung über dem größeren Selbstporträt positioniert, anstatt darunter. Im unteren, größeren Teilbild zeigt sich die Künstlerin in einem weißen Kleid vor einem dunklen Hintergrund, wodurch ein starker Hell-Dunkel-Kontrast entsteht. Sie sitzt schräg auf einem Sessel, mit Skizzenblock und Stift in der Hand, und blickt die Betrachtenden mit leicht gedrehtem Kopf direkt an. Die dunklen Haare verschmelzen nahezu mit dem Hintergrund, das Gesicht wirkt streng. Zarte Schraffuren modellieren Figur und Gewand,

¹²⁶ Kat. Ausst. Käthe-Kollwitz-Museum Berlin 2007, S. 10-11.

¹²⁷ Knesebeck 2002 WV 1, S. 86.

¹²⁸ Nagel/Timm 1980 WVZ, S. 186.

¹²⁹ Nagel 1965, S. 15.

während der Hintergrund dichter gearbeitet ist. Das obere Teilbild enthält zwei kleinere Skizzen: ein Bild der Künstlerin im Profil sowie einen Oberkörper mit einer Hand auf einem möglicherweise schwangeren Bauch. Beide Teilbilder sind kompositorisch und formal deutlich voneinander abgesetzt. Die Komposition ähnelt folglich sehr der des zentralen Werkes dieser Arbeit.

Bezüglich der Schwangerschaftsdarstellung im Selbstporträt von K. ist die Existenz einer früheren zweigeteilten Radierung insofern von Bedeutung, als es sich bei *Zwei Selbstbildnisse* von 1892 nicht um das erste Bild dieser Art handelt. Die Künstlerin hatte dieses Format folglich bereits ausprobiert und entschied sich bewusst ein zweites Mal dafür. Der größte Unterschied zum primären Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit ist wohl, dass die Teilbilder andersherum angeordnet sind. Beim Selbstbildnis von 1891 ist das größere Teilbild unter dem kleineren abgebildet. Ein weiterer Unterschied ist, dass die beiden Teilbilder stärker voneinander getrennt sind. Hier gibt es klare und eindeutige Linien als bei den *Zwei Selbstbildnissen* von 1892. Außerdem fehlen diesmal die technischen Anweisungen der Künstlerin. Auch hier scheint es sich um ein Doppelselbstporträt zu handeln – im oberen Teilbild diesmal im Profil und mit einer weiteren Darstellung. Weitere Gemeinsamkeiten sind, dass das kleinere Teilbild wieder als „Probierzone“ verwendet wurde, jedoch weniger ausgeprägt als im späteren Selbstporträt.

Besonders interessant ist das obere Teilbild, da hier möglicherweise ein schwangerer Bauch abgebildet sein könnte. Jutta Hülsewig-Johnsen zufolge befasst sich dieses Porträt mit dem Thema, wie sich Kunst und Ehe vereinbaren lassen, da die Künstlerin sich hier bei der Arbeit mit Stift und Papier, jedoch im weißen Kleid, das ein Hochzeitsgewand sein könnte, darstellte.¹³⁰ Eine Kombination von Hochzeitskleid und schwangerem Bauch wäre äußerst interessant. Dies würde bedeuten, dass die Künstlerin einen direkten Bezug von ihrer Heirat zu ihrer Schwangerschaft im Bild herstellt. Erneut scheint sich die Künstlerin die Rollenbilder, die ihr zukommen, zu befragen. Diesmal ist die künstlerische Tätigkeit in klassischer Manier mit Papier und Stift dargestellt. Beim zentralen Werk dieser Untersuchung hingegen scheint es mehr um das Individuum der Künstlerin zu gehen. Unter anderem mithilfe der Technikangaben stellt K. die künstlerische Tätigkeit auf eine ganz andere Art und Weise dar. Sie entscheidet sich 1892 für eine vollkommen neue Darstellungsart, um künstlerisches Schaffen zu zeigen. Das frühere Selbstbildnis scheint im Gegensatz zum späteren Selbstporträt klassischere Gestaltungsmittel zu verwenden. Nachdem die Künstlerin sich hier mit ähnlichen Themen und

¹³⁰ Kat. Ausst. Kunsthalle Bielefeld 1999, S. 11.

Fragen beschäftigt, könnte man folglich sagen, dass sie ein Jahr später bei *Zwei Selbstbildnisse* einen Schritt weitergeht, den Bildinhalt anders interpretiert und dies auch sichtbar wird. Es sei hierbei auch erwähnt, dass ein Blatt des Selbstporträts von 1891 sich seit 1912 im Berliner Kupferstichkabinett befindet. Es war Teil derselben Schenkung wie die *Zwei Selbstbildnisse* von 1892 von Beate Bonus-Jeep, die im folgenden Kapitel genauer behandelt wird.¹³¹

5.4 Werkstatus *Zwei Selbstbildnisse* 1892

Im folgenden Kapitel wird der Werkstatus der Radierung analysiert und bearbeitet. Die Thematisierung des Werkstatus ist methodisch dadurch legitimiert, dass diese Untersuchung werkzentriert vorgeht. Die Sekundärliteratur bezeichnet das Selbstporträt zumeist als Studienblatt.¹³² Im Werkverzeichnis werden drei Stück dieses Blattes aufgelistet, zwei davon befinden sich bis heute in Kupferstichkabinetten in Berlin und in Dresden. In das Berliner Kupferstichkabinett gelangte das besagte Werk 1912 über eine Schenkung. Laut den Erwerbungsbüchern des Kupferstichkabinetts Berlin fanden sechs Werke von K. am 27. August 1912 Eingang in die Sammlung, die Nummer 604 ist das in dieser Arbeit behandelte Werk. Bei dem ersten der sechs Blätter, der Nummer 599, findet sich im Feld „Art der Erwerbung“ die Anmerkung: „Erworben von Frau Beate Bonus, zusammen mit Nr. 600-604. Geschenk eines Ungenannten“. Im Feld „Preis“ steht direkt daneben: „zusammen mit Nr. 600-604 für 300 M“. Beim Titel wird es mit *Studienblatt mit stehender Frau* bezeichnet. Des Weiteren ist bei der Nummer 604 in Bleistift die Nummer des Lehrs-Verzeichnisses (siehe unten) von 1903 „Lehrs 7“ angegeben. Direkt daneben kann man „S. 9“ entziffern – dies verweist mit großer Sicherheit auf das Sievers-Verzeichnis (siehe unten) von 1913. Über dem Titel ist das Wort „Studium“ zu lesen, allerdings in einer anderen Schrift als die restlichen Notizen.¹³³ Anscheinend erhielt Beate Bonus-Jeep zwar eine Bezahlung, die bereits erwähnten 300 Mark, allerdings sollte es nach außen im Sinne einer anonymen Schenkung begriffen werden, oder zumindest sollte Bonus-Jeep dabei nicht genannt werden.¹³⁴ Bonus-Jeep war eine gute Freundin der Künstlerin, sie hatten gemeinsam die Kunstausbildung absolviert und blieben ihr ganzes Leben über in Kontakt. Bonus-Jeep erhielt immer wieder Geschenke von K. Demnach wird davon

¹³¹ Kupferstichkabinett Berlin Erwerbungsbuch 1912, Nr. 603, pdf S. 94. (heutige Inventarnummer 603-1912)

¹³² Nagel 1965, S. 16. Kat. Ausst. Käthe-Kollwitz-Museum Berlin 2007, S. 44. Kat. Ausst. Berliner Kupferstichkabinett 1995, S. 27.

¹³³ Kupferstichkabinett Berlin Erwerbungsbuch 1912, Nr. 599-604, PDF S. 93-94. (heutige Inventarnummer 604-1912) https://storage.smb.museum/erwerbungsbaecher/EB_KKB-B_SLG_LZ_1912-1912.pdf

¹³⁴ Kat. Ausst. Städel 2024, S. 249; Andreas Schalhorn, E-Mail an die Autorin, 05.06.2025.

ausgegangen, dass sie die soeben besprochenen Werke direkt von der Künstlerin erhalten hatte.¹³⁵

Die Radierung im Dresdner Kupferstichkabinett wurde bereits 1899 von Max Lehrs angekauft. Lehrs war Kunsthistoriker, seit 1895 Direktorialassistent des Kupferstichkabinetts und ab 1908 Direktor ebendieser Institution. Mit K. führte er bis an sein Lebensende eine persönliche Korrespondenz. Im Jahre 1898, ein Jahr vor der Akquirierung der *Zwei Selbstbildnisse*, erwarb das Museum K. ' *Weberaufstand* aufgrund der Anregung von Lehrs' Vorgesetztem Woldemar von Seidlitz. In einem Brief vom 24.06.1888 an K. bedankte sich Lehrs für den Weberzyklus und bat sie um Verständnis dafür, dass das Jahresbudget bereits ausgeschöpft sei. Er erklärte, dass die Vergütung voraussichtlich erst zu einem späteren Zeitpunkt ausgezahlt und möglicherweise von Woldemar von Seidlitz vorgestreckt werden würde. Am Ende des Schreibens fragte er K. nach Probedrucken: „Zu ganz besonderem Dank würden Sie mich aber verpflichten, wenn Sie mir unfertige Probedrucke, wie sie wohl in jeder Künstlerwerkstatt unter den Tisch fallen, für unser Kabinet geschenkweise überlassen wollten.“¹³⁶ Daraufhin schickte K. ihm einige Blätter, die sie selbst mit „sehr mangelhaft und technisch unvollkommen“ beschrieb.¹³⁷ Es kann jedoch an dieser Stelle nicht mit Sicherheit davon ausgegangen werden, dass damit das hier besprochene Werk gemeint ist. Allerdings beschrieb sie in ihrem nächsten Antwortbrief seine Auswahl mit den Worten „technisch mangelhaft“.¹³⁸ Besonders interessant ist der Antwortbrief von Lehrs an K. vom 08.07.1898, da hierin das zentrale Werk dieser Arbeit zugeordnet werden kann. Bei seiner Auswahl der Werke beziehungsweise Probedrucke, die er gerne für die Sammlung erhalten würde, beschrieb Lehrs es mit den Worten: „die stehende Frau von vorn“.¹³⁹ Anscheinend hatte Lehrs nicht erkannt, dass es sich dabei um ein Selbstporträt handelte, und die Künstlerin selbst machte dazu in den Folgebriefen keinerlei Anmerkungen.¹⁴⁰ Ob er die dargestellte Schwangerschaft wahrgenommen hat, lässt sich nicht beantworten, wäre jedoch ein interessantes Detail. Trotz der gerade behandelten Anmerkungen bezüglich der mangelhaften technischen Qualität sprechen Lehrs und Seidlitz der Radierung mit dem frühen Ankauf von 1899 eine besondere Bedeutung zu.¹⁴¹ Noch stärker gewichten muss man jedoch,

¹³⁵ Bonus-Jeep 1963, S. 52. K. riet ihrer Freundin auch ihre Graphiken an das Kabinett zu „verkloppen“, als diese gerade begannen, eine möglichst vollständige Sammlung ihrer Werke zu aufzubauen.

¹³⁶ Briefwechsel K. K. & M. L., Brief 24.06.1898 von L. an K.

¹³⁷ Briefwechsel K. K. & M. L., Brief 05.07.1898 von K. an L.

¹³⁸ Briefwechsel K. K. & M. L., Brief 10.07.1898 von K. an L.

¹³⁹ Briefwechsel K. K. & M. L., Brief 08.07.1898 von L. an K.

¹⁴⁰ Briefwechsel K. K. & M. L., Briefe 24.06.1898-29.[?]04.1901.

¹⁴¹ Laut der Sekundärliteratur gehen die Werke erst 1899 in den Besitz der Sammlung über. Argumentiert wird diese Behauptung mit dem bereits verbrauchten Budget für Neuerwerbungen. Siehe: Kat. Ausst. National Gallery of Art 1993, S. 62.

dass die Künstlerin das Werk dem Dresdner Kupferstichkabinett zur Verfügung stellte, obwohl sie es selbst als Probedruck eingestuft hatte. Es handelte sich um eine wichtige Entscheidung, die Graphik einer bedeutenden Museumssammlung zu geben, da diese in Zukunft auf diese Weise einer größeren Öffentlichkeit zugänglich sein wird, als es ihre Werke bisher erreichen konnten. K. befand sich zum damaligen Zeitpunkt noch am Anfang ihrer Karriere, wodurch nachvollziehbar wird, warum sie ihre Werke für den günstigen Preis von 75 Mark für drei Blätter an das Museum verkaufte.¹⁴² Derenda macht die Beobachtung, dass K. bereits 1898 ihre Aufträge selbst steuerte und autonome Entscheidungen darüber traf, welche Werke sie veröffentlichen ließ und welche nicht. Durch einen unveröffentlichten Brief ist belegt, dass K. bewusste Überlegungen darüber angestellt hat, welche Arbeiten sie in die Sammlung eines Museums gibt und welche nicht. Die Künstlerin versuchte folglich von Anfang an ihre Werke selbst im öffentlichen Raum zu kuratieren und mitzugestalten, welche wo vertreten waren.¹⁴³ Ebenfalls gilt es zu erwähnen, dass Lehrs bereits 1903 ein kleines Werkverzeichnis der Künstlerin in der Zeitschrift *Die Graphischen Künste* veröffentlichte. Die Auflistung umfasst 50 Einträge, die Schwangerschaftsdarstellung im Selbstporträt trägt die Nummer sieben sowie den Titel *Kniestück einer Frau von vorn*. Lehrs übersah weiterhin, dass es sich dabei um ein Selbstbildnis der Künstlerin handelte. Zwar werden im Lehrs-Verzeichnis auch verworfene Fassungen und Studien angeführt, die *Zwei Selbstbildnisse* von 1892 werden in diesem Fall jedoch nicht als Studie bezeichnet. Lehrs gab an, dass K. bei der Reihenfolge, vor allem bei den früheren Werken, ausgeholfen hatte.¹⁴⁴ Laut Schirmer hätte Lehrs es vermieden, die Schwangerschaft zu erwähnen und wählte stattdessen den diskreten Titel „*Kniestück einer Frau von vorn, die Linke auf der Brust*“ für sein Werkverzeichnis in der Zeitschrift *Die Graphischen Künste*.¹⁴⁵

Der Kunsthistoriker Johannes Sievers publizierte 1913 ein Werkverzeichnis der Künstlerin mit 122 Nummern. Bei der Nummer neun handelt es sich um das Selbstporträt. Er bezeichnete es als Studienblatt und es trägt den Titel *Zwei Selbstbildnisse*. Es ist bekannt, dass der Kunsthistoriker bei der Zusammenstellung des Verzeichnisses mit K. korrespondierte und aus seinen eigenen Memoiren geht hervor, dass ihre Unterstützung bei der Publikation unentbehrlich war. Darüber hinaus beschreibt er, dass sie sich bezüglich der Auswahl der Werke des Öfteren uneinig waren. Auch hätten er und K. gemeinsam das Berliner

¹⁴² Anzumerken ist außerdem, dass Lehrs K. im Gegenzug Beteiligung an Ausstellungen im eigenen Haus bot: Kat. Ausst. Kupferstich-Kabinett Dresden 2017, S. 25-26.

¹⁴³ Derenda 2018, S. 263-264, 297.

¹⁴⁴ Lehrs 1903, S. 55-67.

¹⁴⁵ Schirmer 1998, S. 71.

Kupferstichkabinett besucht, um die Sammlung ihrer Werke zu sichten.¹⁴⁶ Eine Titeländerung zwischen ersten zum zweiten Werkverzeichnis lässt sich folglich feststellen. Inwieweit K. bei Lehrs Artikel mitgewirkt oder überhaupt davon gewusst hat, ist nicht bekannt. Nach Knesebeck ist es denkbar, dass Lehrs den Artikel gegenüber K. angedeutet hat, wodurch ihr Interesse wuchs, ihr frühes Werk vollständig nach Dresden zu geben.¹⁴⁷ Angesichts der Zusammenarbeit mit Sievers lässt sich zudem annehmen, dass die Künstlerin die Angaben zum Selbstporträt korrigiert hat. Sie hätte diese Information auch für sich behalten können und möglicherweise wäre es ein lange unentdecktes Selbstporträt geblieben. Der Briefverkehr mit ihrer Freundin Bonus-Jeep dokumentiert die Bitte der Künstlerin, alle im Besitz von Bonus-Jeep befindlichen Werke leihweise an das Kupferstichkabinett in Dresden zu senden, da Sievers eine möglichst vollständige Erfassung im Katalog anstrebte, auch hinsichtlich der Probedrucke.¹⁴⁸ Im Werkverzeichnis von August Klipstein aus den 1950er Jahren wird das Werk als Studie angeführt. Allerdings basieren die Jahre 1890-1912 auf dem Verzeichnis von Sievers. In Sievers' Werkverzeichnis sind folgende Informationen zum Werk angegeben: „RADIERUNG. Platte zerstört. Studienblatt. Selten. Berlin. Braunschweig, Rechtsanwalt Hähn. Dresden.“¹⁴⁹ Ab Berlin werden hier Besitzverhältnisse angegeben. Von der Perspektive der Künstlerin ist es gut nachvollziehbar, ein Blatt dieses ungewöhnlichen tabubehafteten Werkes einerseits einer guten Freundin zu vermachen und andererseits einer wichtigen Kunstsammlung zu übergeben. Es ist jedoch spannend, wie ein drittes Blatt in den Besitz des Rechtsanwalts Hähn gelang, welcher der Künstlerin der Kollwitz-Forschung zufolge nicht nahestand. Bei dem vermerkten Hans Hähn handelt es sich vermutlich um den am 13.05.1870 in Halberstadt geborenen Juristen, der den Großteil seiner Lebenszeit in Braunschweig verbrachte. Sein Studium absolvierte er jedoch in mehreren Städten, unter anderem in Leipzig, Berlin und München.¹⁵⁰ In München hat er im Wintersemester 1891/92, im Sommersemester 1892 und vom Sommersemester 1893 bis zum Sommersemester 1894 an der Ludwig-Maximilian-Universität studiert.¹⁵¹ Hier soll er mit dem Malerinnenkreis der Damenakademie beziehungsweise mit einigen Schülerinnen aus Herterichs Atelier in Kontakt gekommen sein und in diesem Umfeld verkehrt haben. Ebenda

¹⁴⁶ Sievers 1966, S. 228-229. „Für sie als schöpferische Persönlichkeit war es natürlich ermüdend, den oft weit zurückliegenden Prozeß [sic!] der Entstehung einer graphischen Arbeit zu rekonstruieren, denn jeder Gedanke an die Wertsteigerung eines Blattes durch Einreihung und Bekanntgabe im Rahmen eines Œuvrekatalogs lag ihrem ungeschäftlichen Sinn völlig fern.“

¹⁴⁷ Kat. Ausst. Kupferstich-Kabinett Dresden 2017, S. 31.

¹⁴⁸ Bonus-Jeep 1963, S. 49. Außerdem rät sie ihrer Freundin auch ihre Werke an das Kupferstichkabinett zu „verkloppen“ da dieses an einigen interessiert sein. (S. 52)

¹⁴⁹ Sievers 1913, Nr. 9.

¹⁵⁰ CV Hans Hähn.

¹⁵¹ Zeugnis Hans Hähn LMU.

könnte er theoretisch auch K. kennen gelernt haben, die bei Herterich Unterricht nahm.¹⁵² Vermutlich hat er in dieser Zeit seine spätere Ehefrau Marianne Geselschap, eine Studienkollegin von K., kennengelernt. Die Verbindung der beiden Künstlerinnen dürfte zumindest nach der Ausbildung nicht sehr eng gewesen sein. In der Sekundärliteratur zu K. gibt es kaum Verweise auf Geselschap. Im Rahmen ihrer Erinnerungen an die Münchner Zeit beschrieb K. sie als sehr talentiert: „Das Leben, das mich dort umgab, war anregend und beglückend. Unter den Schülerinnen gab es hochbegabte. In erster Linie unter den Kolleginnen standen Linda Kögel, Eugenie Sommer, Marianne Geselschap.“¹⁵³ Marianne Caroline Adelheid Geselschap dürfte am 17.12.1867 in Batavia (heute Jakarta, Indonesien), in der damaligen Hauptstadt von niederländisch Indien, geboren worden sein und ist am 20.06.1922 in Braunschweig verstorben.¹⁵⁴ Von 1891/92-1898/99 und von 1907/08-1910/11 war sie an der Damenakademie in München Studentin.¹⁵⁵ 1893 dürfte sie sich in der Malerkolonie in Dachau aufgehalten haben, was für Kunstschüler*innen aus München üblich war.¹⁵⁶ Die Hochzeit von Marianne und Hans fand am 27.05.1911 in Braunschweig statt.¹⁵⁷ Bis zu ihrer Heirat war sie als Künstlerin aktiv. Eine Teilnahme von ihr an einigen Ausstellungen in verschiedenen deutschen Städten lässt sich nachweisen. Beispielsweise war sie mit einem Ölgemälde unter dem Titel *Bildnis* in der Akademischen Kunstausstellung in Dresden im Jahr 1895 vertreten.¹⁵⁸ 1898 wurde ihr Gemälde *Bildnisstudie* in der Großen Berliner Kunstausstellung mit der Nummer 313 gelistet.¹⁵⁹ An der Münchner Secession war sie 1899 mit einer *Porträtstudie* vertreten.¹⁶⁰ In der Berliner Secession war sie 1900 ebenfalls mit einer *Porträtstudie* und 1908 mit einem Aquarell, das unter dem Titel *Tänzerin* geführt wird, zu finden.¹⁶¹ Die bisherige Recherche erweckt den Eindruck, dass Marianne Geselschap beziehungsweise Marianne Hähn nach ihrer Heirat nicht mehr berufstätig war. Laut der Schriftstellerin Ricarda Huch, die eine

¹⁵² Huch 1998, S. 705. Dass Hans Hähn K. eher nicht gekannt hat wird auch dadurch unterstützt, dass seine Cousine, Ricarda Huch, die Künstlerin erst im 20. Jahrhundert kennenlernte. Vor der Jahrhundertwende war Hans Hähn noch sehr eng verbunden mit Ricarda Huch und hätte vermutlich dafür gesorgt, dass die beiden Frauen sich kennen lernen.

¹⁵³ Kollwitz 2018, S. 737.

¹⁵⁴ Meldeeintrag Braunschweig Hans Hähn. & Sterbeeintrag Marianne Hähn, geb. Geselschap. Marianne Geselschap ist nicht zu verwechseln mit ihrer Schwester Marie Elisabeth Geselschap, geboren am 15.12.1865 in Batavia (heute Jakarta, Indonesien). In den historischen Dokumenten sind die beiden schwer auseinander zu halten durch ihre ähnlichen Namen und Geburtsdaten. Hier kam es vermutlich zu Verwechslungen. Marie Geselschap war jedoch keine bildende Künstlerin, sondern Pianistin. (Nationaal Archief 2.10.09 Rentenregister & Meldebogen München Marie Geselschap)

¹⁵⁵ Deseyve 2005, S. 119.

¹⁵⁶ Reitmeier 1990, S. 483.

¹⁵⁷ Heiratseintrag Braunschweig Hans Hähn & Marianne Geselschap.

¹⁵⁸ Kat. Ausst. Kunstakademie Dresden 1895, S. 5.

¹⁵⁹ Kat. Ausst. GroBeKa 1898, S. 18.

¹⁶⁰ Kat. Ausst. Münchner Secession 1899, S. 16.

¹⁶¹ Kat. Ausst. Berliner Secession 1900, S. 23; Kat. Ausst. Berliner Secession 1908, S.26.

Cousine von Hans Hähn war, wäre dieser mittlerweile konservativ und genauso bürgerlich geworden, wie er nie werden wollte.¹⁶² Dies würde dafür sprechen, dass das Ehepaar ein bürgerliches Leben führte, in dem die Rolle der Gattin wahrscheinlich nicht die einer aktiven Künstlerin war. Allerdings konnte eine Porträtzeichnung aus der Zeit nach ihrer Heirat ermittelt werden, die mit „Marianne Hähn-Geselschap“ signiert ist.¹⁶³ Sie dürfte also auch nach der Eheschließung zumindest bis zu einem gewissen Grad künstlerisch aktiv gewesen sein. Meines Erachtens ist es naheliegender, das besagte Werk einer weiblichen Studienkollegin, vielleicht auch Freundin, zu vermachen, als einem männlichen Jurastudenten. Die Radierung wäre demzufolge durch die Heirat der beiden an Hans Hähn gegangen. Möglicherweise wurde auch aus Prestige Gründen vorzugsweise ein Rechtsanwalt im Werkverzeichnis angeführt als eine unbekannte Malerin, um K.'s Radierung einen höheren Status zuzuschreiben. Gewiss besteht auch die Möglichkeit, dass Hans Hähn das Blatt käuflich erworben hat, die Wahrscheinlichkeit für diese Option lässt sich jedoch als sehr gering einschätzen. Allerdings ist bekannt, dass die Kunsthandlung Richter, mit der K. eng und lang zusammenarbeitete, im Jahre 1912 200 Zustands- und Probedrucke sowie seltene Abzüge von der Künstlerin erwarb.¹⁶⁴ Möglicherweise war auch das zentrale Werk dieser Untersuchung darunter und gelang über den Kunstmarkt zu Hans Hähn. Von Hans Hähn ist bedauerlicherweise kein Sterbedatum bekannt, da diese Akten im Stadtarchiv Braunschweig vermutlich zerstört wurden. 1942 ist er noch im Braunschweiger Adressbuch zu finden.¹⁶⁵ Im nächsten Adressbuch, das 1950 erschien, wird er allerdings nicht mehr angeführt.¹⁶⁶ Da das Ehepaar keine Kinder bekam, verläuft sich an dieser Stelle bedauerlicherweise die Spur der Radierung.¹⁶⁷

Im Jahr 1925 wird das Werk in *Das Käthe Kollwitz Werk. Mit einführendem Text von Arthur Bonus sowie 153 Bildtafeln* abgebildet.¹⁶⁸ Näher besprochen wird die Radierung jedoch nicht, was allerdings auch bei den meisten anderen Werken nicht der Fall ist. Interessant ist, dass die Künstlerin selbst die Reihenfolge der Werke festgelegt hat. Wer die Auswahl getroffen hat, wird jedoch nicht angeführt.¹⁶⁹ Arthur Bonus war der Ehegatte von Beate Bonus-Jeep. Das Ehepaar war zeitlebens mit Käthe und Karl Kollwitz gut befreundet. Sie unternahmen gemeinsame Reisen und standen in einem regen Briefverkehr. Das besagte Buch sollte von

¹⁶² Gabrisch 2000, S. 234-235.

¹⁶³ (20.09.2025) <https://www.kleinanzeigen.de/s-anzeige/bild-von-marianne-haehn-portrait/3045692612-240-9421>

¹⁶⁴ Kat. Ausst. Kupferstich-Kabinett Dresden 2017, S. 39.

¹⁶⁵ Adressbuch Braunschweig 1942, S. 134.

¹⁶⁶ Adressbuch Braunschweig 1950, S. 103.

¹⁶⁷ Sterbeeintrag Marianne Hähn, geb. Geselschap. Bearbeitungsvermerk: „Test ja z. Hause, 11 J., -K“

¹⁶⁸ Bonus 1925.

¹⁶⁹ Bonus 1925, Abb. 5.

Anfang an eine Einführung zur Künstlerin beinhalten. Die vom Verlag geplanten Texte waren laut K. jedoch so hochtrabend, dass die Künstlerin diese nicht publizieren wollte. Sie bat daraufhin Bonus, das Vorwort zu verfassen, und schlug dessen Mitarbeit dem Verlag vor. Bonus hatte bereits zuvor Texte zu ihrer Kunst verfasst, die er als evangelischer Pfarrer zumeist in einem religiösen Zusammenhang interpretierte. Aus dem Briefverkehr mit Bonus-Jeep geht hervor, dass K. seine Deutungen aber auch als richtig empfand und sich darüber freute, wie er ihre Werke sah. Außerdem schreibt die Künstlerin, dass ihr ein kleines Büchlein mit kurzem Text eigentlich lieber wäre als ein behäbiges Buch. Des Weiteren wird auch genauer über die unterschiedlichen Techniken ihrer Arbeiten gesprochen und das Für und Wider der Auswahlkriterien. Bonus zog in Betracht, auch Briefstellen von K. selbst in die Einführung aufzunehmen. Zwar gab die Künstlerin die Erlaubnis dafür, wohl fühlte sie sich damit jedoch nicht.¹⁷⁰ Schlussendlich scheint Bonus darauf Rücksicht genommen zu haben, denn die Briefstellen scheinen nicht auf. Dies zeigt, dass K. an den Werken, die über sie publiziert wurden, intensiv mitgearbeitet und diese auch nach ihren Vorstellungen beeinflusst hat. Obwohl K. selbst die *Zwei Selbstbildnisse* als Studienarbeit eingestuft hat, steht die Besonderheit der Radierung außer Frage. Es handelt sich hierbei um das erste mutige schwangere Selbstporträt einer Künstlerin im mitteleuropäischen Raum, das seiner Zeit weit voraus war. Es wurde nicht nur bereits zu Beginn von K.'s Karriere von Museen angekauft, sondern wird bis heute in aktuellen Ausstellungen, beispielsweise 2024 im Museum of Modern Art in New York und im Städel Museum in Frankfurt, präsentiert.¹⁷¹ Anstatt an Relevanz zu verlieren, gewinnt die Graphik durch ihr Sujet also sogar an Bedeutung. Es soll an dieser Stelle betont werden, wie außergewöhnlich es ist, dass K. dieses Werk bereits vor der Jahrhundertwende weitergegeben und, soweit wir wissen, kein Blatt für sich behalten, sondern alle Abzüge aus ihrem Besitz gegeben hat.

5.5 Schwangerschaftsdarstellungen vor 1892 & mögliche Vorbilder für K.

Vereinzelt gab es auch vor K. Künstler*innen, die sich im 19. Jahrhundert mit Schwangerschaftsdarstellungen beschäftigt hatten. Beispiele dafür wären: Thomas Couture mit *La Lecture* (Die Lektüre, Abb. 28) von 1860, wo der Künstler seine schwangere Frau lesend im Garten darstellt. Wilhelm Leibl folgt 1869 mit dem repräsentativen Porträt *Bildnis der Frau*

¹⁷⁰ Bonus-Jeep 1963, S. 150, 153, 155, 156.

¹⁷¹ Kat. Ausst. MoMA 2024; Kat. Ausst. Städel 2024.

Gedon (Abb. 29). Mit vier Darstellungen von Schwangerschaft setzt sich Berthe Morisot intensiv mit dem Thema auseinander und wählt dafür zumeist ihre Schwester Edma als Modell. Dabei handelt es sich um *Portrait de Madame Morisot et de sa fille Madame Pontillon* von 1869-70 (Abb. 30), *Portrait de Madame Pontillon* von 1871 (Abb. 31), *Intérieur* von 1872 (Abb. 32) und *Madame Pontillon et sa fille Jeanne* von 1872 (Abb. 33). Auguste Rodin (1840–1917) schließt sich Anfang der 1880er Jahre mit seiner Skulptur *Eva* (Abb. 34) an. *Sorrow* (Abb. 35), eine Druckgraphik mit einer Schwangerschaftsdarstellung in Form eines Aktes von 1882, wurde von Vincent van Gogh (1853–1890) angefertigt. Der dänische Maler Michael Ancher (1849–1927) stellt seine Frau Anna Ancher (1859–1935), die ebenfalls Künstlerin war, in *Portræt af min hustru. Malerinden Anna Ancher* (Porträt meiner Frau. Die Malerin Anna Ancher, Abb. 36) 1884 aus einer offenen Tür schauend dar. Daraufhin ist Klingers Zyklus *Eine Liebe* von 1887 (Abb. 37) zu erwähnen. Fritz von Uhde (1848–1911) zeigt in seinem Gemälde *Schwerer Gang* (Abb. 38) aus dem Jahre 1890 ein Arbeiterpaar. Im gleichen Jahr ist Leopold von Kalckreuths (1855–1928) Werk *Sommer* (Abb. 39) entstanden, in dem eine schwangere Frau mit Sichel in der Hand neben einem Feld zu sehen ist. Im folgenden Kapitel werden mit Klinger und Rodin zwei Künstler kurz besprochen, die für K. von großer Bedeutung waren.

5.5.1 Max Klinger

Um 1900 war K. ungefähr 30 Jahre alt. Durch ihr Alter und ihre frühe Mitgliedschaft in der Berliner Secession kann man sagen, dass K. sezessionistische Kunst und Symbolismus direkt miterlebt hat.¹⁷² Sie ist vor allem dem Realismus verpflichtet, nimmt aber, besonders um 1900, Impulse aus dem Symbolismus auf. Ein bedeutender Vertreter dieser Strömung war Max Klinger, der lange Zeit ein Vorbild für K. war.¹⁷³ Klinger ist vermutlich der Künstler, der am häufigsten genannt wird, wenn es um K. künstlerisches Umfeld geht. In ihrem tabellarischen Lebenslauf von 1922/23 erwähnte sie seine Radierungen und seine Schrift *Malerei und Zeichnung* als Einfluss in der Münchner Zeit. Die Radierungen des Künstlers hatte sie jedoch bereits in Berlin kennengelernt.¹⁷⁴ Seine Zyklen *Ein Leben* und *Dramen* bezeichnete sie als ihre geistige und künstlerische Geburt. Bei der Beerdigung Klingers hielt K. eine Trauerrede. Anlässlich einer Gedenkfeier zu seinem zehnjährigen Todestag erkundigt man sich erneut bei der Künstlerin, ob sie einige Worte über ihn sagen möchte. Sie lehnte jedoch ab, da sie sich

¹⁷² Stauder 2021, Nr. 8. Von 1901 bis 1913 war K. als Gast Teil der Sezession und daraufhin als ordentliches Mitglied.

¹⁷³ Knesebeck 1998, S. 42-43.

¹⁷⁴ Knesebeck 1998, S. 251; Klinger 1891.

seiner Kunst nicht mehr so verbunden fühlte.¹⁷⁵ Laut Knesebeck, die sich hier auf K. selbst bezieht, war der Lebenszyklus von Klinger eines der ersten Werke des Künstlers, das K. gesehen hätte. Dabei wird auf ihre Studienjahre 1886-87 in Berlin, beziehungsweise die Tagebuchaufzeichnungen der Künstlerin verwiesen.¹⁷⁶ In der Sekundärliteratur wird auch angeführt, dass sie den Lebenszyklus bereits 1884 bei einer Ausstellung gesehen habe.¹⁷⁷ 1884 war jedoch K. weder in Berlin, noch war der Lebenszyklus in einer großen Ausstellung zu sehen. Anscheinend irrte sich die Künstlerin öfters in Bezug auf Jahreszahlen. Folglich ist nicht geklärt, wann genau K. den Lebenszyklus gesehen haben soll. Über einen persönlichen Kontakt von K. und Klinger oder über eine Begegnung ist wenig bekannt. In einem Brief an die Tochter und den Schwiegersohn Klingers, das Ehepaar Zimmermann, thematisiert die Graphikerin die einzige Begegnung, bei der sie mit dem Künstler sprechen konnte. Im Jahre 1905 wären Désirée Klinger, die Ehefrau Klingers, und er selbst bei ihr im Atelier gewesen. Ansonsten hätte sie ihn an einem Sezessionsabend nur sehr kurz gesehen.¹⁷⁸ Allerdings spricht ihre Freundin Bonus-Jepp von einem Zusammentreffen in einer Druckerei:

Die anheimelnde Umgebung beim Kupferdrucker hat der Schmidt [verh. Kollwitz] eine wertvolle Begegnung gebracht. Sie traf auf Max Klinger, der hemdsärmelig an den Hebeln der Presse stand und sich selber einen Druck herstellte. – Er mit seiner so ganz anderen Begabung war ein Gegenstand unserer Verehrung. Bei ihm traf eine ausgebreitete Bildung mit überragendem künstlerischem Können zusammen; das machte ihn fähig, auch den seelischen Inhalt ans Licht zu stellen, der Menschen und Geschehnissen innewohnt. – Die Schmidt gewann sich den Mut ab, ihn anzusprechen und ihm von ihrer Dankbarkeit und Bewunderung zu sagen. Daß dies ihr ganz selber vergönnt war, freute sie dauernd.¹⁷⁹

K. und Klinger ließen ihre Graphiken zeitweise in der gleichen Druckerei anfertigen. Klinger war des Öfteren in der Druckerei anwesend, um den Druckprozess zu überwachen. Susanne Petri datiert die mögliche Begegnung in der Druckerei auf Oktober oder November 1903, also vor der vermeintlichen Erinnerung der Künstlerin aus dem Jahre 1905. Somit wäre es möglich, dass K. einige Blätter Klingers vor Ort in der Druckerei vor deren Veröffentlichung betrachtet haben konnte.¹⁸⁰ Besonders interessant wäre allerdings zu wissen, wann K. den Zyklus *Eine Liebe* von 1887 zum ersten Mal zu Gesicht bekommen hat, da hier eine ungewollte

¹⁷⁵ Kat. Ausst. Museum der bildenden Künste Leipzig 2007, S. 220.

¹⁷⁶ Kat. Ausst. Kupferstich-Kabinett Dresden 2017, S. 29.

¹⁷⁷ Kat. Ausst. Käthe Kollwitz Museum Köln 2007, S. 54.

¹⁷⁸ Kat. Ausst. Museum der bildenden Künste Leipzig 2020, S. 209-210.

¹⁷⁹ Bonus-Jepp 1963, S. 47. Bonus-Jepp und K. nannten sich ihr ganzes Leben bei ihren Mädchennamen.

¹⁸⁰ Kat. Ausst. Museum der bildenden Künste Leipzig 2020, S. 210-211.

Schwangerschaft dargestellt ist. Möglicherweise hat die Künstlerin diesen bereits vor ihrer ersten eigenen Schwangerschaftsdarstellung gesehen. Das Sujet der Folge handelt von einer jungen Frau, die nach einer Schwangerschaft von ihrem Geliebten verlassen und von ihrer Umgebung geächtet wird.¹⁸¹ Betitelt ist das Blatt neun mit *Schande* (Abb. 37). Dargestellt ist eine Frau, die von Menschen über eine Mauer hinweg verurteilt wird. Ihr Blick ist nach unten gerichtet, sie hat die Arme verschränkt und die Schwangerschaft ist kaum erkennbar.¹⁸² Dietluf Sander argumentiert, dass K.‘ Beschäftigung mit der Geschlechterthematik durch den Lebens- und Liebeszyklus von Klinger ausgelöst wurde. Er ist der Meinung, dass K. die Vision des Säuglings von Klingers achtem Blatt aus dem Liebeszyklus bei ihren Gretchendarstellungen bis in den Tod weiterführt. Der Tod, der in Form einer Frau dargestellt ist, nimmt das ungeborene Kind zu sich.¹⁸³ Schirmer weist darauf hin, dass, obwohl sowohl Klinger als auch K. mit dem Schicksal von Frauen als gesellschaftlicher Konflikt arbeiten, sie sich in ihrem grundlegenden Ansatz unterscheiden. Klinger setzt die Szene im Gegensatz zu K. in eine gehobenere Gesellschaftsschicht. Es zeigen sich aber auch Gemeinsamkeiten. Zum Beispiel greifen beide auf eine Art Vision zurück: bei K. tritt der Tod in Form einer mütterlichen Figur auf, bei Klinger in Form des zu erwartenden Kindes. Bei beiden ist die Szene in der Nacht dargestellt und bei beiden spielt der Mondschein eine Rolle: Klinger spielt hier auf Heilsbotschaften der christlichen Kunst an, was im Kontrast zur Reaktion der Frau steht, während K. eine ausgleichende Wirkung durch das Mondlicht veranlasst. Im Gesicht des Gretchens ist das Licht viel stärker, wodurch die Spiegelung im Wasser in den Hintergrund rückt und durch das Nebeneinanderstellen beruhigt wird. Sie konzentriert sich im Gegensatz zu Klinger auf den emotionalen Konflikt, während der Künstler das Problem im gesellschaftlichen Zusammenhang darstellt. Schirmer ist der Ansicht, dass hier bei K. emanzipatorische Entscheidungen sichtbar werden. Die Graphikerin stellt die Konfliktsituation in eine weibliche Verantwortung, blendet den Liebhaber aus und verwandelt die traditionell männliche Figur des Todes in eine weibliche Mutterfigur. Durch die Neugestaltung des Todes wird der Tod zu einer Komplizin des Gretchens und ist nicht wie bei Klinger der Gegenspieler der Frau. Es steht außer Frage, dass K.‘ Inspiration für *Gretchen* von den Klinger Blättern kommt. Allerdings bezeichnet sie ihr Blatt als Gegenentwurf zu Klingers Graphiken in einem Bereich, den die Künstlerin als frauenspezifisch für sich in Anspruch nahm. Bei Klinger war der Weg der Frau immer durch

¹⁸¹ Kat. Ausst. Museum der bildenden Künste Leipzig 2007, S. 104-110.

¹⁸² Ein direkter Referenzbezug wäre laut Hanna Hohl und Werner Schmidt das Tor bei Klingers dritten Blatt des Liebeszyklus gewesen, dass in Kollwitz Blatt *Sturm* aus dem Weberaufstand zu sehen sein soll. Siehe: Schmidt 1967, S. 88; Kat. Ausst. Hamburger Kunsthalle 1981, S. 98.

¹⁸³ Kat. Ausst. Museum der bildenden Künste Leipzig 2007, S. 229.

eine männliche Figur vorgegeben, während K. dagegen die Frauenrolle für sich selbst stehen lässt. Klinger würde zwar aufzeigen, wie wenig Spielraum eine Frau in dieser Situation innehat, jedoch sehe er keine Notwendigkeit für eine Veränderung. K. hingegen schafft die Utopie einer autonom handelnden Frau und schildert die innere Geschichte zwischen Mutter und Kind in einer Notsituation.¹⁸⁴ Schirmer fasst es so zusammen: „Es war zweifellos Klingers Verdienst, mit den Mitteln der Kunst auf diese Moral hinzuweisen, doch erst Kollwitz vollzieht den Schritt weg von der Opferrolle der Frau hin zu einer selbstbestimmten verantwortlichen Entscheidung in einer Gesellschaft [...]“.“¹⁸⁵

Wie bereits erwähnt, dürfte auch Klingers Schrift *Malerei und Zeichnung* aus dem Jahre 1891 von Bedeutung für K. gewesen sein.¹⁸⁶ Die Schrift behandelt unter anderem die Eigenständigkeit der Graphik als Kunstform beziehungsweise der von Klinger so genannten „Griffelkunst“, die bisher nicht als autonome Kunstgattung anerkannt wurde.¹⁸⁷ K. dürfte sich vermutlich bereits nach ihrer Übersiedlung von Königsberg nach Berlin 1891 mit dem schriftlichen Werk des Künstlers beschäftigt haben.¹⁸⁸ Wie tief die Bedeutung von Klingers Traktat für K. gewesen ist, lässt sich nicht endgültig feststellen. Die Künstlerin selbst führt eher seine graphischen Werke als einflussreichen Faktor an und nicht seine theoretische Schrift. Es steht jedoch fest, dass die Künstlerin sich bereits vor dem Erscheinen des Buches der Graphik zugewendet hatte.¹⁸⁹

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Klingers Kunstschaffen nicht nur allgemein vorbildhaft für K. gewesen ist. Seine Auseinandersetzung mit der Geschlechterthematik, insbesondere mit dem Frauenschicksal im gesellschaftlichen Kontext dürfte einen direkten Einfluss auf K. gehabt haben. Darüber hinaus war Klinger einer der wenigen Künstler dieser Zeit, der sich mit dem Thema Schwangerschaft beschäftigt hat. Es ist daher durchaus wahrscheinlich, dass eine gewisse Inspiration zu diesem Thema von seiner Seite kam. Wie jedoch bereits besprochen, scheint die Künstlerin im Laufe ihrer Karriere mit ihren Darstellungen des Schwangerschaftsmotivs über die Darstellungen von Klinger hinauszugehen.

¹⁸⁴ Schirmer 1998, S. 76-80.

¹⁸⁵ Schirmer 1998, S. 84. Zusammengefasst: Klinger hat mit seiner Kunst diese Moral aufgezeigt, Kollwitz jedoch hat die Frau erstmals aus der Opferrolle gelöst und sie selbstständig Entscheidungen treffen lassen.

¹⁸⁶ Klinger 1891.

¹⁸⁷ Knesebeck 1998, S. 104.

¹⁸⁸ Kat. Ausst. Museum der bildenden Künste Leipzig 2020, S. 210.

¹⁸⁹ Knesebeck 1998, S. 104.

5.5.2 Auguste Rodin

August Rodin wird ebenfalls im tabellarischen Lebenslauf von K. in Bezug auf ihre zweite Parisreise von 1904 erwähnt.¹⁹⁰ Der Künstler war vor allem in der Plastik von großer Bedeutung für K.. Während dieser Reise besuchte sie ihn sogar in seinem Atelier und in seinem Museum. Auch in Deutschland wurde Rodins Bekanntheitsgrad immer größer, da er in einigen Ausstellungen vertreten war. Zu Beginn der Berliner Secession war er korrespondierendes Mitglied und darauffolgend Ehrenmitglied. 1903 erschien die berühmte Publikation *Auguste Rodin* von Rainer Maria Rilke über den Künstler, die K. gekannt haben dürfte.¹⁹¹

Doris Hansmann stellt Rodins Skulptur *Eva* von um 1900, deren erste Ausführung von um 1882 (Abb. 34) stammt mit K.' Radierung *Frauenakt* von 1910 (Abb. 40; Knesebeck 2002 WV 1, Nr. 116) in engen Zusammenhang.¹⁹² Laut der Autorin stellt die Plastik von Rodin eine schwangere Eva dar. Hansmann beschreibt, wie K. die Figur ihres Frauenakts in einen stark komprimierten Gestus verdichtet, die Arme den Körper eng umschließen und die Frau sich in das schmale Format hineinzwängt. K. soll für ihre Darstellung die seitliche Rückenansicht von Rodins Plastik als Vorbild verwendet haben. Zwar unterscheiden sich die beiden Darstellungen, da Rodin eine biblische Eva darstellt, die ihre Leibesfrucht mit ihrer Hand schützt. K. entscheidet sich hingegen dafür, ungeschönt eine reale Person abzubilden, der man ansieht, wie gezeichnet sie vom Leben ist.¹⁹³ Interessant ist außerdem, dass die beiden Werke ganz andere Stile aufweisen und bei K. die Figur mehr in einer Art Block dargestellt wird. Die Ähnlichkeit der dargestellten Figuren steht allerdings außer Frage. Fraglich jedoch bleibt, zu welchem Zeitpunkt K. die Skulptur von Rodin gesehen haben könnte. Aufgrund des Erfolgs der Plastik wurden verschiedene Versionen der Figur aus Marmor und aus Bronze angefertigt. 1914 sollen mindesten 11 Bronzeexemplare existiert haben.¹⁹⁴ Die früheste Version scheint aus Ton von 1882 zu sein. Eine Bronzeversion der kleinen Version wurde laut Antoinette Le Normand-Romain bereits 1883 ausgestellt – die überlebensgroße erst 1899.¹⁹⁵ Als Modell wählte der Künstler eine junge Italienerin:

Je voyais changer mon modèle, sans en connaitre la cause; je modifiais mes profils, suivant naïvement les transformations successives de formes qui s'amplifiaient. Un jour, j'appris qu'elle était enceinte; je compris tout. Les profils du ventre n'avaient changé

¹⁹⁰ Knesebeck 1998, S. 251.

¹⁹¹ Kat. Ausst. Käthe Kollwitz Museum Köln 2010, S. 191-192.

¹⁹² Normand-Romain 2013, S. 60; Kat. Ausst. Kunstforum Ostdeutsche Galerie 2013, S. 33.

¹⁹³ Kat. Ausst. Kunstforum Ostdeutsche Galerie 2013, S. 33.

¹⁹⁴ Kat. Ausst. Kunsthaus Zürich 2007, S. 224.

¹⁹⁵ Normand-Romain 2013, S. 59-60; Kat. Ausst. Kunsthaus Zürich 2007, S. 224.

que d'une manière à peine sensible; mais on peut voir combien j'ai copié la nature avec sincérité en regardant les muscles des lombes et des côtés. [...] Je n'avais certainement pas pensé que, pour traduire Ève, il fallût prendre comme modèle une femme enceinte; un hasard, heureux pour moi, me l'a donné, et il singulièrement aidé au caractère de la figure. Mais bientôt, devenant plus sensible, mon modèle trouva qu'il faisait trop froid dans l'atelier; elle espaça les séances, puis ne revint plus. C'est pour cela que mon Ève n'est pas finie.¹⁹⁶

Obwohl Rodin die Schwangerschaft nicht bemerkt hatte, befand er sie dennoch als förderlich für seine Skulptur – ein bemerkenswerter Befund. Die besagte Skulptur ist somit ein Beispiel für eine nicht sichtbare Schwangerschaftsdarstellung.

Zwar ist K.' Radierung von 1910, allerdings wäre es rein vom zeitlichen Rahmen her theoretisch möglich, dass die Künstlerin das Werk bereits im 19. Jahrhundert gekannt haben könnte. Die Wahrscheinlichkeit, dass Rodins *Eva* als direkte Inspirationsquelle für die *Zwei Selbstbildnisse* von 1892 gedient hat, ist jedoch eher gering. Rodin hatte bereits zu seinen Lebzeiten einen ungemeinen Erfolg und einen hohen Bekanntheitsgrad. Er scheint für K. wie auch Klinger eine Vorbildfunktion eingenommen zu haben.

5.5.3 Rembrandt van Rijn

Obwohl Rembrandt van Rijn in K.' Aufzeichnungen nur selten ausdrücklich genannt wird, gilt er in der Forschung gleichwohl als wichtiges Vorbild – nicht zuletzt im Zusammenhang mit K.' zahlreichen Selbstbildnissen, auf die der Maler häufig bezogen wird. Seeler hält diese direkte Bezugnahme allerdings nicht für zwingend notwendig.¹⁹⁷ Zweifellos war Rembrandt K. vertraut: In einem Brief empfiehlt sie ihrem Sohn, sich mit Rembrandts Werken auseinanderzusetzen; insbesondere seine Druckgraphiken und seine Selbstdarstellungen dürften nachhaltig auf sie gewirkt haben.¹⁹⁸ In einem Gespräch mit Nagel soll sie ihn zudem als „alten Löwen“ bezeichnet haben.¹⁹⁹ Die Sekundärliteratur geht davon aus, dass K. Rembrandts Radierungen aus Besuchen in den Kupferstichkabinetten in Dresden, München oder Berlin

¹⁹⁶ Dujardin-Beaumetz 1913, S. 64. Übersetzt ins Deutsche: „Ich sah, wie sich mein Modell veränderte, ohne den Grund dafür zu kennen; ich passte meine Konturen an und folgte dabei naiv den aufeinanderfolgenden Formveränderungen, die sich immer deutlicher abzeichneten. Eines Tages erfuhr ich, dass sie schwanger war; da wurde mir alles klar. Die Konturen des Bauches hatten sich nur kaum merklich verändert; doch wenn man die Muskeln der Lenden und der Seiten betrachtet, sieht man, wie aufrichtig ich die Natur nachgezeichnet habe. [...] Ich hätte sicherlich nicht gedacht, dass man, um Eva darzustellen, eine schwangere Frau als Modell nehmen müsste; ein für mich glücklicher Zufall hat sie mir beschert, und er hat dem Charakter der Figur auf einzigartige Weise geholfen. Doch bald, als sie empfindlicher wurde, fand mein Modell, dass es im Atelier zu kalt sei; sie verlängerte die Abstände zwischen den Sitzungen und kam schließlich gar nicht mehr zurück. Deshalb ist meine Eva unvollendet geblieben.“

¹⁹⁷ Kat. Ausst. Käthe-Kollwitz-Museum Berlin 2007, S. 10.

¹⁹⁸ Kat. Ausst. Kupferstich-Kabinett Dresden 2019, S. 105.

¹⁹⁹ Kat. Ausst. Käthe-Kollwitz-Museum Berlin 2007, S. 21.

gekannt haben könnte.²⁰⁰ Knesebeck zufolge war Rembrandt vor allem zu Beginn von K.' künstlerischer Laufbahn von Bedeutung; sie verweist in diesem Zusammenhang ebenfalls auf die Selbstporträts der Künstlerin. Bald würde sich K. jedoch von Rembrandts Gestaltungsweise lösen und eine freiere Linienführung anwenden.²⁰¹ Seeler hebt ergänzend die charakteristische Lichtführung der rembrandtschen Graphik hervor – das Motiv des „Aus-dem-Dunkel-Tretens“, ein Aspekt, der sich auch in den *Zwei Selbstbildnissen* nachweisen lässt.²⁰²

Schwangerschaftsdarstellungen sind in Rembrandts Œuvre nur vereinzelt zu finden. Mögliche Beispiele sind: *Junge Frau im Profil* von 1632 (Abb. 41), *Saskia als Flora* von 1634 (Abb. 42) und *Isaak und Rebekka*, bekannt als „*Die Judenbraut*“ von 1662 (Abb. 43). Sämtliche dieser Werke sind sehr repräsentative Porträts. Im Fall von *Saskia als Flora* verkörpert die Dargestellte den Frühling, sodass Schwangerschaft hier im weiteren Bedeutungsfeld von Fruchtbarkeit thematisiert wird. Berthiaud sieht darin zudem eine Allegorie der Ehe sowie ein Bekenntnis zu Rembrandts Liebe zu Saskia.²⁰³ Direkte motivische oder formale Übereinstimmungen mit K.' Arbeiten lassen sich indes nicht feststellen, sodass die Vorbildfunktion Rembrandts eher über das Sujet als solches gewirkt haben könnte. Da Rebekka in der Ikonographie bisweilen schwanger dargestellt wird, ließe sich die Möglichkeit einer Schwangerschaftsdarstellung erwägen – ein ausgeprägt gewölbter Bauch ist jedoch nicht erkennbar.

5.6 Schwangerschaft im Werk von Kollwitz

K. beginnt sich sehr früh mit Schwangerschaft in ihrem künstlerischen Werk zu befassen. Die damalige Kontroverse zum Thema Schwangerschaft und Geschlechterthematik belegen die ablehnenden Reaktionen auf die Zyklen ihres Vorbilds Max Klinger.²⁰⁴ Es ist daher bemerkenswert, dass die Künstlerin dieses Motiv aufgreift und, dass es sie so lang in ihrer künstlerischen Laufbahn begleiten wird. Laut Karl Arndt würde K. versuchen, der Geschlechterthematik durch den Bezug auf Literatur und Geschichte mehr Autorität und Wirkung zu geben.²⁰⁵ Dennoch bleibt K. eine der wenigen Künstler*innen der Zeit, die sich bereits vor der Jahrhundertwende bildlich mit dem Sujet der Schwangerschaft befasst. Darüber hinaus grenzt sie sich von allen anderen Künstler*innen dadurch ab, dass sie als erste Künstlerin

²⁰⁰ Kat. Ausst. Kupferstich-Kabinett Dresden 2019, S. 105.

²⁰¹ Knesebeck 1998, S. 93.

²⁰² Kat. Ausst. Käthe-Kollwitz-Museum Berlin 2007, S. 60.

²⁰³ Berthiaud 2013, S. 132.

²⁰⁴ Knesebeck 1998, S. 84; Kat. Ausst. Museum der bildenden Künste Leipzig 2020, S. 210.

²⁰⁵ Kat. Ausst. Wilhelm Busch Museum 1990, S. 26.

ein Selbstporträt schafft, das eine sichtbare Schwangerschaft inkludiert. Außerdem hält bei ihr die Beschäftigung mit dem Motiv beinahe über ihre gesamte Karriere hinweg an. Sie hat sich diesem Sujet in der Druckgraphik ungefähr 13 Mal gewidmet. Sie unterscheidet sich hierbei von anderen Künstler*innen dieser Zeit, die keine so hohe Anzahl an Schwangerschaftsdarstellungen aufweisen. Im folgenden Kapitel werden K.‘ Schwangerschaftsdarstellungen kurz zusammengefasst, um zu zeigen, wie sich das Bildsujet in ihrem Werk entwickelt hat. Abgesehen von einer Ausnahme werden Zeichnungen an dieser Stelle ausgelassen.

Bei dem zentralen Werk dieser Arbeit, das sich durch die überaus innovative Kombination von Selbstporträt und Abbildung einer schwangeren Frau auszeichnet, handelt es sich interessanterweise um K.‘ allererste Schwangerschaftsdarstellung und ihre einzige dieser Art. Für diesen Darstellungstyp sind keine Vorbilder in der früheren Kunstgeschichte bekannt. Wie bereits erwähnt, gelten K.‘ *Zwei Selbstbildnisse* als das früheste Beispiel einer Schwangerschaftsdarstellung in Form eines Selbstporträts im mitteleuropäischen Raum. Es könnte sich hierbei um ein genuines Novum der Moderne handeln. Zwar mag es auf dem ersten Blick naheliegend und im heutigen Verständnis möglicherweise sogar offensichtlich wirken, die körperliche Veränderung als schwangere Frau bei sich selbst zu beobachten und bildlich darzustellen. Allerdings war Schwangerschaft zur damaligen Zeit in der bürgerlichen Gesellschaftsschicht ein Tabuthema, das nicht in der Öffentlichkeit gezeigt werden sollte. Es ist daher nicht nur beeindruckend, dass K. sich bereits Ende des 19. Jahrhunderts an die Abbildung dieser heiklen Thematik heranwagt, sondern geradezu bahnbrechend, dass sie dies mit einem Abbild ihrer selbst kombiniert. Es bleibt allerdings auch das einzige schwangere Selbstporträt der Künstlerin. Dies könnte womöglich auch daran liegen, dass sie nur ein weiteres Kind bekommen hat.

Die nächsten Schwangerschaftsdarstellungen nach dem Selbstbildnis sind die beiden *Gretchen*-Graphiken von 1898 (Abb. 44, *Gretchen*; Knesebeck 2002 WV 1, Nr. 41) und 1899 (Abb. 45, *Gretchen*; Knesebeck 2002 WV 1, Nr. 45). Johann Wolfgang von Goethe war für K. von großer Bedeutung, sie beschäftigte sich intensiv mit seinen Texten. Laut der Sekundärliteratur handelt sich hier jedoch nicht um eine Illustration von Goethes Faust, vielmehr geht es K. um das Sichtbarmachen der Ausweglosigkeit einer Situation, in der sich viele junge Frauen damals wiederfanden.²⁰⁶ Charakteristisch für K. ist, dass sie nicht über die Frau urteilt, sondern auf die

²⁰⁶ Schirmer 1998, S. 73. Gretchen ist eine literarische Figur, die von Faust verführt und geschwängert wird. Dies führt zu ihrem gesellschaftlichen Ausschluss, Gretchen tötet das Kind und landet im Kerker. Schlussendlich bereut sie ihre Tat, wird erlöst und stirbt, während Faust weiterlebt.

allgemeine Problematik hinweist.²⁰⁷ Seeler ist der Meinung, dass K. sich hierbei eindeutig auf die Ikonographie der Maria Gravida beziehen würde. Sie konfrontiert diese jedoch mit der zeitgenössischen Realität unehelicher Schwangerschaften.²⁰⁸

Etwa zur gleichen Zeit (1898 oder 1899) entsteht die Radierung *Frau mit übereinandergelegten Händen* (Abb. 46; Knesebeck 2002 WV 1, Nr. 43), im Werkverzeichnis ist sie allerdings vor den Gretchendarstellungen gereiht. Laut Anke Matelowski könnte diese Graphik bereits 1899 in der ersten Ausstellung der Berliner Secession ausgestellt gewesen sein.²⁰⁹ Im Ausstellungskatalog sind drei Werke unter K.‘ Namen vermerkt. Die Nummer 319 trägt den Titel *Aufruhr* und ist als Radierung bezeichnet, bei Nummer 320 handelt es sich um eine der *Gretchen* Darstellungen, ebenfalls eine Radierung und die Nummer 321 ist mit *Studie einer schwangeren Frau* betitelt. Beim letzten dieser drei Blätter ist keine Technikangabe aufgelistet. Alle drei sind durch ein Sternchen zum Verkauf markiert. Bedauerlicherweise ist keines der Arbeiten im Katalog abgebildet.²¹⁰ Die beiden Radierungen wurden an das Museum der Schönen Künste Budapest verkauft. Matelowski, kommt in ihrer Untersuchung zu sämtlichen Beteiligungen von K. an der Berliner Secession zum Schluss, dass die Künstlerin oft gerade erst entstandene Werke, viele davon zum ersten Mal, zeigt. Daher scheint Matelowski davon auszugehen, dass es sich bei der Nr. 321 um die *Frau mit übereinandergelegten Händen* handelt.²¹¹ Theoretisch wäre es jedoch ebenfalls möglich, dass die *Zwei Selbstbildnisse* in der Berliner Secession präsentiert wurden. Unabhängig davon, welches der beiden Blätter die Künstlerin gezeigt hat, bleibt es beeindruckend, dass sie bereits im 19. Jahrhundert zwei Schwangerschaftsdarstellungen in einer Ausstellung zeigt. Obwohl sie keinerlei Erfahrungswerte bezüglich dieser Veranstaltung hatte, entschied sie sich zwei Mal für dieses Bildsujet. Im vorherigen Kapitel wurde bereits erläutert, dass die Künstlerin das Werk selbst als Probestück einstufte. Dementsprechend wäre es überraschend, wenn sie ein Blatt für diese Ausstellung ausgewählt hätte, welches sie selbst als „mangelhaft und technisch unvollkommen“ bezeichnete.²¹² Die Bezeichnung „Studie“ im Ausstellungskatalog würde allerdings nach der Einordnung der Künstlerin für die *Zwei Selbstbildnisse* sprechen. Ebenfalls gilt es zu überlegen, ob die *Frau mit übereinandergelegten Händen* als Studie einzustufen ist. Da bei der Nummer

²⁰⁷ Schirmer 1998, S. 87.

²⁰⁸ Seeler 2016 WV, S. 128.

²⁰⁹ Kat. Ausst. Galerie Parterre Berlin 2017, S. 186.

²¹⁰ Kat. Ausst. Berliner Secession 1899, S. 49. Paret scheint etwas verwechselt zu haben und spricht von einer Radierung und zwei Zeichnungen. Paret 1981, S. 104. Schymura geht von einer Zeichnung aus, hat dafür allerdings keine Quelle außer Kollwitz Tagebücher, worin die Technik bezüglich des dritten Werkes nicht erwähnt wird. Des Weiteren verweist sie auf Parets umgekehrte Zuordnung. Schymura 2014, S. 103.

²¹¹ Kat. Ausst. Galerie Parterre Berlin 2017, S. 186.

²¹² Briefwechsel K. K. & M. L., Brief 05.07.1898 von K. an L.

321 im Begleitband keine Technikangabe angeführt ist, könnte es sich hierbei möglicherweise um eine Zeichnung handeln. Im Ausstellungskatalog im Kapitel der graphischen Künste gibt es, abgesehen von der Nummer 321, weder ein weiteres Werk ohne Technikangabe noch eines mit der Bezeichnung „Studie“. Dementsprechend könnte man argumentieren, dass weder die *Zwei Selbstbildnisse* noch die *Frau mit übereinandergelegten Händen* 1899 in der Berliner Secession zu sehen waren. Zwischen diesen beiden Werken vergehen sechs beziehungsweise sieben Jahre, in denen K. dieses Bildsujet nicht bearbeitet. Eventuell könnten die Geburten ihrer Söhne, die 1892 und 1896 auf die Welt kamen, ein Grund dafür sein, dass sie in dieser Zeit allgemein weniger Kunst geschaffen hat.

Als nächstes sind die Zeichnungen, die die Künstlerin im *Simplicissimus* publizierte, zu nennen. K. hat einige Werke in dieser Zeitschrift veröffentlicht. Relevant für diese Untersuchung sind drei aus der Serie *Bilder vom Elend*. Die erste Darstellung trägt den Titel *Beim Arzt* (Abb. 47) und wurde November 1909 herausgegeben. Dabei handelt es sich um die Nr. III der Serie. Die zweite Abbildung *Ins Wasser* (Abb. 48) wurde im Dezember 1909 veröffentlicht. Und die dritte Schwangerschaftsdarstellung wurde im Januar 1910 abgedruckt, sie trägt den Titel *Weihnacht* (Abb. 49) und ist die Nr. VI der Serie.²¹³ Aus Briefen ist uns bekannt, dass diese Zeitschrift auch bei ihr zu Hause gelesen wurde. Erstmals wurden ihre Graphiken hier einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Allen drei Werken ist es gemein, dass sie eine ausweglose Situation zeigen, in der die schwangere Frau alleine ist, vermutlich keinerlei Unterstützung hat und an deren Leiden der Mann entscheidend beteiligt ist.²¹⁴ Anzumerken ist, dass die Titel beziehungsweise Untertitel von der Redaktion kamen und nicht von der Künstlerin selbst.²¹⁵ Laut Schymura verwendete sie die Titel jedoch teilweise bereits in ihren Tagebucheinträgen.²¹⁶ Die Veröffentlichungen im *Simplicissimus* waren für K. ein gutes Nebeneinkommen und sie spricht in Briefen davon, dass ihr diese Arbeit leicht von der Hand ging.²¹⁷ Die drei Bilder scheinen vom inhaltlichen Ausdruck immer stärker zu werden. Zuerst eine eher ältere, hochschwangere Frau, danach eine schwangere Frau die im Begriff ist, sich und ihre zwei Kinder zu ertränken und zum Schluss eine Gebärende vor ihren hilflosen Kindern. Schymura drückt es folgendermaßen aus: „Ein deutlicheres Statement zur Debatte um Geburtenkontrolle und Abtreibung wäre kaum denkbar.“²¹⁸ Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die *Bilder*

²¹³ *Beim Arzt*: *Simplicissimus*, Jg. 14, Heft 35, November 1909, S. 587. *Ins Wasser*: *Simplicissimus*, Jg. 14, Heft 38, Dezember 1909, S. 659. *Weihnacht*: *Simplicissimus*, Jg. 14, Heft 43, Januar 1910, S. 747.

²¹⁴ Schirmer 1998, S. 90, 95.

²¹⁵ Schirmer 1998, S. 92.

²¹⁶ Schymura 2014, S. 115.

²¹⁷ Bonus-Jeep 1963, S. 54.

²¹⁸ Schymura 2014, S. 118.

vom Elend von großer Bedeutung für K. waren und sie die Motive bewusst ausgewählt hat. Die Darstellungen wurden auf das Entscheidende minimiert und der Handlungsspielraum der Figuren war sehr begrenzt.²¹⁹ Bis zu K.' Beiträgen im *Simplicissimus* wurden die sozialen Fragen aus einem männlichen Blickwinkel gezeigt.²²⁰ K. fügt eine neue Perspektive hinzu, indem sie die Proletarierin als eigenständige Persönlichkeit in ihrem Umfeld zeigt und somit das Themenspektrum der Zeitschrift erweitert.²²¹

Erwähnenswert ist außerdem die bereits in Kapitel 5.5.2 besprochene Darstellung *Frauenakt* (Abb. 40; Knesebeck 2002 WV 1, Nr. 116) von 1910. Im Jahre 1910 gibt es noch zwei weitere Werke mit einem Schwangerschaftssujet, und zwar die *Schwangere Frau* (Abb. 50; Knesebeck 2002 WV 1, Nr. 111) mit kariertem Tuch. Diese Werke werden von Seeler möglicherweise mit der in Folge besprochenen nicht erhaltenen Schwangerschaftsplastik in Verbindung gesetzt. Hierbei handelt es sich um eine politisch neutralere Darstellung als bei ihren anderen Arbeiten zu diesem Thema und das In-Sich-Hineinhören scheint mehr im Fokus zu stehen.²²² An dieser Stelle der Anführung von K.' Schwangerschaftsdarstellungen müsste der Chronologie und dem Tagebuch der Künstlerin zufolge eine Plastik erwähnt werden. Sie beschreibt ihre Idee für das Werk in ihrem Tagebuch folgendermaßen:

Ich denke mir folgende Plastik wunderschön: eine schwangere Frau aus dem Stein gehauen. Nur bis zu den Knien herausgehauen, so daß es ist, wie Lise in ihrer Schwangerschaft mit Maria sagte, „als ob ich ganz im Boden stecke“. Das Unbewegliche, das Gebundene, Benommene. Die Arme und Hände schwer hängend, der Kopf gesenkt, die ganze Aufmerksamkeit nach innen. Und das Ganze in schwerem schwerem Stein. Dies soll heißen: *die Schwangerschaft*.²²³

Diese Aufzeichnung stammt vom 1. September 1911. Allerdings ist keine Skulptur oder eine fotografische Dokumentation erhalten und die Umsetzung der Plastik ist nicht belegt. Es existiert lediglich eine Skizze, die zur eben zitierten Beschreibung passt. Die Zeichnung ist betitelt mit: *Schwangere, stehend mit über der Brust verschränkten Armen* (Abb. 51; Nagel/Timm 1980 WVZ, Nr. 660) und wird mit 1912 datiert.²²⁴ Des Weiteren gibt es noch einen Brief, in dem K. sich an eine eigene Arbeit zum gleichen Thema erinnert (siehe Zitat auf

²¹⁹ Schymura 2014, S. 119.

²²⁰ Schymura 2014, S. 113.

²²¹ Schirmer 1998, S. 92, 119.

²²² Seeler 2016 WV, S. 128.

²²³ Kollwitz 2018, S. 111.

²²⁴ Seeler 2016 WV, S. 127-129.

der nächsten Seite). Möglicherweise geht es hier um die besprochene Plastik beziehungsweise um die genannte Zeichnung.

Als nächstes ist die *Witwe I* (Abb. 52; Knesebeck 2002 WV 2, Nr. 175), das Blatt IV aus dem Zyklus *Krieg* von 1921/22, zu nennen. Die Witwe stellt eine Frau dar, die ihren Mann im Krieg verliert und daraufhin mit ihrem Kind vollkommen auf sich allein gestellt ist. Laut Seeler würde K. hier eindeutig auf die Maria in der Hoffnung-Darstellungen zurückgreifen, um die Hoffnungslosigkeit dieser Schwangerschaft zeigen zu können.²²⁵ Im Kriegs-Zyklus gibt es eine weitere Schwangerschaftsdarstellung, diese ist allerdings nicht im Zentrum der Darstellung und kann leicht übersehen werden. Laut der Sekundärliteratur könnten bei dem Blatt *Die Mütter* (Abb. 53; Knesebeck 2002 WV 2, 176), das mit VI nummeriert ist, am Rand zwei schwangere Frauen dargestellt sein, die versuchen, die Gruppe beziehungsweise die Kinder der Gruppe zu schützen. Schirmer stellt die These auf, dass die Hemmschwelle, bei schwangeren Frauen Gewalt anzuwenden, vermutlich größer ist und es den Frauen somit möglich war, die Kindergruppe mit ihren schwangeren Bäuchen zu schützen.²²⁶

In weiterer Folge ist der politische Höhepunkt des Schwangerschaftssujets aufzuzeigen. Dabei handelt es sich um das Plakat gegen den Abtreibungsparagraphen 218 (durch diesen ist Abtreibung strafbar), das zumeist unter dem Titel *Nieder mit dem Abtreibungsparagrafen* (Abb. 54; Knesebeck 2002 WV 2, Nr. 198) angeführt wird. Das Plakat wurde von der Kommunistischen Partei Deutschlands (KPD) in Auftrag gegeben, es wird zumeist mit 1924 datiert. Aus K.'s Tagebuch geht jedoch hervor, dass sie den Auftrag bereits 1923 erhielt und das Plakat noch im selben Jahr fertigstellte. Die KPD wollte mit diesem Plakat auf ihre Antiparagraphen-Kampagne, sie kämpfte in den 1920er Jahren vehement gegen den Paragraphen, aufmerksam machen, mit der sie in ganz Deutschland Veranstaltungen geplant hatten. Das Plakat war Teil dieser Kampagne und vermutlich in weiten Teilen des Landes zu sehen.²²⁷ Dargestellt ist eine erschöpfte hochschwangere Frau mit einem Kind an der Hand und einem Säugling auf dem Arm. Neben ihr ist der Schriftzug „Nieder mit dem Abtreibungsparagrafen!“ platziert.

Das letzte Werk, das ein Schwangerschaftsmotiv aufweist, ist der Holzschnitt *Maria & Elisabeth* (Abb. 55; Knesebeck 2002 WV 2, Nr. 249, endgültige dritte Fassung von 1929, früheste von 1927). Im Rahmen dieses Blattes werden erstmals zwei schwangere Frauen im Zentrum dargestellt. Die Künstlerin bildete ansonsten zumeist nur eine Person ab. Darüber

²²⁵ Kat. Ausst. Käthe-Kollwitz-Museum Berlin 1995, S. 171.

²²⁶ Schirmer 1998, S. 141-142.

²²⁷ Schirmer 1998, S. 146.

hinaus zeichnet es sich auch als die traditionsreichste Schwangerschaftsdarstellung von K. aus. Die Darstellungen von Maria & Elisabeth sind in der Kunstgeschichte weit verbreitet und einige waren K. sicherlich bekannt.²²⁸ Marina Linares führt K.' Hinwendung zur christlichen Ikonographie darauf zurück, dass die Künstlerin hiermit eine „kommunikative Absicht“ bezweckt.²²⁹ Betrachtet man die letzte Schwangerschaftsdarstellung der Künstlerin, ist es erstaunlich, dass es sich dabei um die traditionsreichste Wiedergabe dieses Sujets handelt. K. scheint zunächst ihre eigenen ikonographischen Schwangerschaftstypen geschaffen zu haben, bevor sie sich am Ende unmittelbar mit diesem Bildsujets den etablierten Darstellungen zuwendet. Wie bereits behandelt, schließt dies jedoch nicht aus, dass die etablierten Motive auch davor einen Einfluss auf ihre Werke hatten.

Zwar handelt es sich, wie bereits erwähnt, um das letzte bekannte Schwangerschaftswerk von K.. Allerdings lässt sich durch einen Brief an die befreundete Künstlerin Gertrud Weiberlen (1891–1985) belegen, dass sie sich auch noch im Jahr 1941 mit diesem Bildsujet in Bezug auf das Werk einer Kollegin auseinandergesetzt hat:

Liebe Gertrud Weiberlen

Heute bekam ich Ihr Geschenk und möchte Ihnen gleich schreiben. Ich finde Ihre Arbeit ausgezeichnet und habe doch vieles an ihr auszusetzen. Das, was ich auszusetzen habe, hängt wohl mit dem Material zusammen. So, wie Sie das Motiv fassen, ist es plastisch – scheint mir – nicht lösbar. Es zerfällt ... in drei Teile: Kopf, Mittelstück und Beine vom Knie ab. Das Mittelstück finde ich ausgezeichnet. Der Kopf ist mir zu detailliert und vereinzelt. Die Beine lehne ich ab. Eigentlich ist das Ganze ein Gebärrakt. Ich entsinne mich auf eine frühere Arbeit, dasselbe Motiv behandelnd. Auch da konnte ich mit den Beinen nichts anfangen. Alles, was Sie ausdrücken wollen, liegt im Mittelstück. Die Arbeit, die *Holz*arbeit, ist sehr schön und reizvoll – wunderschön die Brüste. Ich habe die Aufnahme vor mir, habe den Kopf abgedeckt, so daß man den schönen geheimnisvoll lächelnden Mund noch sieht. Von den Knien an ab habe ich die Beine zugedeckt. *Und so – finde ich – ist alles da:* der mütterliche Leib, aus dem das Kind kommt, das *Einssein* von Mutter und Kind. Übrigens finde ich das Gedicht – oder wie sie es nennen wollen – von Ihrer Freundin sehr gut. In Worten ist da alles gesagt, was Sie in dem Mittelstück Ihrer Arbeit sagen. Es ist wirklich *der mütterliche Schoß*. Ich darf es hierbehalten, ja?...²³⁰

Das hier besprochene Werk der Bildhauerin ist leider nicht mehr erhalten, ein Vergleichsbeispiel ist dementsprechend nicht möglich. Abschließend sollen noch Schirmers Beobachtungen angeführt werden. Die Autorin beschreibt, welch erstaunlich emanzipatorisches Potential K. im Vergleich zu ihren zeitgenössischen männlichen Kollegen

²²⁸ Ausst. Kat. Käthe-Kollwitz-Museum Berlin 1995, S. 170-172.

²²⁹ Linares 2016, S. 117.

²³⁰ Kollwitz 1996, S. 68. Brief vom 17.12.1941.

aufweist, das als Äquivalent zu den radikalen Frauenforderungen der damaligen Zeit gesehen werden muss.²³¹ In einer Gesellschaft, in der Frauen hauptsächlich durch Mutterschaft Anerkennung finden konnten, boten K.'s Darstellungen neue Perspektiven. Die Künstlerin entwertet nicht den durch Kunst etablierten Mutterschaftsmythos, der Frauen auf ihre „natürlichen“ Bestimmungen festnagelt. Durch die Thematisierung von Problemen der proletarischen Mutterschaft, löst sie das Motiv stattdessen aus der bisher üblichen klassen- und zeitlosen Idealisierung und definiert es aus den konkreten Lebensumständen der Arbeiterfrauen heraus. Ihre Mutterfigur ist weder auf männlichen Schutz angewiesen, noch ist sie eine Madonna, die ihre Sinnerfüllung durch liebevolle Hingabe zum Kind erlebt. Die Frau selbst setzt sich für eine bessere Welt ein, nicht das Kind.²³² K. umspannt mit diesem Bildsujet beinahe ihr gesamtes Œuvre und es lässt sich erkennen, was für eine Bandbreite dieser Bildinhalt zulässt. Mit dem zentralen Werk dieser Untersuchung beginnt K. ein Sujet, das sie bereits von Anfang an neu zu interpretieren scheint. Sie wendet sich von der traditionellen Ikonographie eher ab und erschafft eine eigene Bildsprache. Bei ihren späteren Schwangerschaftswerken dürfte K. ebenfalls aus den früheren Darstellungen des gleichen Sujets schöpfen, aber sie dennoch neu fassen.

²³¹ Schirmer 1998, S. 14.

²³² Schirmer 1998, S. 158-160.

6 Elena Luksch-Makowsky (1878–1967)

6.1 Lebenssituation von Luksch-Makowsky

Nach ihrer künstlerischen Ausbildung an der Akademie der Künste in St. Petersburg (1897–1898) wurde Elena Makowsky von dem Bankier und Industriellen Johann Bloch, der eines ihrer Werke gekauft hatte, ein zweijähriges Auslandsstipendium angeboten.²³³ Ihre Wahl fiel auf München, da andere Akademieschüler*innen dieser Zeit davon berichteten, dass Marianne von Werefekin, Igor Grabar, Wassily Kandinsky und Alexey von Jawlensky ebenda mit Farben experimentierten.²³⁴ München erfreute sich allgemeiner Beliebtheit unter den Studierenden und Professoren der russischen Kunstakademie. Zunächst war M. an der Anton Ažbe-Schule eingeschrieben, später an der Schule von Matthias Gasteiger im Schloss Deutenhofen. An dieser Mal- und Bildhauerschule erhielt sie bis zum Frühling 1899 Unterricht.²³⁵ In Deutenhofen lernte sie den Wiener Maler Richard Luksch kennen, der sich zunehmend der Bildhauerei zuwandte. Chadzis geht davon aus, dass die beiden im Sommer oder Herbst 1898 auf Schloss Deutenhofen aufeinander trafen.²³⁶ Derenda führt einen Brief von Richard Luksch an, in dem dieser das erste Treffen mit dem 1. August 1898 datiert.²³⁷ Im Frühjahr 1899 kehrte M. nach St. Petersburg zurück und nutzte folglich nur die Hälfte ihres zweijährigen Stipendiums.²³⁸ Sie blieb weiterhin per Brief in Kontakt mit Luksch, hielt dies jedoch vor ihrer Familie geheim. Anfang 1900 wurden schließlich konkrete Hochzeitspläne erörtert. Die Hochzeit fand ein Monat nach der Rückkehr von M. nach Deutschland am 20. Mai 1900 in der griechisch-orthodoxen Kirche in München und am Standesamt in Dachau statt.²³⁹ Nach der Heirat lebte das junge Paar für einige Monate in Dachau.²⁴⁰ L.-M. führte im Anschluss an die Hochzeit einen Doppelnamen, der rechtlich keine Gültigkeit besaß, in der Kunstszene jener Zeit jedoch nicht ungewöhnlich war.²⁴¹ Viele Künstlerinnen wählten einen solchen Künstler*innennamen beziehungsweise kombinierten Ehe- und Geburtsnamen, um ihren bereits etablierten Ruf zu

²³³ Chadzis 2000, S. 38; Kat. Ausst. Belvedere 2020, S. 122.

²³⁴ Luksch-Makowsky 1989, S. 113.

²³⁵ Derenda 2018, S. 210-212.

²³⁶ Chadzis 2000, S. 45-46.

²³⁷ Derenda 2018, S. 432.

²³⁸ Derenda 2018, S. 214.

²³⁹ Chadzis 2000, S. 54, 68, 87.

²⁴⁰ Chadzis 2000, S. 47.

²⁴¹ Erst in den 1970er Jahren wurde in Deutschland der Nachname der Frau als Ehefrau gesetzlich zugelassen. Siehe: Gerhard 1997, S. 811. Weitere Künstlerinnen die Doppelnamen verwendeten wären beispielsweise: Olga Wisinger-Florian, Broncia Koller-Pinell oder Clara Rilke-Westhoff.

bewahren und ihre Autorinnenschaft eindeutig zu markieren. Für das 19. Jahrhundert war dies eine vergleichsweise gewagte Praxis und zeugt von erheblichem Selbstbewusstsein.

M. war sich über die Gegebenheiten einer Heirat sehr unsicher. In den Briefen mit Luksch vor der Hochzeit schreiben beide viel über ihr zukünftiges Leben. Anfangs schlägt der zukünftige Ehemann beispielsweise verschiedene Lebensmittelpunkte vor – er in Deutschland oder Österreich und sie in Russland. Er war nie dazu bereit, nach Russland auszuwandern. M. betont in den Briefen, wie wichtig ihr ihre Zugehörigkeit zu Russland ist und dass sie dort möglicherweise auch leben möchte. Sie wollte weiterhin selbstständig künstlerisch arbeiten und die Frage nach der Kompatibilität von Zusammenleben und künstlerischer Freiheit stand im Vordergrund dieser Konversation.²⁴² Worüber sie laut Chadzis nicht spricht, sind Kinder oder das familiäre Zusammenleben.²⁴³ In Derendas Untersuchung zur Korrespondenz werden Kinder nur sehr kurz in Bezug auf die orthodoxe Kirche und die russische Staatsbürgerschaft erwähnt. Inwieweit das Paar konkrete Kinderwünsche hatte, lässt sich nicht nachvollziehen.²⁴⁴ L.-M. befand sich zurzeit ihrer Schwangerschaftsdarstellungen erst seit ein paar Monaten in einer fremden Stadt und fing gerade einen neuen Lebensabschnitt an. Dennoch zögerte sie nicht, sich gleich zu Beginn dieser Phase, die unter anderem mit einer Schwangerschaft ihren Anfang nimmt, auch künstlerisch damit auseinanderzusetzen.²⁴⁵

6.2 Werkbeschreibungen & Beobachtungen - Selbstporträt während der Schwangerschaft & Selbstbildnisse als Schwangere um 1901

Das *Selbstporträt während der Schwangerschaft* oder *Selbstbildnis als Schwangere* ist ein Hochformat mit den Maßen 54,5 x 35,1 cm, das 1901 von L.-M. in Aquarell, Kohle und Deckweiß auf einer Hartkartonplatte gefertigt worden ist (Abb. 56). Um Verwirrungen zu vermeiden, wird das Gemälde mit ersterem und die Skulptur mit zweiterem Titel bezeichnet. Am unteren linken Bildrand ist das Werk mit „Elena Luksch-Makowsky. 1901. Wien“ signiert. Zu sehen ist die Künstlerin in einem Ganzkörperporträt in Dreiviertelansicht. Die Figur der Künstlerin scheint sich in einem angedeuteten Raum zu befinden, während hinter ihr vermutlich eine monumentale Leinwand an einer im Bild nicht sichtbaren Wand lehnt. Ihr Körper ist aus Sicht der Betrachtenden nach rechts gewendet, beinahe so, als ob sie aus dem Bild hinausgehen würde. Der Kopf wirkt diesem Eindruck jedoch entgegen, indem er stark in die Richtung der

²⁴² Derenda 2018, S. 434-445, 473.

²⁴³ Chadzis 2000, S. 86.

²⁴⁴ Derenda 2018, S. 440.

²⁴⁵ Für ausführlichere Biographien, siehe: Derenda 2018; Kat. Ausst. Belvedere 2020, S. 121-133; Chadzis 2000.

Betrachtenden gedreht ist und der Blick der Künstlerin direkt auf diese gerichtet ist. Mittels der annähernden Profilstellung ist die Schwangerschaft gut sichtbar, was auf ein Ende der Gravidität hinweist. Obwohl die Figur der Künstlerin leicht nach rechts versetzt ist, nimmt sie einen Großteil des Bildes ein.

Zu betonen ist außerdem, dass die gesamte Gestalt etwas anders gearbeitet ist als der Rest des Werkes. Durch eine kräftigere Tonalität setzt sich diese subtil gegen den Hintergrund ab. Dies wird auch dadurch hervorgehoben, dass das Gewand der Figur sehr flächig gestaltet ist. Es weist wenig Details auf und es ist beinahe kein Faltenwurf sichtbar. Die Künstlerin trägt ein rotbraunes Ensemble, bestehend aus einem weiten Rock mit Volants und einem offenen, langärmeligen Mantel der gleichen Farbe. Unter dem Überwurf ist ein schwarzes Oberteil mit Kragen zu erkennen. Am Rücken ist der Mantel teilweise sehr viel dunkler gehalten und schafft somit eine farbliche Verbindung zur Leinwand hinter ihr. Auf dem Oberteil ist eine lange, feine, vermutlich goldene Kette zu erkennen, die sich vom Schwarz des Stoffes abhebt.

Am oberen Rand des Bildes ist das Gesicht der Künstlerin zu sehen. Sie blickt die Betrachtenden direkt mit einem entschlossenen Ausdruck an. Die Form der Augenbrauen verleiht der Mimik eine Ernsthaftigkeit, während die übrigen Gesichtszüge nur geringe Hinweise auf emotionale Regungen erkennen lassen. Ihr Antlitz ist eine der wenigen Stellen im Bild, die Schattierungen aufweist. Die braunen Haare sind zu einem lockeren Dutt zusammengebunden und hochgesteckt. Der rechte Arm der Figur hängt ruhig an der Seite herab, während sie mit dem linken Arm einen weißen Gegenstand mit grauem Rand in der Hand hält. Hierbei handelt es sich vermutlich um ein aufgeschlagenes Skizzenbuch.

Im Hintergrund des Bildes ist nicht viel zu sehen, nur die Wand ist in drei unterschiedliche Farbfelder unterteilt. Am linken Bildrand, aus der Sicht der Betrachtenden aus, ist sie grau, daraufhin in einem blassen Grün und ganz rechts in Dunkelbraun gestaltet. Auf den ersten Blick wirkt die Farbaufteilung gedrittelt, allerdings wird diese Regelmäßigkeit durch den dunkelbraunen Teil aufgebrochen, da dieser nicht wie der graue und der grüne Wandabschnitt vollständig bis zum Boden reicht. Der dunkelbraune Teil könnte eventuell auch einen Vorhang darstellen, da er nicht bis zum Boden reicht und sich die Strichgebung auch als Faltenwurf interpretieren lässt. Der Boden weist ebenso verschiedene Farbfelder auf. Der unterste dieser Bereiche ist in einem beige-grauen Ton gehalten, während das kleine Stück zwischen dem Boden und der dunkelbraunen Wand einen Grünstich aufweist. Am linken Bildrand ist ein bräunliches Farbfeld zu erkennen, dass unter einer sehr großen Leinwand zu sehen ist.

Der monumentale Bildträger ist hinter der Künstlerin auf der linken Seite des Bildes platziert und ragt schräg ins Bild, während das untere Ende hinter der Figur verschwindet. Die Farben

der Leinwand sind ein bräunliches Rot, ein Dunkelbraun und ein Beige. Die obere Hälfte ist rot gestaltet und die untere dunkelbraun, während dazwischen ein beiges Band mit drei kleinen, roten Rechtecken auszumachen ist. Es wird der Eindruck eines unfertigen oder abstrakten Gemäldes erweckt. Mithilfe der ähnlichen Rot- und Brauntöne, die sich auch an anderen Stellen des Bildes wiederholen, bekommt das Gemälde einen stimmigen Eindruck.

Im Gegensatz dazu setzen sich besonders das Skizzenbuch in der linken Hand der Figur, ihre rechte Hand und das Gesicht stark von ihrem unmittelbaren Hintergrund ab und scheinen dabei beinahe zu leuchten. Im unteren linken Teil des Bildes, hinter dem monumentalen Gemälde, ist eine weitere helle Stelle zu erkennen. Dieser Bildteil erweckt den Eindruck einer ins Licht fallenden Wand, als ob Sonnenschein durch ein Fenster fallen würde. Durch diese Anordnung bringt die Künstlerin etwas Tiefe in das Werk, das ansonsten eine gewisse Flächigkeit vermittelt. Da das Gemälde außer an der Figur selbst wenig Schattierungen aufweist, kann man davon ausgehen, dass sich die Lichtquelle vor der Dargestellten befindet. Das Bild hinterlässt einen ruhigen, etwas ernsten, aber durch die Farbgebung warmen Gesamteindruck.

Bemerkenswert ist, dass L.-M.s Œuvre eine weitere Selbstdarstellung während der Schwangerschaft aufweist, diesmal allerdings in der Form einer kleinen Skulptur. Sie ist betitelt mit *Selbstbildnis als Schwangere*, wird mit ca. 1901 datiert, ist aus Fayence, farbig glasiert und hat die Maße 35 x 18,5 x 18 cm (Abb. 57). Es existieren zwei Versionen dieser Plastik, die sich nur in kleinen Details unterscheiden und im Anschluss noch ausgeführt werden.

Die Figur der Künstlerin trägt ein schwarzes Oberteil mit Kragen und einen weiten Mantel mit farblich passendem Rock. Am oberen Rand weist der Mantel eine dekorative Musterung auf, das auch am oberen Volant des zweilagigen Rockes zu erkennen ist. Der Faltenwurf des Rockes ist stark ausgearbeitet und deutlich sichtbar. Ebenso hebt sich der Mantelsaum gut über dem Rock ab und teilt die Skulptur optisch in zwei Teile. Durch die Bearbeitung der Faltenwürfe des Kleides erhält die Skulptur eine dynamische Formgebung. Dies wird auch durch den Faltenwurf auf beiden Seiten des Rocks unterstützt, der nach hinten etwas länger wird, als würde die Figur gerade voranschreiten. Die Skulptur strahlt Eleganz und Ruhe aus. Ein rötliches Braun dominiert den Großteil der Fayence-Keramik, da der Mantel, das Kleid und die Haare der Figur in diesem Farbton glasiert sind. Nur das Oberteil ist in Schwarz gehalten, die Hände und das Gesicht in Blassrosa-Beige.

Die Künstlerin hat in einem Dutt hochgesteckte Haare, der Kopf ist etwas schief gelegt und der Blick leicht nach oben gerichtet. Mittels dieser Haltung wird ein nachdenklicher Eindruck suggeriert. Ihre Gesichtszüge sind zwar ausgearbeitet, allerdings nicht farblich gestaltet,

wodurch das Antlitz eher in den Hintergrund zu rücken scheint. Man könnte auch sagen, dass das Gesicht dadurch etwas Schemenhaftes bekommt.

Der linke Arm hängt am Körper herab, während der rechte angewinkelt ist und die Hand an den Rand beziehungsweise an die Borte des Mantels greift. Die Hände und das Gesicht sind in deutlich helleren Farben gehalten als der Rest der Figur. Diese drei Körperteile werden besonders dadurch in Beziehung zueinander gesetzt, dass sie alle den gleichen Farbton aufweisen. Allgemein soll noch hinzugefügt werden, dass die Farbgebung der Glasur durch die scheinbar zufällige Verteilung der Auftragung etwas ungenau wirkt.

Im Allgemeinen ähnelt die Skulptur sehr der Figur des Gemäldes, vor allem durch die Kleidung, die sich nur durch die Farbe und in der Länge des Mantels unterscheidet. Der größte Unterschied ist vermutlich die Haltung der Arme und Hände. Während die Figur im Gemälde in der linken Hand ein Skizzenbuch hält, hängt bei der Kleinplastik der linke Arm an ihrer Seite herab und die rechte Hand an die Brust und an den Mantelkragen greift.

Ein weiterer Unterschied ist in der Gestaltung des Rocks zu erkennen. Bei der Skulptur sind die großen Falten beziehungsweise Volants viel dreidimensionaler gearbeitet als die flächiger gestalteten Falten im bildnerischen Werk. Im Gegensatz zum Bild heben sich der Rock und der Mantel der Fayence-Keramik durch die detailliertere Bearbeitung deutlicher voneinander ab und die Figur vermittelt weniger den Eindruck eines einheitlichen, flächigen Dreiecks. Interessant ist, wie sich hier der Fokus verschiebt. Im Bild scheint das Gesicht mehr Aufmerksamkeit bekommen zu haben, während bei der Fayence der Rock und der Mantel viel stärker ausgearbeitet sind.

Die zweite Fassung der Skulptur (Abb. 58) unterscheidet sich nur durch die Farbgebung von der eben beschriebenen Kleinplastik. Bei dieser Version wurden ein ineinander verlaufendes, sehr dunkles Lila und Blau verwendet, durch das vereinzelt rote Stellen durchscheinen. Die Musterung, die in der rot-braunen Plastik kaum erkennbar ist, ist hier besser zu sehen.

Im folgenden Kapitel werden wichtige Aspekte der beiden Werke aufgezeigt und analysiert. Zunächst ist festzustellen, dass es sich bei den zentralen Werken dieser Arbeit um zwei ganzfigurige Darstellungen im Selbstporträt handelt. Möglicherweise versucht die Künstlerin hiermit der eigenen Figur eine gewisse Autorität zu vermitteln.

Besonders herausragend ist außerdem, dass die Künstlerin sich diesem Bildsujet in zwei Medien widmet – der Malerei und der Plastik. L.-M. ist somit die einzige Künstlerin, die eine Schwangerschaftsdarstellung im Selbstporträt in zwei Techniken schafft. Möglicherweise handelt es sich bei der Skulptur um das einzige plastische Werk einer

Schwangerschaftsdarstellung im Selbstporträt dieser Zeit. Bildhauer*innen scheinen sich allerdings grundsätzlich weniger mit Selbstdarstellungen zu beschäftigen als Maler*innen.²⁴⁶ Umso spannender ist folglich L.-M.s Werk – sie beschäftigt sich aus mehreren Perspektiven mit diesem Bildsujet.

Eine weitere Inspirationsquelle für die Skulptur könnten Tanagra-Figuren aus dem antiken Griechenland darstellen. Hierbei handelt es sich um kleinformatige Terrakotten, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts insbesondere in der Region um Tanagra entdeckt wurden und rasch große Popularität erlangten. Bereits in den 1870er Jahren erwarb beispielsweise der Louvre entsprechende Statuetten und die Eremitage in St. Petersburg folgte in den 1880er Jahren.²⁴⁷ Sichtbar wurden die Objekte etwa bereits auf der Pariser Weltausstellung von 1878. Des Weiteren wurden sie vielfach in Zeitschriften besprochen.²⁴⁸ Vor diesem Hintergrund erscheint es plausibel, dass L.-M. Tanagra-Figuren entweder während ihrer Ausbildung in St. Petersburg oder im Rahmen von Ausstellungsbesuchen auf ihren ausgedehnten Reisen durch Europa kennengelernt haben könnte, belegen lässt sich dies jedoch nicht.²⁴⁹ Um 1900 wurden die Tanagra-Figuren mit der Figur der „Parisienne“ assoziiert, einem Topos, der elegante Pariserinnen der Zeit um die Jahrhundertwende bezeichnete. Bemerkenswert ist, dass diese Deutung parallel zu einer grundlegenden Verbesserung der gesellschaftlichen Stellung von Frauen an Einfluss gewann.²⁵⁰ In Jean-Léon Gérômes (1824–1904) Gemälde *Sculpturae vitam insufflat pictura* von 1893 wird die Tanagra-Figur in einen explizit weiblichen Kunstraum gesetzt. Sowohl Produktion als auch Rezeption sind von Frauen besetzt – eine Künstlerin bemalt die Kleinplastiken, Käuferinnen betrachten bzw. erwerben sie. Sollte L.-M. das Gemälde gekannt haben, könnte es ihr eine Identifikationsfläche als schaffende Künstlerin geboten haben – denkbar ist zudem eine doppelte Spiegelung als Produzentin und als „Werkfigur“, also eine Personifikation ihrer selbst. Durch die Beliebtheit der Figuren kam es zu vielen Fälschungen und bald verloren die Institutionen das Interesse, während das Bürgertum sie als ihre Zeitgenossinnen übernahm. Die Kunstkritik sah die Figuren als Luxusartikel eines politisch desinteressierten Bürgertums, dass sich durch Privatheit, Eleganz und Konsum

²⁴⁶ Nur äußerst selten scheinen Bildhauer*innen Selbstporträts in plastischer Form anzufertigen. Beispiele dafür wären: Käthe Kollwitz, *Selbstbildnis*, 1926-1936. Alberto Giacometti, *Selbstbildnis*, 1925. Medardo Rosso, *Il cantante a spasso*, 1882. Gustinus Ambrosi, *Selbstbildnis*, 1913 & 1917. Baccio Bandinelli, *Autoritratto*, 1552. Michelangelo Buonarroti, *Pietà Bandini*, 1547-1555.

²⁴⁷ Higgins 1986, S. 163.

²⁴⁸ Genge 2009, S. 116-121.

²⁴⁹ Kat. Ausst. Belvedere 2020, S. 122. Den Großteil ihrer Jugend reiste L.-M. gemeinsam mit ihrer Familie (abgesehen des Vaters) durch Europa auf der Suche nach medizinischer Heilung für die Krankheit ihrer Mutter. Siehe Luksch-Makowsky 1989.

²⁵⁰ Genge 2009, S. 123-127.

definierte. Die eigenen Wertvorstellungen wurden auf die Antike zurückprojiziert.²⁵¹ Für L.-M. ergaben sich daraus mehrere mögliche Anknüpfungspunkte. Für die vorliegende Untersuchung ist der stehende, weibliche Tanagra-Typus relevant. Das charakteristische Erscheinungsbild umfasst eine junge Frau in antiker, eleganter Kleidung, die auch farbig gestaltet ist. Zumeist trägt sie Kleid und Tuch, wobei das Tuch stark drapiert ist und oft bis zu den Knien reicht – Faltenwürfe und Drapierungen sind deutlich sichtbar (Abb. 59). Diese Merkmale korrespondieren mit der von L.-M. geschaffenen Kleinplastik, die sich durch eine stufige Gliederung des Kostüms und einen plastisch akzentuierten Faltenwurf auszeichnet. Mitunter die Arm- und Handhaltung sowie die Frisur weisen Ähnlichkeiten auf.²⁵²

Chadzis bezeichnet das hier behandelte Selbstporträt als Wendepunkt in den Selbstdarstellungen der Künstlerin. Frühere Werke blieben oft unvollendet, was die Autorin unter anderem auf eine Unbeständigkeit aufgrund des jugendlichen Alters der Künstlerin zurückführt. Ab diesem Zeitpunkt wären laut der Kunsthistorikerin ruhigere und prüfende Porträts entstanden. Obwohl Chadzis das Gemälde als erstes Werk einer neuen Phase an reiferen und zur Vollendung gebrachten Porträts erwähnt, weist sie darauf hin, dass es vermutlich als Studie einzuordnen sei, die nicht als Vorbild für ein größeres Werk dienen sollte.²⁵³ Das folgende Kapitel wird jedoch aufzeigen, dass es sich bei L.-M.s Selbstbildnis um keine Studie handelt.

Besonders wichtig ist die räumliche Umgebung, in der sich die Künstlerin in diesem Porträt darstellt. Chadzis ist der Meinung, dass L.-M. sich hier nicht in einer richtigen Ateliersituation zeigt, da keinerlei Mal- oder Bildhauerutensilien zu erkennen sind, die auf ihre Arbeitsweise schließen lassen. Die Autorin sieht darin bereits einen Hinweis auf die Einschränkungen der künstlerischen Produktivität von L.-M. durch ihre werdende Mutterschaft.²⁵⁴ Bedauerlicherweise gibt es nur wenige Informationen zum Atelier der Künstlerin. Es lässt sich nicht feststellen, wie dieses ausgesehen hat. Im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg existiert jedoch eine Skizze, die die Vorstellungen der Einrichtung des Ateliers wiedergibt (Abb. 60). Ob diese je umgesetzt wurden, ließ sich bisher jedoch nicht nachprüfen.

Als L.-M. am Ende des Jahres 1900 nach Wien übersiedelte, war die Künstlerin bereits seit Anfang September schwanger. Ein Brief aus dem Archiv der Wiener Secession von L.-M. an

²⁵¹ Wittmann 2013, S. 376-377.

²⁵² Ein derzeit laufendes Dissertationsprojekt vertritt die These, Tanagra-Figuren seien als Selbstporträts zu lesen. Eine solche Deutung wäre für die vorliegende Untersuchung außerordentlich vielversprechend und ergiebig. Siehe: Mohr 2023.

²⁵³ Chadzis 2000, S. 118-119.

²⁵⁴ Chadzis 2000, S. 119.

Franz Hancke, dem Sekretär der Vereinigung, ist mit dem 28.11.1900 datiert und mit dem Ort Dachau unterschrieben.²⁵⁵ L.-M. dürfte demzufolge erst im Dezember 1900 nach Wien gekommen sein. Zu Beginn ihrer Wiener Zeit dürfte das Paar von Anfang März bis Ende September 1901 in der Gürtelstraße 25 (heute Landstraßer Gürtel) im dritten Wiener Gemeindebezirk gelebt haben.²⁵⁶ Ab dem 25. September sind sie in der Hauptstraße 81 (heute Landstraßer Hauptstraße) ebenfalls im dritten Bezirk gemeldet.²⁵⁷ Es ist bekannt, dass L.-M. an dieser Adresse ein Atelier gehabt haben soll. Das Haus war im Besitz der Familie Luksch und somit konnten sich laut Isabella Schwinghammer beide Eheleute ein Atelier einrichten.²⁵⁸ Es ist nicht ersichtlich, ob hierbei ein gemeinsamer oder zwei getrennte Arbeitsräume gemeint sind. Laut Ilse Krumpöck hatte Richard Luksch 1902 eine Bildhauerwerkstatt in der Hainburgerstraße 24 im dritten Bezirk.²⁵⁹ Die Hainburgerstraße 24 befindet sich genau gegenüber, im gleichen Häuserblock wie die Landstraßer Hauptstraße 81.²⁶⁰ Ob es eine Ateliersituation in der Gürtelstraße gegeben hat und wie diese ausgesehen haben könnte, ist bedauerlicherweise gänzlich unbekannt. Es ist allerdings belegt, dass Luksch seine Frau bei ihrer Ateliersuche in Wien sowie später beim Umzug in Hamburg unterstützte.²⁶¹

Eine weitere wichtige Komponente des Gemäldes ist die monumentale Leinwand hinter der Künstlerin. Chadzis führt diese als Gegenpol zur kegelförmigen Figur der Künstlerin an, die Bewegung in das Bild bringen solle.²⁶² Alexandra Chafe greift dies auf und merkt an, wie die ähnlichen Farben des Gewandes und des monumentalen Bildträgers miteinander harmonisieren. Außerdem würden die Linien dieser beiden aufeinander abgestimmt sein und eine V-Form ergeben, die die fundamentale Ähnlichkeit von L.-M. und ihrer Kunst zeigen würden.²⁶³ Abgesehen von der Leinwand sehen wir noch ein weiteres Kunstutensil – das Skizzenbuch in der linken Hand der Künstlerin. Schwinghammer kommentiert dazu, dass L.-M. das Skizzenbuch zwar in der Hand hält, aber im Moment nicht zeichnet, sondern ihr Spiegelbild

²⁵⁵ Elena Luksch-Makowsky an Franz Hancke, Brief vom 28.11.1900. Archiv Secession Vereinigung bildender Künstler*innen Österreich, Inventarnummer I 25.2.1. – 5967.

²⁵⁶ Nationale KGS R. Luksch 1900/1901; WStLA Meldezettel Richard Luksch; Taufbuch Peter Luksch 1901. Auch im Katalog der X. Ausstellung der Wiener Secession ist Richard Luksch in der Gürtelstraße 25 gelistet. (Kat. Ausst Wiener Secession 1901, S. 8.)

²⁵⁷ WStLA Meldezettel Richard Luksch.

²⁵⁸ Schwinghammer 1996, S. 14.

²⁵⁹ Krumpöck 2004, S. 114.

²⁶⁰ Im Zuge eines Gesprächs mit den Nachkommen (Nils Jockel-Kehn im Gespräch mit der Autorin, 14.11.2025 und Elena Luksch im Gespräch mit der Autorin, 19.11.2025) von ELM und RL wurde auch die Wassergasse 30 als möglicher Atelierort angeführt. Es wurde auch erwähnt, dass L.-M.s Atelier über den Hof der Landstr. Hauptstr. 81 betreten werden konnte. Dies lässt sich allerdings bisher mit keiner weiteren Quelle belegen.

²⁶¹ Derenda 2018, S. 453

²⁶² Chadzis 2000, S. 118-119.

²⁶³ Chafe 2024, S. 21.

prüft.²⁶⁴ L.-M.s prüfender Blick wird von Chadzis ebenfalls erwähnt.²⁶⁵ Chafe stellt die interessante These auf, dass L.-M. sich bewusst dazu entschieden haben könnte, den Kopf nach oben zu richten, damit der Blick nicht, wie es in vielen Schwangerschaftsdarstellungen üblich ist, nach unten gerichtet sei.²⁶⁶ Betrachtet man die Positionierung der Leinwand und des Skizzenbuches, lässt sich beobachten, dass die Figur der Künstlerin inmitten von künstlerischen Artefakten platziert ist. L.-M. vermittelt dadurch den Eindruck, dass sie sich mithilfe der Kunst den Rücken stärken oder sich ganz damit umgeben wolle. Beide Utensilien weisen auf einen unfertigen Prozess hin. Das Gemälde der Leinwand befindet sich noch im Entstehen und im Skizzenbuch werden Werke geplant, erdacht und selten vollendet. Wie ihre Schwangerschaft ist alles noch im Werden, in einem Übergangszustand, in dem etwas bereits vorhanden, aber noch nicht zur Vollendung gebracht ist. Die Verbindung von Leinwand und Körper wird vor allem durch die Farbgebung unterstrichen. Aber auch deren dreieckige Form unterstützt diesen gemeinsamen Eindruck. L.-M. scheint sich möglicherweise selbst einem Kunstwerk gleichzusetzen. Das Skizzenbuch hingegen ist als ein leuchtender Punkt abgebildet, als ob die Künstlerin die Idee oder die Inspiration für ein Kunstwerk darzustellen versucht. Sie selbst ist die Zwischenstation von der Idee oder der Inspiration zum Kunstwerk. Im Gegensatz zum Gemälde gibt es in der Skulptur weder Skizzenbuch noch Leinwand. Stattdessen legt die Künstlerin ihre Hand nicht nur an eine Stelle, sondern nimmt den Mantelkragen auch in diese. Auch das Halten eines Skizzenbuches ist im übertragenen Sinne eine sehr aktive Handlung. Folglich gibt es bei beiden Schwangerschaftsdarstellungen einen aktiven und einen passiven Arm. Möglicherweise wählte L.-M. diese Komposition, um eine gewisse Abwechslung im Werk zu schaffen und die Figur nicht zu statisch wirken zu lassen.

Zu betonen ist wiederum, dass keine Geste oder Sonstiges in den Werken auf die Schwangerschaft der Künstlerin verweist. Chafe ist ebenfalls der Ansicht, dass die Künstlerin die Aufmerksamkeit nicht auf den Bauch lenken wollte. Auch bei der Skulptur würde sie die gleiche Entscheidung treffen und die Arme beziehungsweise Hände lieber an der Seite und am Herz platzieren als am schwangeren Bauch.²⁶⁷ Schwinghammer merkt hierzu an, dass die Schwangerschaft bereits weit fortgeschritten ist und der Bauch sich dennoch unter der Kleidung verbirgt.²⁶⁸

²⁶⁴ Schwinghammer 1996, S. 24.

²⁶⁵ Chadzis 2000, S. 119.

²⁶⁶ Chafe 2024, S. 21.

²⁶⁷ Chafe 2024, S. 21.

²⁶⁸ Schwinghammer 1996, S. 24.

Bezüglich der Kleidung ist Chadzis der Ansicht, dass die Künstlerin den gleichen Mantel trägt wie der *Katzenfresser* (Abb. 61), ein Gemälde der Künstlerin aus dem Jahr 1900.²⁶⁹ Zwar passen hier die Länge des Mantels und die wesentliche Form zusammen, die Farben unterscheiden sich allerdings sehr, sodass diese Beobachtung in Frage gestellt werden muss. Möglicherweise ist der gleiche Mantel wie auf dem Foto der Künstlerin aus dem Jahre 1899 (Abb. 62) erkennbar.²⁷⁰ Um das gleiche Kleid handelt es sich vermutlich nicht, da hier die Volants am Rock fehlen. Zu betonen ist allerdings die ausladende Gestaltung des Kleides und die kegelförmige Darstellungsweise. Bezüglich der Kleidung ist noch eine Bemerkung von Julie Johnson zu erwähnen, die das Gewand L.-M.s als schwere Stoffe der Umstandskleidung beschreibt.²⁷¹ Weiters ist zu beobachten, dass die Kette, die die Künstlerin im Gemälde trägt auf den Skulpturen fehlt. Dies könnte allerdings auf deren Feinheit zurückzuführen sein, die womöglich durch die Glasur nicht realisierbar war. L.-M. dürfte jedoch des Öfteren eine Kette getragen haben, wie auf Fotografien zu erkennen ist (Abb. 63 & 64).

Besonders spannend wäre es, wenn es eine Skizze oder Vorzeichnung zu diesem Werk beziehungsweise zu diesen Werken geben würde. Im Zuge der Recherche der vorliegenden Arbeit konnte ein Blatt ausfindig gemacht werden, dessen Zusammenhang mit den zentralen Werken zwar nicht belegt werden konnte, aber aufgrund von einigen Übereinstimmungen durchaus möglich ist. Im Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg sind einige Skizzen und Entwürfe L.-M.s Teil der Sammlung. Darunter fällt auch das Blatt mit der Inventarnummer EG1990.6.8 (Abb. 65), auf dem mehrere kleinere Skizzen und Entwürfe zu sehen sind. Die Entwurfszeichnung wird vom Museum mit 1900 bis 1903 datiert und in Wien verortet. Aus diesem Grund könnte man davon ausgehen, dass diese Arbeit vermutlich vor der Geburt des ersten Sohnes gefertigt wurde. In der Mitte der Skizze sehen wir eine Zeichnung, die mit hellblauem Farbstift gerahmt ist und hauptsächlich bräunliche Rottöne aufweist. Dargestellt ist eine frontale, kegelförmige Figur, die den Großteil des kleinen Entwurfs einnimmt. Sie scheint einen langen Mantel über ihrem Kleid zu tragen und ihre Haare fallen offen über ihre Schultern. Hinter der Figur ist auf der linken Bildseite eine starke diagonale Linie zu sehen, deren Ende nicht mehr sichtbar ist und hinter der Figur verschwindet. Der linke Arm hängt am Körper der Figur herab, während der rechte angewinkelt und am Bauch platziert ist. Die Bauchgegend wird durch einen Kreis betont. Der Aufbau und die grundlegenden Formen dieser Skizze erinnern an den primären Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit. Die stärksten Unterschiede sind

²⁶⁹ Chadzis 2000, S. 92.

²⁷⁰ Alexander Klee, E-Mail an die Autorin 01.12.2025.

²⁷¹ Kat. Ausst. National Gallery London 2013, S. 152.

jedoch die Frontalität der Figur, die Frisur und eine Art Rahmen eines Bildes oder Spiegels am oberen rechten Bildrand, die im *Selbstbildnis während der Schwangerschaft* anders gestaltet sind. Dennoch kann man in den Raum stellen, dass es sich hierbei möglicherweise um eine Vorzeichnung oder Studie zum Selbstporträt handelt, da wesentliche Bestandteile der Komposition hier bereits angelegt zu sein scheinen. Das Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg stellt zwar keinen Zusammenhang zur Schwangerschaftsdarstellung her, allerdings vermutet es ebenfalls ein Selbstporträt in der Entwurfsskizze.²⁷²

Obwohl die Doppelrolle von Mutter und Künstlerin visuell nicht besonders betont wird, beziehungsweise nicht darauf verwiesen wird, scheint es sich dennoch um das präsenteste Thema in diesen Werken zu handeln. Derenda fasst es bezüglich des Gemäldes folgendermaßen zusammen:

An dieser künstlerischen Selbstinszenierung wird deutlich, dass die Künstlerin die Mutterschaft und den Beruf als Kategorien darstellte, die sich nicht gegenseitig ausschlossen. [...] Auf diese Weise präsentierte sich Luksch-Makowskaja der Öffentlichkeit als werdende Mutter und zugleich als Künstlerin durch das Medium des Selbstbildnisses.²⁷³

Auch Schwinghammer ist der Ansicht, dass die Künstlerin Atelierbild und Schwangerschaftsdarstellung kombinieren würde und sich damit in die männliche Tradition der Porträts mit Malerattributen der Kunstgeschichte stellt, sich dennoch gleichzeitig selbst als Frau und zukünftige Mutter beobachtet.²⁷⁴ L.-M. schafft es also den zu dieser Zeit undenkbaren Zusammenhang zwischen Künstlerin und Mutter herzustellen. Chafe ist der Ansicht, dass beide Schwangerschaftsdarstellungen nicht nur Selbstporträts seien, sondern die Künstlerin, aus ihrem Blickwinkel, auch ihren Körper als Objekt sieht – entweder als Leinwand oder als Statuette. Außerdem würde die Künstlerin möglicherweise ihre künstlerische Identität über der ihres Kindes betonen, das nur als Erweiterung ihres Körpers dargestellt wird.²⁷⁵ Es wurde bereits erwähnt, dass auf das Ungeborene beinahe kein Fokus gelegt wird. Chafe wirft ein, dass L.-M. das Kind als Teil von sich selbst sieht, was es während der Schwangerschaft auch ist. Dementsprechend ist eine explizite Betonung nicht erforderlich, da das Selbst bereits implizit mitbetont wird, wenn es als Teil des eigenen Selbstverständnisses begriffen wird.

²⁷² Kat. Slg. MK&G 2004, S. 89.

²⁷³ Derenda 2018, S. 474.

²⁷⁴ Schwinghammer 1996, S. 24.

²⁷⁵ Chafe 2024, S. 21.

L.-M. stellt sich in diesem Werk sehr konkret in den Kontext von Kunst und hebt somit ihre Identität als Künstlerin hervor. Auch wenn die Kunstutensilien im dargestellten Moment nicht aktiv verwendet werden, sind sie dennoch sehr präsent. L.-M. inszeniert sich im Gemälde als zweite repräsentative Figur neben der monumentalen Leinwand, der sie zwar den Rücken zukehrt, ihr aber dennoch viel Raum zugesteht. Diese Positionierung könnte jedoch auf zwei Arten gedeutet werden: Entweder die Künstlerin stärkt sich den Rücken oder sie wendet sich von der Kunst ab – sie arbeitet mit Polaritäten. Das Skizzenbuch funktioniert somit als verbindender Faktor für die aus dem Bild schreitende Frau. Ihr Interesse gilt offenkundig dem Spannungsverhältnis von Kunstwerk und Künstlerin – die exzentrische Platzierung der Figur trägt diesem Dualismus Rechnung. Auch die Verbindung der Ateliersituation mit ihrer Person scheint von besonderer Bedeutung für die Künstlerin zu sein. Sich als Künstlerin darzustellen, ist vermutlich ihre primäre Intention hinter diesem Werk. Die Tatsache, dass sie sich mit diesem Thema zum damaligen Zeitpunkt mehrfach beschäftigt, unterstreicht, wie wichtig ihr dieses Sujet war. L.-M. war sich mit ziemlicher Sicherheit bewusst, dass die zukünftige Mutterrolle eine Einschränkung für ihr künstlerisches Schaffen bedeuten würde. Ihre Mutter hat sich beispielsweise in einem Brief zu ihrer ersten Schwangerschaft negativ darüber geäußert: „Ja, so bald bist du, Ärmste, in die Netze der Mutterschaft und mit ihr der erschwerten Situation und den aufkommenden Sorgen geraten; bald und nicht zur rechten Zeit, doch da kann man nichts machen.“²⁷⁶ L.-M. hat vermutlich bereits damals bewusst darüber reflektiert, was Mutterschaft für sie und ihr Leben bedeutet. Es ist daher aus heutiger Sicht naheliegend, dass sie sich mit diesen Überlegungen auch künstlerisch auseinandersetzt, im Kontext der Zeit ist es jedoch dennoch beeindruckend. Zum Ausdruck kommen die pessimistischen Gedanken zur Vereinbarkeit von Künstlerinnendasein und Mutterrolle an diesem Punkt ihres Œuvres noch nicht. Einige Jahre später wird sie sich jedoch im Rahmen eines skulpturalen Werkes damit befassen, wie in Kapitel 6.5 noch behandelt werden wird.

6.3 Selbstporträts von Luksch-Makowsky

Bedauerlicherweise ist L.-M.s Werk nicht vollständig publiziert beziehungsweise zugänglich. Dementsprechend schwierig ist es, einen Überblick zu geben und somit kann dieses Kapitel

²⁷⁶ Zit. nach: Derenda 2018, S. 473. Brief von Julia Makowskaja an Elena Luksch-Makowsky vom 08.02.1900. Laut Derenda wird dieser Brief mit 1900 zitiert, diese Datierung ist jedoch mit großer Wahrscheinlichkeit falsch. Ansonsten müsste es sich bei der besprochenen Schwangerschaft um eine uneheliche handeln. Es wäre sehr ungewöhnlich wenn L.-M. dies mit ihrer Mutter teilen würde. Dementsprechend wird davon ausgegangen, dass die richtige Datierung 08.02.1901 ist.

nicht den Anspruch auf Vollständigkeit erheben. Aus diesem Grund wurden zwei Selbstporträts ausgewählt, die relevante Zusammenhänge für die Schwangerschaftsdarstellungen im Selbstporträt dieser Arbeit aufzeigen können. Darüber hinaus soll ein Abriss ihrer Selbstdarstellungen, soweit dies möglich ist, gegeben werden. Obwohl L.-M. vergleichsweise wenig Selbstdarstellungen schuf, wird deutlich, dass sie ein bedeutender Bestandteil ihres Œuvres waren. In der Forschung standen bislang ihre Beteiligungen an den Ausstellungen der Wiener Secession im Vordergrund. Dabei findet sich allenfalls ein Selbstporträt, das in Kapitel 6.5 behandelt wird. L.-M.s erstes bekanntes Selbstporträt stammt aus dem Jahr 1896 und wird im anschließenden Kapitel genauer behandelt. Weitere Selbstporträts vor 1896, vor allem zeichnerische, lassen sich jedoch nicht ausschließen. Von ihren Zeichnungen und Skizzen ist jedoch noch weniger publiziert als von ihren Öl- und Aquarellarbeiten. Im Gegensatz zu K. hat L.-M. weitaus weniger Selbstporträts angefertigt. In jungen Jahren scheint sie sich noch vermehrt mit dieser Darstellungsart zu beschäftigen, während die Selbstbildnisse gegen Ende ihres Lebens abnehmen. Es ist naheliegend, dass sich eine junge Künstlerin besonders am Anfang ihrer Laufbahn selbst darstellt und Selbstreflexion betreibt. Zum einen lässt sich dies vermutlich auf ihren persönlichen Selbstfindungsprozess als junge Kunstschaaffende zurückführen und zum anderen könnte L.-M. versucht haben, sich dadurch in der Öffentlichkeit als Künstlerin zu positionieren. In diese Zeit fallen auch die zentralen Werke dieser Untersuchung. In den folgenden Kapiteln wird deutlich werden, dass L.-M. primär Brust- oder Schulterporträts von sich angefertigt hat. Bei den Schwangerschaftsdarstellungen im Selbstporträt von L.-M. handelt es sich mit den Ganzkörperdarstellungen somit um Ausnahmeerscheinungen.

6.3.1 Selbstbildnis 1896

Bereits 1896 entsteht ein frühes *Selbstbildnis* von L.-M. (Abb. 66) mit den Maßen 41 x 26,5 cm.²⁷⁷ Zu diesem Zeitpunkt war sie 18 Jahre alt. Im gleichen Jahr bewarb sie sich für die Aufnahme an der Petersburger Kunstakademie, in der sie im Jänner 1897 zum Studium zugelassen wurde.²⁷⁸ Schwinghammer sieht einen Zusammenhang von der Aufnahme an der Kunsthochschule und der Anfertigung dieses Selbstporträts. Sie ist der Meinung, dass die Künstlerin aufgrund der Zulassung an der Kunstakademie das Selbstbewusstsein für die Fertigung dieses Porträts aufbrachte, allerdings datiert sie es noch mit 1897.²⁷⁹ Deutlich wird

²⁷⁷ Kat. Ausst. Belvedere 2020, S. 43.

²⁷⁸ Kat. Ausst. Belvedere 2020, S. 122.

²⁷⁹ Schwinghammer 1996, S. 37.

durch die selbstbewusste Darstellungsart, dass L.-M. sich bereits damals mit einer gewissen Selbstinszenierung beschäftigt. Auch wenn nicht außer Acht zu lassen ist, dass bei so einem frühen Selbstporträt wohl vorrangig Selbstvergewisserung eine Rolle gespielt hat. In dem Werk selbst sieht sie die Betrachtenden mit einem direkten Blick über die Schulter an, ihr Kopf ist gedreht. Diese Kopfwendung wird als Erkennungsmerkmal eines Selbstporträts gesehen. Laut Hans-Joachim Raupp handelt es sich dabei um eine der häufigsten Motive der Künstlerdarstellung.²⁸⁰ Dieses Motiv wird allerdings primär von Männern und nicht von Frauen angewendet. Giorgione, Rembrandt und Van Dyck stellen sich mit ebendiesem Blick über die Schulter dar. Schwinghammer, die sich auf Raupp bezieht, ist der Ansicht, dass L.-M. sich mit diesem Werk als Künstlerin abbilden und sich damit in die Tradition der Künstler*innendarstellungen einschreiben möchte. Durch die Kopfwendung entsteht der Eindruck eines unvermittelten Blickkontakt mit den Betrachtenden, der dem Bild eine Momenthaftigkeit verleiht. Zugleich wird dieser Geste eine symbolische Bedeutung zugeschrieben. Das künstlerische „ingenium“, also das Kennzeichen der Inspiration, lasse sich dadurch wiedergeben. Oftmals werden auch Musiker und Dichter auf diese Weise porträtiert, wodurch das geistige Wesen der Dargestellten betont werden soll.²⁸¹ Auch Chafe ist der Ansicht, dass L.-M. sich hier in einer männlichen Art darstellen würde und vergleicht es mit anderen Frauenbildnissen der Künstlerin, wie das Porträt ihrer Schwägerin *Tante Frizi* (Abb. 67). Chafe zufolge vermeide die Malerin es, sich in ihrem Selbstporträt zu überfeminisieren und sich mit weiblicher Kleidung zeigen. Stattdessen bildet sie sich mit einer Direktheit und einem Selbstbewusstsein ohne jegliche Attribute ab.²⁸² Sie reduziert das Bild auf ihr Antlitz und schreibt sich in kunsthistorisch etablierte Darstellungsweisen ein.

6.3.2 Selbstbildnis (schwanger) 1901

In etwa zeitgleich mit den Schwangerschaftsdarstellungen im Selbstporträt entsteht ein weiteres Selbstbildnis (Abb. 68) aus der Hand der Künstlerin. Im aktuellen Kunsthandel wird es mit *Selbstbildnis (schwanger)* oder mit *Selbstporträt während der Schwangerschaft* angeführt.²⁸³ Das Porträt zeigt die Künstlerin nur bis knapp unter die Schultern, allerdings scheint sie dasselbe Gewand zu tragen wie auf den zentralen Werken dieser Untersuchung. Sie ist mit einem schwarzen Oberteil mit Rollkragen und einer offenen Jacke oder einem Mantel bekleidet.

²⁸⁰ Raupp 1984, S. 181-182, 208.

²⁸¹ Schwinghammer 1996, S. 37; Raupp 1984, S. 165-208.

²⁸² Chafe 2024, S. 20.

²⁸³ Kat. Auktion Galerie Kornfeld 2024, Lot 1388; Portfolio Elliott.

Die Farbe des Mantels ist wieder ein bräunliches Rot, das dem der primären Untersuchungsgegenstände sehr ähnlich ist. Diesmal lässt sich allerdings eine Art Reverskragen oder ein Futter erkennen. Möglicherweise ist der Überwurf mit Pelz, Fell oder Stoff gefüttert, da die dick aufgetragene Farbe für ein texturreiches Material spricht. Die goldene Kette ist ebenfalls wiederzuerkennen, obwohl sie diesmal nicht mittig platziert ist, sondern auf die rechte Seite des Oberkörpers fällt. Auch die Frisur lässt an die Skulptur und das Gemälde denken. Die rote Hintergrundfarbe, die hier zu sehen ist, wird L.-M. auch in ihrem späteren Gemälde *Ver Sacrum* wieder aufnehmen, das in Kapitel 6.5. thematisiert wird. Der größte Unterschied, abgesehen von dem Bildausschnitt und dem Format, liegt vermutlich in der Technik, da in diesem Fall Öl verwendet wurde und nicht Aquarellfarben. Das Werk wird als Ölskizze bezeichnet, hat die Maße 43 x 32,8 cm und ist auf Hartfaserplatte gefertigt.²⁸⁴ Bemerkenswert ist, dass die Künstlerin sich in schwangerem Zustand selbst darstellt, die Schwangerschaft jedoch durch den gewählten Bildausschnitt der Sichtbarkeit entzogen bleibt. Gegen eine Beschneidung spricht die zweireihige Studie auf der Rückseite (Abb. 69) für ihr Gemälde *Die Landeskinder* von 1900 und das Material des Bildträgers.

Angesichts der bisher besprochenen Beobachtungen wird in Betracht gezogen, dass das Aquarell beziehungsweise die Skulptur einen direkten Bezug zur Ölskizze darstellt, oder vice versa. Möglich wäre außerdem, dass hier ein längerer Erarbeitungsprozess eines oder mehrerer Werke sichtbar wird und beispielsweise die Ölskizze als Vorzeichnung diene. Welches der Werke zuerst gefertigt wurde, lässt sich bedauerlicherweise nicht mit Sicherheit feststellen. Meines Erachtens ist die Ölskizze in der Entstehung vermutlich an erster Stelle zu sehen. Das Ganzkörperporträt ist im Gegensatz zur Ölskizze genauer ausgearbeitet und macht einen bewussteren Eindruck, während das Kopfporträt skizzenhafter und unpräziser wirkt. Zwar sind einige Details wie beispielsweise Ohrringe zu erkennen, die auf den anderen Werken nicht aufscheinen. Es gibt allerdings auch Einzelheiten wie die Haare, die einen unfertigen Aspekt aufweisen. Einerseits ist die Frisur nicht eindeutig erkennbar und andererseits scheint der Haaransatz eine kahle Stelle aufzuweisen. Beide Merkmale sind am Ganzkörperporträt klarer und definierter gestaltet. Die Gesichter der beiden Bilder ähneln sich auf erstaunliche Weise. Sie könnte beim Aquarellbild tatsächlich auf ihr eigenes Werk zurückgegriffen haben, um diese Partie anzufertigen. Da die Skulptur kein ausgearbeitetes Gesicht aufweist, wäre es möglich sie ans Ende des Entwicklungsprozesses zu reihen. Einerlei wie man die zeitliche Einordnung der Werke betrachtet, spricht der Umstand, dass zwei beziehungsweise drei

²⁸⁴ Portfolio Elliott, S. 2.

Schwangerschaftsdarstellungen von L.-M. im Selbstporträt vorliegen, stark für die Wichtigkeit dieses Sujets für die Künstlerin selbst. Höchstwahrscheinlich hat sie sich über einen längeren Zeitraum mit der Schwangerschaftsthematik im Selbstporträt beschäftigt.

Eine weitere Grundlage für eine „Zuschreibung“ der Schwangerschaft, abgesehen von den bisher besprochenen Argumenten, liefert der Umstand, dass das Bild einen Rückseitenkarton (Abb. 70) hatte, auf dem Folgendes zu lesen war: „Selbstbildnis (schwanger). Elena Luksch v. MAKOWSKAJa 1901. Oel auf Leinwand. Besitz Peter Luksch. Hamburg 50 Klopstockstrasse 7. Tel. 395293“. Die Beschriftung stammt jedoch vermutlich nicht aus der Hand der Künstlerin selbst, sondern aus der ihres ältesten Sohnes Peter Luksch.²⁸⁵ Dennoch hat der derzeitige Kunsthandel die Zuschreibung der unsichtbaren Schwangerschaft übernommen und sie in den Titel des Werkes integriert. Schwangerschaftsdarstellungen im Selbstporträt scheinen folglich in Bezug auf ihre gesellschaftliche Wahrnehmung eine Veränderung durchzumachen.

Es wird deutlich, dass für L.-M. Selbstporträts in dieser Zeit von besonderer Bedeutung waren, weswegen zwei beziehungsweise drei Schwangerschaftsdarstellungen entstanden. Dabei ist interessant, dass sie sich stets in der gleichen Kleidung präsentiert und nicht verändert, abgesehen von einer Musterung bei einer der Skulpturen. Die übrige Figur, sofern diese sichtbar ist, wird ebenfalls kaum verändert. Die drei Schwangerschaftsdarstellungen scheinen alle auf beinahe dieselbe Darstellungsform hinauszulaufen. Man kann also davon ausgehen, dass es sich um einen relativ engen Zeitraum gehandelt habe, in dem die Werke entstanden. Bezüglich der Kleidung muss jedoch angemerkt werden, dass die Menschen zur damaligen Zeit keine umfangreiche Garderobe hatten und dementsprechend nicht so viel variieren konnten. Dies trifft vermutlich noch mehr auf schwangere Frauen zu. Die Künstlerin hätte sich allerdings mittels künstlerischer Freiheit in einem anderen Gewand zeigen können, entscheidet sich aber dagegen. Folglich dürfte die Darstellung der Realität eine Rolle für sie gespielt haben. Die intensive Beschäftigung, nicht nur mit dem gleichen Bildsujet, sondern auch mittels der gleichen Bildsituation, zeigt uns, dass es ihr vermutlich um einen sehr konkreten Ausdruck gegangen ist. Eine weitere Erklärung wäre, dass sie sich in einer Zeit der regen Selbstbefragung befand, in der ihr Körper sich stark veränderte und ihre Zukunft sich sehr wandeln würde. Diese Veränderungen versuchte L.-M. eventuell mit Hilfe ihrer Kunst besser zu verstehen und zu verarbeiten.

²⁸⁵ Will Elliott, E-Mail an die Autorin 28.10.2025.

6.4 Schwangerschaftsdarstellungen bis 1901 & mögliche Vorbilder für L.-M.

Zwischen der Schwangerschaftsdarstellung im Selbstporträt von K. bis zu den Werken von L.-M. vergehen neun Jahre. Dazwischen liegen Künstler wie James Ensor (1860–1949) mit der Radierung *Les Vieux polissons* (Die alten Strolche, Abb. 71) von 1895, wo auf der einen Seite drei nackte, womöglich schwangere Frauen dargestellt sind und auf der anderen sie begutachtende angezogene Männer. Laurits Andersen Ring (1854–1933) folgt 1897 mit einem Gemälde seiner Frau an der Türschwelle zum blühenden Garten *I havedøren. Kunstnerens hustru* (In der Gartentür. Die Frau des Künstlers, Abb. 72). Anschließend sind die bereits in Kapitel 5.6 behandelten Gretchen-Darstellungen und *Frau mit übereinandergelegten Händen* von K. zu erwähnen. Auch Wilhelm Laage (1868–1930) greift 1899 das Schwangerschaftssujet mit dem Holzschnitt *Tod und Leben* (Abb. 73) auf. Zu sehen ist eine beinahe nackte Figur mit Rosenstrauch in der Hand ist vor einer Stadtkulisse. 1900 entstand außerdem Gustav Klimts (1862–1918) *Medizin* (Abb. 74), die heute nicht mehr erhalten ist. Sie wurde auch auf der bereits erwähnten X. Ausstellung der Wiener Secession gezeigt.²⁸⁶ Weitere Schwangerschaftsdarstellungen, die ungefähr zur gleichen Zeit gefertigt wurden wie L.-M.s Werke, stammen von Alfred Kubin (1877–1959) und werden mit 1901/02 datiert. Dabei handelt es sich um die *Fruchtbarkeit I* & *Das Ei* (Abb. 75 & 76). In der *Fruchtbarkeit I* ist eine liegende, nackte schwangere Frau mit unnatürlich gewölbten Bauch am Grund eines Gewässers dargestellt. In *Das Ei* ist ein schwangeres Skelett neben einem offenem Grab auszumachen.

6.4.1 Vorbilder vor 1901

Die Frage nach möglichen künstlerischen Einflüssen und Vorbildern für L.-M. lässt sich im Vergleich zu K. aufgrund der deutlich unsicheren Quellenlage schwerer beantworten. Aus ihrer autobiographischen Schrift *Kindheits- und Jugenderinnerungen 1878 – 1900* gibt es jedoch einige Äußerungen der Künstlerin selbst zu diesem Thema.²⁸⁷ Besonders bedeutend war wohl ihr Vater, Konstantin Makowsky (1839–1915), der schon früh ihre Begabung erkannte und diese auch förderte.²⁸⁸ Infolge der Scheidung der Eltern im Jahre 1892 brach der Kontakt zum Vater ab, was M. sehr verletzte.²⁸⁹ K. Makowskys Werk ist überwiegend von

²⁸⁶ Kat. Ausst. Wiener Secession 1901, Nr. 94.

²⁸⁷ Luksch-Makowsky 1989. An dieser Stelle gilt es zu betonen, dass der Nachlass der Künstlerin bisher nicht vollständig aufgearbeitet worden ist.

²⁸⁸ Luksch-Makowsky 1989, S. 65, 73. (wiss. Translit.: Makovskij)

²⁸⁹ Chadzis 2000, S. 19. Für eine nähere Bearbeitung und Analyse der Autobiographie siehe: Derenda 2018, S. 394-399.

Genredarstellungen und Porträtaufträgen geprägt, Schwangerschaftsdarstellungen finden sich darin nicht. Der Vater der Künstlerin war Teil der Vereinigung *Wanderer* (Peredwischniki), die sich zum Ziel setzte, die russische Kunst, unabhängig von der Akademie, dem Volk mithilfe von Wanderausstellungen durch das ganze Land näher zu bringen.²⁹⁰ Ein weiterer Künstler, der zu dieser Bewegung gehörte, war Nikolai Jaroschenko (1846–1898).²⁹¹ 1893 fertigt er das Werk *Vertrieben* (Abb. 77) an, bei dem es sich um eine Schwangerschaftsdarstellung handelt. Das Bild zeigt eine schwangere Frau, die gerade aus ihrem Haus geworfen wurde. Sie steht allein mit ihren wenigen Besitztümern auf der Straße vor dem Hauseingang und blickt zu Boden. Ein weiteres Mitglied dieser Künstlervereinigung ist Ilja Repin (1844–1930), der der Lehrer der Künstlerin war.²⁹² Bereits vor der Aufnahmeprüfung an der Akademie wurde M. in Repins Privatschule unterrichtet und danach in seine Meisterklasse aufgenommen. In ihrer autobiographischen Schrift spricht sie folgendermaßen über ihn:

Wenn Ilya Jefimowitsch erschien, war es ein Festtag; widerspruchslos gehorchten wir seinen Worten und fürchteten seinen leisen Spott; wir hörten keinerlei Lob oder Gemeinplätze! Er selbst stand in der Blüte seines Schaffens und wir verfolgten seine Arbeiten. Sein letztes Werk war die Leinwand 'Der wundertätige Nikolaj verhindert die Hinrichtung' und er arbeitete wahrscheinlich an 'Sadko (...)'. Er schlug uns vor, neben der regelmäßigen Arbeit in der Natur - Figuren und Köpfe - bei uns zu Hause nach freien Themen Kompositionen zu üben und wöchentliche Ausstellungen zu veranstalten.²⁹³

Auch wenn sie sich gegen Ende ihres Lebens etwas von ihm distanzierte, war er für den Beginn ihrer Ausbildung sehr bedeutend.²⁹⁴ Chadzis bezeichnet Repin als Identifikationsfigur für M., der ihren Vater von dieser Position ablöste.²⁹⁵ Bei ihm existieren keine bekannten Schwangerschaftsdarstellungen. Er hielt bis zur Jahrhundertwende Kontakt zu jüngeren Generationen von Künstler*innen wie beispielsweise mit der Vereinigung *Welt der Kunst* (Mir Iskusstva) von der er sich später jedoch abwandte.²⁹⁶ In ihrer Autobiographie äußert sich die Künstlerin auch negativ über ihren früheren Lehrer und erwähnt dabei, dass sie beobachtete, welche künstlerische Entwicklungen in Russland geschahen:

²⁹⁰ Chadzis 2000, S. 18. (wiss. Translit.: peredvižniki)

²⁹¹ Wiss. Translit.: Nikolaj Jarošenko

²⁹² Wiss. Translit.: Il'ja Repin

²⁹³ Luksch-Makowsky 1989, S. 95.

²⁹⁴ Luksch-Makowsky 1989, S. 119: „Kein Genre mit dem dafür charakteristischen, anekdotischen Element, keine realistische Sittenmalerei — mit dem oft übertriebenen und falschen Beigeschmack von Wladimir Makowskij und sogar I. E. Repin, charakteristisch für die ältere Künstlergeneration, sondern ein Genre, das das eigentliche und ewige Wesen des Volkes berührt —, bei großer, kompositorischer Meisterschaft, dem Gefühl für Musikalität und Meisterschaft in der Malkunst, die ich zu erreichen hoffte.“

²⁹⁵ Chadzis 2000, S. 28. Derenda führt dies noch näher aus, siehe: Derenda 2018, S. 205-206.

²⁹⁶ Chadzis 2000, S. 28. (Wiss. Translit.: Mir Iskusstva)

Die Einrichtung neuer Ausstellungen von S. P. Djagilew, der diese Sache in seine talentierten Hände nahm, und bald die Herausgabe der „Welt der Kunst“, dies rief Polemik und Auseinandersetzungen zwischen der jungen und der alten Künstlergeneration hervor. Auch Ilja E. Repin selbst war ein spöttischer Gegner alles Neuen, der talentierte Dlejade, und die Kritik an der Jugend hörte lange nicht auf, man verspottete die Peredwischniki, die Akademie und so weiter. All das begann erst, aber ich verfolgte alles, immer wenn ich aus dem Ausland in meine Heimat fuhr, bis 1914.²⁹⁷

Ein weiterer Einfluss für die Künstlerin soll laut Schwinghammer der Leibl-Kreis gewesen sein.²⁹⁸ Chadzis führt jedoch an, dass die besten Jahre des Malers zu dieser Zeit bereits vorbei waren und der Leibl-Kreis eher als die ältere Generation wahrgenommen wurde, die zwar respektiert wurde, allerdings überwunden werden musste. Dennoch sieht sie einige Gemeinsamkeiten von Leibls und M.s Kunst, wie beispielsweise deren Darstellung der Bauern- und Landbevölkerung.²⁹⁹ Zu diesem Zeitpunkt war die Künstlerin an der Ažbe Schule eingeschrieben, wo möglicherweise Reproduktionen Leibls an den Wänden hingen.³⁰⁰ Wie bereits am Anfang der Arbeit erwähnt, gibt es eine Schwangerschaftsdarstellung von Wilhelm Leibl (Abb. 29). Es ist allerdings sehr unwahrscheinlich, dass M. sie zu diesem Zeitpunkt gekannt hat.

Die zentralen Werke dieser Untersuchung fallen mit der frühen Datierung des Jahres 1901 auf einen Zeitpunkt, in dem die Künstlerin ihre Ausbildungen gerade beendet hatte. Sie war 23 Jahre alt, frisch nach Wien gezogen und beteiligte sich sehr aktiv an den Ausstellungen der *Wiener Secession*. Über die Zeit in der Secession äußerte sie sich in einem Briefentwurf an Fanny Harlfinger (1873–1954) 1944 sehr positiv:

Ich bin damals ungern v.[on] Wien weg, an das ich in meiner Scheu, gerade anfing mich z.[u] gewöhnen. Ich habe Wien in guter, dankbarer Erinnerung. Das Mitarbeiten mit der Secession war geradezu ideal zu nennen, es wurde einem leicht gemacht, mit allen Hilfen und Chikanen. Obwohl ich ja für ›Kunstgewerbe‹ eine ausgesprochene Abneigung, ja sogar Uninteressiertheit hatte und habe (ich bin für Grand Art), haben die vielen Ausstellungen – Versuche, Raumgestaltungen eine lebendige Atmosphäre geschaffen und ich habe mich an alle möglichen Techniken gewöhnt, ohne Bedenken zu sehen, das Wesentliche im Auge behaltend und die Technik ›en passant‹ studierend.³⁰¹

²⁹⁷ Luksch-Makowsky 1989, S. 123-124.

²⁹⁸ Schwinghammer 1996, S. 53.

²⁹⁹ Chadzis 2000, S. 40-41.

³⁰⁰ Kat. Ausst. Museum Wiesbaden 1988, S. 90.

³⁰¹ Zit. nach: Derenda 2018, S. 314.

Weitere symbolistische Einflüsse könnten sich bereits viel früher, noch im 19. Jahrhundert, durch ihren Bruder entwickelt haben. Bevor M. ihre künstlerische Ausbildung begonnen hatte, reiste sie mit ihrer Mutter und ihren beiden Brüdern von 1889 bis 1893 durch Europa.³⁰² Ihrem älteren Bruder Sergej stand sie zeitlebens sehr nahe. In einem Brief vom 11.10.1952 fragt er sie nach symbolistischen Künstlern:

Übrigens, wann, in welchem Jahr (genau) und Monat waren wir mit Dir (?) in München, und war ich von Böcklin, Klinger, Stuck begeistert? In jedem Fall, der Artikel über Böcklin war schon im Herbst 1898 geschrieben (er erschien in der Zeitschrift „Mir bozij“ (von 1899)), nach meinem Artikel über Vasnecov (1898). Den letzten habe ich nach meiner Ankunft aus Kiew in einem russischen Dorf geschrieben, wo die ganze Familie gewohnt hat. Erinnerst Du Dich noch daran? War das „Skorodnoe“?³⁰³

Es ist nicht nachvollziehbar, auf welchen Zeitpunkt S. Makowsky sich bezieht. Falls er dabei an die Hochzeit seiner Schwester im Jahre 1900 gedacht hat, hätte er dies vermutlich extra erwähnt. Somit steigt die Wahrscheinlichkeit, dass er sich auf eine Reise im 19. Jahrhundert bezog.

6.5 Mutterschaft im Werk von Luksch-Makowsky

Zwar schuf die Künstlerin nur die zwei bereits behandelten Schwangerschaftsdarstellungen, die Mutterschafts-Thematik bleibt jedoch weiterhin präsent. Zur Geburt ihres ersten Sohnes Peter gestaltete die Künstlerin 1901 eine Geburtsanzeige (Abb. 78). Auch für ihre anderen beiden Söhne fertigte sie Geburtsanzeigen an, diese sind allerdings nicht erhalten geblieben.³⁰⁴ Ungewöhnlich an dieser Darstellung ist, dass L.-M. sich hier mit ihrem Ehemann zeigt, der sonst in ihren Werken nicht in Erscheinung tritt.³⁰⁵ Die Anzeige zeigt die Eltern sich gegenüberstehend über der Kinderwiege. Beide Figuren sind von der Seite dargestellt, dem Kind zugewendet und richten den Kopf leicht in die Richtung der Betrachtenden. Im Mittelpunkt scheint eher das Elternpaar als das neugeborene Kind zu stehen. Am unteren Ende wird die Ankündigung mit einer ornamentalen Reihe von Milchfläschchen geziert. Die Bekanntmachung der Geburt diente der Künstlerin beziehungsweise dem Künstlerpaar, als welches sich die Eltern inszenierten oder auch inszeniert wurden, nicht nur als Geburtsanzeige,

³⁰² Chadzis 2000, S. 20.

³⁰³ Steinke 2000, S. 73.

³⁰⁴ Chadzis 2000, S. 114.

³⁰⁵ Schwinghammer 1996, S. 23.

sondern auch als eine Art Visitenkarte.³⁰⁶ Die Möglichkeit, Beziehungen durch diese Mitteilung aufzubauen, wurde von L.-M. bewusst auch strategisch genutzt. Damit wurden wichtige Kontaktpersonen aus Künstlerkreisen und der Wiener Gesellschaft kontaktiert. R. L. befand sich bald nach der Geburt wegen einer Ausstellungsbeteiligung in München. Aus Briefen ist bekannt, dass L.-M. ihm Personen auflistete, an die er die Anzeigen verteilen sollte. Chadzis führt dies auch auf den Umstand zurück, dass L.-M. nicht wie ihr Mann an der Ausstellung im Glaspalast in München beteiligt war und dementsprechend nur durch die Geburtsanzeige im Gespräch bleiben konnte. Die Autorin ist der Ansicht, dass sich hier die Schwierigkeiten der Mutterschaft bereits als Vorahnung zeigen. Tatsächlich gab es ein „Milchflaschenproblem“, immer wieder war in den Briefen des Ehepaars die Suche nach einem Kindermädchen Thema. Bereits zu Beginn der Lebensgemeinschaft zeigen sich finanzielle Engpässe auf, da das Künstlerpaar von Auftragsarbeit zu Auftragsarbeit lebte und kein regelmäßiges Einkommen hatte.³⁰⁷

Ein weiteres Werk, das sich mit dem Thema Mutterschaft beschäftigt, ist das symbolistische Gemälde *Ver Sacrum* (Abb. 79) von 1901. Es war bereits 1902 in der XIII. Ausstellung der Wiener Secession zu sehen und wurde im dazugehörigen Katalog unter dem Titel „Heiliger Frühling“ geführt.³⁰⁸ Das Bild ließe sich laut Sekundärliteratur aufgrund des Titels und den im Anschluss besprochenen Schneeglöckchen, als Weihe im Sinne der Antike deuten. Zu jener Zeit wurden die im Frühjahr Geborenen als Erwachsene ausgesandt um neue Siedlungsgebiete zu gründen.³⁰⁹ In dem Bild ist Peter als kleines Baby mit hochrutschendem weißen Hemdchen, blühenden Schneeglöckchen in der Hand und einem knospenden Blumenkranz gleicher Art am Kopf dargestellt, während ihn die Mutterfigur, die selbst in den Hintergrund rückt, hochhält und präsentiert. Eine unmittelbare Verbindung zwischen Mutter und Kind ist nicht erkennbar. Allenfalls der grüne Ring an L.-M.s rechter Hand, der das Grün der Schneeglöckchen aufnimmt, könnte als solches Detail gelten. Die Figur der Mutter ist nicht glücklich und selig dargestellt, wie es oft der Fall ist, sondern vermittelt einen grimmigen, anklagenden Eindruck. Der gesamte Hintergrund ist in einem Rotton gehalten, und soll an die Madonna, beziehungsweise die Ostkirche erinnern, farblich bindet sich die Künstlerin daran, ohne sich auf dieselbe Stufe zu stellen.³¹⁰ Auch der Kapuzenumhang der Mutter ist in einem ähnlichen Ton gehalten und wird in der Sekundärliteratur als Malkittel bezeichnet. Alexander Klee

³⁰⁶ Chadzis 2000, S. 108, 114-115.

³⁰⁷ Chadzis 2000, S. 114-116.

³⁰⁸ Kat. Ausst. Wiener Secession 1902, S. 20.

³⁰⁹ Kat. Ausst. Belvedere 2019, S. 115.

³¹⁰ Chadzis 2000, S. 120.

vergleicht die Figur der Künstlerin mit einer Priesterin, die weihevoll das Kind hochhält.³¹¹ Auch der Blumenkranz könnte laut Elfriede Wiltchnigg als Heiligenschein gedeutet werden.³¹² Betrachtet man alle genannten Faktoren zusammen, wird der Eindruck eines Opfergestus immer stärker. Inszeniert L.-M. sich als Priesterin im Kittel, die die Kunst für das ahnungslose Kind aufgibt? Chadzis bringt das Bild in Verbindung mit der Enttäuschung bezüglich der Taufe, die nicht so feierlich war, wie die Künstlerin es aus der russisch-orthodoxen Kirche gewohnt war.³¹³ Wahrscheinlicher scheint jedoch eine Auseinandersetzung mit der neuen Mutterrolle, wodurch die Künstlerin und die Person L.-M. in den Hintergrund rückt. Sabine Plakolm-Forsthuber fasst es folgendermaßen zusammen: „Die Siegerpose nimmt der mit einem Blumenkranz geschmückte Sohn ein, während sie selbst zu einem zwar unabdingbaren, aber doch beiläufigen Bildmotiv regrediert.“³¹⁴ Das sogenannte Mutterglück scheint in diesem Fall nicht einzutreten und die Künstlerin setzt sich unverzüglich damit in ihrem künstlerischen Werk auseinander. Interessant ist außerdem, dass dieses Bild von anderen Künstlern dieser Zeit wie beispielsweise Oskar Kokoschka (1886–1980) und Egon Schiele (1860–1918) rezipiert wurde.³¹⁵ Einige Jahr später, vermutlich um 1908-1909, entsteht das *Selbstbildnis mit Sohn Andreas* (Abb. 80). Dabei handelt es sich um das zweite Kind der Künstlerin, das im Dezember 1903 geboren wurde. In diesem Gemälde scheint sich L.-M. in die Richtung bereits etablierter Mutter-Kind-Darstellungen zu bewegen. Der entscheidende Unterschied ist allerdings, dass es ihr auch in diesem Fall nicht um eine klassische Darstellung dieser Art geht. Beide Figuren blicken die Betrachtenden direkt ohne Scheu an und vermitteln dabei einen sicheren Eindruck. Die liebevolle Geste der Mutter an das Kind bleibt aus. L.-M. scheint sich dennoch als stolze Mutter mit ihrem Sohn darzustellen. Mutter und Kind wirken beide sehr ruhig und im Einklang miteinander, durch die abgelegte Hand des Sohnes auf dem Bein der Mutter ist auch eine emotionale Nähe greifbar. Besonders bemerkenswert ist die Positionierung von Andres zwischen den Beinen der Mutter, die durch die parallele Ausrichtung der Gesichter beinahe unbemerkt bleibt. Diese ungewöhnliche, gewagte Setzung antizipiert bereits die im Anschluss diskutierte Skulptur. Die Figur des Sohnes hält einen Löwenzahn in der Hand, dem Lebens- und Widerstandskraft zugeschrieben wird.³¹⁶ Hinter der Künstlerin sind blühende Kastanien zu erkennen. Dabei wäre es möglich, dass die Künstlerin auf eine persönliche Referenz anspielt –

³¹¹ Kat. Ausst. Belvedere 2019, S. 115.

³¹² Wiltchnigg 2001, S. 435.

³¹³ Chadzis 2000, S. 120.

³¹⁴ Plakolm-Forsthuber 1994, S. 124.

³¹⁵ Kat. Ausst. Schirn 1995, S. 332; Kat. Ausst. Belvedere 2019, S. 116.

³¹⁶ Zerling 2007, S. 167.

ihre autobiographischen Schriften enden mit der Hochzeit, wo sie schreibt: „als die Kastanien blühten.“³¹⁷ Auf den fotografischen Familienporträts von Rudolf (und Minya) Dührkoop ist sie mit ihren beiden Söhnen ebenfalls unter einem Kastanienbaum abgebildet (Abb. 81). So ist auf dem Gemälde eine gewisse Selbstinszenierung erkennbar. L.-M. scheint ein Reformkleid zu tragen und ihre Söhne sind in russischer Tracht gekleidet. Womöglich kann man das Bild als erneuten Versuch der Künstlerin sehen, die Mutter- und Künstlerinnenrolle zu vereinen.

Der Höhepunkt dieser thematischen Auseinandersetzung ist die Skulptur *Frauenschicksal* (Abb. 82) von 1910/12. 1913 wurde das Zweitexemplar für den Hamburger Stadtpark erworben und schließlich 1926 dort aufgestellt.³¹⁸ Das Original befindet sich heute in der Hamburger Kunsthalle und eine Replik steht weiterhin im Stadtpark.³¹⁹ L.-M. hatte dieses Werk bereits einige Jahre in Planung, es existieren zahlreiche Entwürfe und Skizzen dazu.³²⁰ Laut Tagebuchaufzeichnungen von 1945 spricht die Künstlerin folgendermaßen darüber:

In diesem Winter schuf ich die Figur 'Frauenschicksal' - das gebundene Sein der Frau durch die Kinder, das aufwachende, sehnsüchtige, durchgeistigte Antlitz. Schöpfung und Gedankenflug lauschende, schmerzvoll-entsagende Gebärde. Mir schwebte das Gesicht der jungen Frau meines geliebten Bruders Sergej vor.³²¹

Ursprünglich war sie selbst als Teil der Skulptur gedacht, durch die Übertragung auf ihre Schwägerin münzt sie die Situation auf sämtliche Frauen um und sieht dieses Schicksal nicht nur bei sich selbst.³²² Die Gesichtszüge lassen sich allerdings weder ihrer Schwägerin noch ihr selbst zuordnen. Die Kinderfiguren ähneln jedoch in Frisur und Gesicht ihren Söhnen.³²³ Dargestellt ist eine sitzende, nackte Frauenfigur mit schief gelegtem Kopf und einem Kuckuck auf der Schulter, der laut Chadzis in Russland die geistige Unabhängigkeit der Frau symbolisiert.³²⁴ Über ihren Schultern liegt ein langes Tuch, das bis zum Boden reicht. Darunter, beziehungsweise unter oder zwischen ihren Beinen, verstecken sich um sie herum drei kleine Kinder. Ihr rechter Arm nimmt eine abwehrende Haltung ein, während sie sich mit dem linken auf den Kopf greift. Der linke Arm scheint beinahe eine symmetrische Position zum Vogel auf der anderen Seite einzunehmen. Prägnant hervorzuheben ist die Polarität, die das Werk

³¹⁷ Luksch-Makowsky 1989, S. 124.

³¹⁸ Kat. Ausst. Hamburger Kunsthalle 2006, S. 57; Chadzis 2000, S. 213.

³¹⁹ <https://www.rao-berlin.de/projekt/frauenschicksal-skulptur-rao/>

³²⁰ Die Aquarellstudie *Frau zwischen den Kindern* von um 1910, wird ebenfalls als Vorstufe für das *Frauenschicksal* gesehen. Chadzis 2000, S. 205.

³²¹ Zit. nach: Chadzis 2000, S. 207.

³²² Chadzis 2000, S. 207.

³²³ Chadzis 2000, S. 210.

³²⁴ Chadzis 2000, S. 209.

bestimmt: die geistige Sphäre, auf die der Kuckuck verweist, und die körperliche Bindung, auf die die Kinder anspielen. Sichtbar wird dies vor allem auch durch die Gestik – den abgewandten Kopf, das Sich-an-den-Kopf-Greifen sowie die Arme, die in entgegengesetzte Richtungen weisen. Der innere Zwiespalt der Dargestellten wird dadurch deutlich. 1912 wurde die Skulptur in St. Petersburg im Rahmen einer Ausstellung der Vereinigung *Welt der Kunst* (Mir Istkusstwa) gezeigt. Ein weiteres Mal war sie 1914 auf der Kölner Werkbundaustellung vor dem „Haus der Frau“ aufgestellt.³²⁵

In den Werken von L.-M. erkennt man, dass die Künstlerin von ambivalenten Gefühlen hinsichtlich ihrer Mutterschaft geprägt war. Besonders bemerkenswert ist, dass sie sich in ihrer Kunst auch eindeutig negativ zur damaligen Mutterrolle und deren Erwartungen positioniert. Wie gerade aufgezeigt worden ist, setzt sich die Künstlerin mehrmals mit der Doppelrolle als Mutter und Künstlerin auseinander. Negative Gefühle über Mutterschaft zu äußern war in der damaligen Gesellschaft nicht gestattet, L.-M. konnte ihre Gefühle folglich nur in der künstlerischen Sphäre ausdrücken.³²⁶ Berger betont, dass L.-M. dabei eine der wenigen Frauen ihrer Zeit ist, die den Widerspruch von sozialen und künstlerischen Anforderungen aufgreift.³²⁷ Derenda ist der Ansicht, dass Mutterschaft bei L.-M. als Belastung für die künstlerische Entfaltung inszeniert wird.³²⁸ Besonders interessant ist außerdem, dass laut Plakolm-Forsthuber L.-M. die Unvereinbarkeit von Mutterrolle und Künstlerin zwar thematisiert, aber abgesehen von einer Ausnahme, nie ein Mann zu sehen ist. Bei der Ausnahme handelt es sich laut der Autorin um ihren Sohn Peter als Baby im Gemälde *Ver Sacrum*.³²⁹ Die Geburtsanzeige, wo auch Richard Luksch zu sehen ist, behandelt Plakolm-Forsthuber in diesem Kontext nicht. Wie jedoch bereits erwähnt, handelte es sich dabei um eine Art Visitenkarte, es ist folglich nicht verwunderlich, dass hier keine kritische Komponente zu sehen ist. Somit wird der Eindruck erweckt, dass stets nur die Konsequenz der Mutterrolle sichtbar ist – nämlich die Kinder, aber nie die Ursache dafür – der Mann. Unter den gegebenen Umständen des Patriachats ist es allerdings dennoch bemerkenswert, dass L.-M. sich Anfang der 1910er Jahre, vor allem in Form einer lebensgroßen Skulptur, die öffentlich ausgestellt war, kritisch über Mutterschaft äußert. Zumal die Plastik nicht als Allegorie oder Verklärung von Mutterschaft zu deuten ist, eröffnet sie Ada Raev zufolge insbesondere durch ihren öffentlichen Ausstellungsort einen Reflexionsraum für das Thema und betont die Wichtigkeit dieses Aspekts in der

³²⁵ Kat. Ausst. Hamburger Kunsthalle 2006, S. 57.

³²⁶ Schwinghammer 1996, S. 33.

³²⁷ Berger 1982, S. 239.

³²⁸ Derenda 2018, S. 476.

³²⁹ Plakolm-Forsthuber 1994, S. 138.

Öffentlichkeit.³³⁰ Die Künstlerin stellt sich damit gegen das geläufige Bild der Gesellschaft von Frauen. Ihre beiden Schwangerschaftsdarstellungen wirken in diesem Zusammenhang als Beginn eines Werksujets, dass sich durch einen feministischen Ansatz auszeichnet, dem bisher zu wenig Beachtung geschenkt wurde.

³³⁰ Raev 2002, S. 215.

7 Paula Modersohn-Becker (1876–1907)

7.1 Lebenssituation von Modersohn-Becker

Aus Interesse an dem dort ansässigen Künstlerkreis reiste Paula Becker im Juni 1897 erstmals nach Worpswede, wo sie ihren späteren Ehemann und Künstler Otto Modersohn (1865–1943) kennenlernte. Noch im gleichen Jahr heiratete Modersohn jedoch Helene Schröder. 1898 übersiedelte B. nach Worpswede, um Zeichenunterricht bei Fritz Mackensen (1866–1953) zu beginnen. 1900 ging B. nach Paris, da sie ihre künstlerische Ausbildung vertiefen wollte. Während ihres Aufenthalts fand dort die Weltausstellung statt, wofür auch Modersohn mit Freund*innen in die Stadt kam und dabei B. traf. Seine Frau Helene verstarb bereits im Juni 1900 und er reiste wieder ab. Auch B. kehrte im Sommer 1900 wieder nach Worpswede zurück. Bereits am 12. September desselben Jahres verlobten sich B. und Modersohn und heirateten einige Monate später am 25. Mai 1901 in Bremen.³³¹ Die Vermählten hatten verschiedene Präferenzen in Hinsicht auf ihre künstlerische Arbeitsweise. Modersohn benötigte die Ruhe von Worpswede, um sich künstlerisch entfalten zu können. M.-B. bevorzugte hingegen Veränderung und Abwechslung für ihr kreatives Schaffen. Um dem eintönigen Leben in Worpswede zu entgehen, reiste die Künstlerin zwischen 1903 und 1906 mehrfach nach Paris.³³² Dieser und weitere Umstände führten zu Konflikten in der Beziehung des Künstler*innenpaares. In einem Brief vom 08. Februar 1906 von ihrer guten Freundin und Künstlerin Clara Rilke-Westhoff (1878–1954) an deren Mann Rainer Maria Rilke erfahren wir einiges über M.-B.s Gedanken und die Lage ihrer Ehe:

Sie sagt, daß sie all die fünf Jahre unverheiratet lebt, eigentlich, daß der Mann, neben dem sie lebt, nicht fähig war, aus Nervosität, das geschlechtliche Zusammenkommen auszuüben. Daß sie selbst gar nichts gefühlt und erlebt habe als eine große Enttäuschung, daß er nun seit einiger Zeit weniger nervös sein – daß nun aber für sie natürlich jede Annäherung zwecklos und ohne Sinn sei – also unmöglich [...]. Sie selbst glaubt an ihre Fähigkeit, Kinder zu tragen – und möchte das noch – wenn sie selbst allein ist – ohne Mann auf sich allein gestellt nachholen. Es ist sehr seltsam – das alles hat sie vor, nun – wollte das letzte überhaupt als Ursache und Begründung des Voneinandergehens für ihn darstellen. Weil er die anderen Gründe nicht verstehe. Enttäuscht dich das? Mir scheint es von erstaunlichem Mut. [...] Das Kind – glaubt sie – muß eine Frau gehabt haben, um eine wirkliche Frau zu sein.“³³³

³³¹ Kat. Ausst. Landesmuseum Hannover 2007, S. 35-36, 156.

³³² Kat. Ausst. Landesmuseum Hannover 2007, S. 55.

³³³ Zit. nach: Berger 1982, S. 318-319, Anm. 501.

M.-B.s Enttäuschung über ihr Leben wird durch dieses Zitat deutlich. Besonders interessant ist allerdings, dass sie sich vorstellen konnte, ein Kind allein großzuziehen, was für die damalige Zeit gesellschaftlich inakzeptabel war. Kurze Zeit später schrieb sie am 17. Februar 1906 an Rilke: „Und nun weiß ich garnicht wie ich unterschreiben soll. Ich bin nicht Modersohn und ich bin auch nicht mehr Paula Becker. Ich bin Ich, und ich hoffe es immer mehr zu werden.“³³⁴ Sie befand sich folglich in einer Phase, in der sie ihre Identität und ihre Rolle intensiv hinterfragte. Ende Februar 1906 fuhr M.-B. zum vierten und letzten Mal nach Paris, direkt nachdem sie sich von ihrem Ehemann getrennt hatte.³³⁵ Sie hatte sich vorgenommen, bis zu ihrem 30. Geburtstag als Künstlerin etwas zu erreichen.³³⁶ Die Forschung geht davon aus, dass sie am 25. Mai 1906 das *Selbstbildnis am 6. Hochzeitstag* fertigstellte.³³⁷ In dieser Zeit lebte sie getrennt von ihrem Ehemann, der jedoch im Oktober desselben Jahres zu ihr nach Paris kam und dort den Winter verbrachte. Ende März 1907 kehrten die beiden gemeinsam nach Worpswede zurück. Die Künstlerin war zu diesem Zeitpunkt schwanger. Am 2. November brachte sie ihre Tochter Mathilde zur Welt. Kurz darauf starb sie am 20. November 1907 unerwartet an einer Embolie.³³⁸

7.2 Werkbeschreibung & Beobachtungen - Selbstbildnis am 6. Hochzeitstag 1906

Bei dem *Selbstbildnis am 6. Hochzeitstag* (Abb. 83; Busch/Werner 1998 WV 2, Nr. 628) handelt es sich um ein Gemälde mit den Maßen 101,8 x 70,2 cm. Das Hochformat wurde mit Öltempera auf Pappe von Paula Modersohn-Becker 1906 gefertigt. In der Sekundärliteratur wird aufgrund des Hochzeitstages teilweise auch der 25. Mai 1906 angeführt beziehungsweise als Datum der Fertigstellung angegeben.³³⁹

Die Figur der Künstlerin ist vor einem Hintergrund, der in pastell-hellgrün mit etwas dunkleren grünen Tupfen gestaltet ist, platziert. Die Tupfen sind nicht kreisförmig, sondern weisen unregelmäßige Konturen auf, mit weitgehend gleicher Größe, die in ihrer Intensität variieren. Auch die Farbe der Tupfen ist nicht einheitlich gestaltet – manchmal ist dem Grün auch etwas Gelb beigemischt. Dennoch vermittelt der Hintergrund einen homogenen Eindruck, wie den einer gemusterten Tapete. Abgesehen von den braunen Haaren und Augen werden im gesamten

³³⁴ Modersohn-Becker 2007, S. 520.

³³⁵ Kat. Ausst. Landesmuseum Hannover 2007, S. 158.

³³⁶ Modersohn-Becker 2007, S. 544.

³³⁷ Busch/Werner 1998 WV 2, S. 448.

³³⁸ Kat. Ausst. Kunsthalle Bremen 2007, S. 315-317. Für ausführlichere Biographien, siehe: Radycki 2013, Stamm 2008.

³³⁹ Busch/Werner 1998 WV 2, S. 448.

Bild überwiegend helle Farben verwendet. M.-B. ist als Halbakt in Dreiviertelansicht dargestellt, der ungefähr auf Höhe ihrer Knie endet und das gesamte Werk in seiner Länge einnimmt. Die Drehung des Körpers wendet sich in die Richtung ihrer linken Seite. Durch diese Haltung scheint die Gestalt eine leichte S-Kurve wiederzugeben, die ihren Anfang bei dem Kopf M.-B.s nimmt. Das Ende dieser Linie geht allerdings durch das weiße Tuch, das um ihre Hüfte gewickelt ist, verloren. Die Figur der Künstlerin ist nicht mittig, sondern leicht links im Bild positioniert.

Abgesehen von dem Tuch um die Hüften trägt M.-B. lediglich eine lange Bernsteinkette mit großen, ovalförmigen Perlen, die ihr bis zwischen die Brüste reicht. Die Perlen nehmen nach unten hin an Größe zu. Das hochgesteckte Haar ist zu einem Zopf geflochten, der kranzförmig über dem Kopf liegt. Aufgrund der enganliegenden Frisur rückt die Kette mehr in den Fokus. Das Schmuckstück hebt sich jedoch auch durch den Farbkontrast von Haut und Bernsteinfarbe ab. Möglicherweise nehmen Kette und Haarkranz durch ihre ähnliche ovale Form und Farbgebung Bezug aufeinander.

Der Kopf ist leicht schief gelegt und nach unten geneigt, wodurch ein nachdenklicher Eindruck entsteht. Die großen braunen Augen scheinen sich gezielt auf die Betrachtenden zu richten und fallen vor allem dadurch auf, dass sie keine Pupillen besitzen. Dennoch hat die Abgebildete dabei eine sanfte Ausstrahlung, die für die Betrachtenden sichtbare rechte Wange von M.-B. ist leicht gerötet und ihre Lippen weisen einen rosa Ton auf. Sie lächelt nicht und auch die verbleibende Mimik des Gesichts ist unbewegt. Ihr Gesichtsausdruck wirkt neutral, möglicherweise freundlich und wird von der nachdenklichen Kopfeigung unterstützt. Dennoch gibt der gezielte Blick eine gewisse Entschlossenheit wieder.

Besonders präsent ist außerdem ihr gewölbter, nackter, schwangerer Bauch. Er ist eindeutig sichtbar und ihre zwei Arme umrunden ihn. Der linke Arm ist entlang des Körpers um den Bauch platziert, während der rechte oben auf der Bauchwölbung liegt. Ihr rechter Arm scheint deutlich hinter ihrem Bauch positioniert zu sein oder in ihren Leib hineinzufallen, als ob die Wölbung dadurch ausdrücklich betont werden soll. Die linke Hand ist unter dem Bauch entspannt über dem Tuch platziert, während die Finger sich zusammenschließen. Die Handhaltung macht jedoch einen etwas verlorenen oder unentschlossenen Eindruck. Als ob sie nach etwas greifen würde, obwohl die Hand leer zu sein scheint. Bei der rechten Hand sind die Finger nicht gänzlich sichtbar, möglicherweise ist sie leicht geschlossen, allerdings wird dabei keine lockere Haltung vermittelt.

In Bezug auf ihren Körper gibt es gewisse Farbunterschiede. Der Brustbereich ist in einem helleren Rosaton gehalten als der Bauch- oder der Kopfbereich, während die Bauchgegend

einen gelblicheren Ton aufweist. Abgesehen von dem weißen Tuch handelt es sich somit beim Brustkorb um den hellsten Teil im Bild. Dieser beinahe leuchtende Bereich scheint den Fokus der Bildmitte auf sich zu ziehen, obwohl dieser an der Stelle der rechten Hand der Künstlerin zu finden ist. Durch die Lichtsituation scheint die Hand jedoch in den Hintergrund zu rücken und die Aufmerksamkeit verschiebt sich in Richtung Bauchgegend. Auch die Kette leitet den Blick zum Bauch. Folglich wird der Bauch von mehreren helleren Aspekten beinahe umgeben. Die Gestaltung des weißen Tuches hebt sich vom restlichen Werk ab, da die Pinselführung einen beinahe expressionistischen Eindruck macht. Somit sind am Stoff nur wenige Details zu beobachten. An ihrer linken Hand ist eine nach unten verlaufende Stofffalte erkennbar, was darauf hindeutet, dass das Tuch an dieser Stelle festgesteckt wurde, um ein Hinabrutschen zu verhindern. Zur Farbe des Stoffes ist ergänzend anzumerken, dass ein leichter Blauton hinzugefügt wurde, der sich vor allem an den unteren Rändern zeigt. Es scheint keine direkte Lichtquelle zu geben, dennoch ist die gesamte Figur der Künstlerin gut beleuchtet und weist kaum Schatten auf. Die wenigen Stellen die Schattierungen aufweisen, sind der rechte Arm – einschließlich der Hand, die Brüste und der Hals. Dabei ist anzumerken, dass diese äußerst zart gestaltet sind und auf den ersten Blick nicht wahrgenommen werden. M.-B.s direkte Umgebung ist heller gestaltet als der Rand des Gemäldes, wobei diese Verdunkelungen sich vor allem auf die Bildecken beschränken. Dies deckt sich auch größtenteils mit den Tupfen – um sie herum sind diese weniger stark ausgeprägt als in den Ecken des Werkes. Der Gesamteindruck des Bildes ist ruhig, obwohl durch die Punkte im Hintergrund eine Bewegung ins Werk kommt. Die Ruhe wird überwiegend durch die Stille und Unbeweglichkeit der Figur vermittelt. Zu betonen ist außerdem die Inschrift der Künstlerin, die sie am unteren rechten Bildrand in einer dünnen Handschrift angebracht hat: „Dies malte ich mit 30 Jahren / an meinem 6. Hochzeitstag / P.B.“³⁴⁰

Infolge des einzigartigen Status, den das hier behandelte Gemälde innehat, gibt es zahlreiche Deutungsversuche und Interpretationsmöglichkeiten. Die wichtigsten werden in diesem Kapitel behandelt und analysiert, aber auch eigene Beobachtungen sollen angeführt werden. Zu Beginn werden Hintergrundinformationen gegeben und daraufhin Einzelheiten des Bildes behandelt. Im Anschluss wird auf weitere Schwangerschaftsdarstellungen in Form eines Akts eingegangen.

³⁴⁰ Busch/Werner 1998 WV 2, S. 446.

Wir bereits erwähnt befindet sich M.-B. zum Zeitpunkt der Erschaffung des Kunstwerkes in Paris. Die Kunstmetropole war besonders wichtig für die Künstlerin. Die Vereinigung von Museen, die sie besuchte, zahlreiche anwesende zeitgenössische Künstler*innen und private Kunstakademien waren für sie von großem Interesse. Die für sie bedeutenden Künstler werden in Kapitel 7.4.1 & 7.4.2 noch näher behandelt. Mitte April 1906 lernte sie in Paris den Bildhauer und Maler Bernhard Hoetger (1874–1949) kennen und aus dieser Bekanntschaft entwickelte sich eine Freundschaft.³⁴¹ Hoetger erkannte M.-B.s Talent und bestärkte sie sehr in ihrem künstlerischen Sein. Die Malerin erfuhr bisher wenig Anerkennung. Bis dahin hatte sie nur 1899 einige Werke ausgestellt und dafür sehr schlechte Kritik erhalten.³⁴² Auch in Worpswede stieß sie mit ihrer Kunstauffassung des Öfteren auf Unverständnis.³⁴³ Im Frühling 1906 erlebte die Künstlerin eine produktive Phase, in die das *Selbstbildnis am 6. Hochzeitstag* und weitere bekannte Werke fallen.

Besonders zu betonen ist der Umstand, dass M.-B. zum Zeitpunkt des Porträts nicht schwanger war. Es handelt sich folglich um eine Art Wunschvorstellung der Künstlerin. Ihr Mann hatte bereits eine Tochter aus erster Ehe, für die M.-B. eine Mutterrolle einnahm. Dennoch wollte sie eigene Kinder haben. Allerdings gab es auch eine Zeit, in der sie gemeinsame Kinder mit ihrem Ehemann ablehnte, diese Meinung revidierte sie jedoch bald wieder. In jener Phase zog sie es auch in Erwägung, alleinerziehende Mutter zu werden. Für sie gehörte Mutterschaft, wie bereits erwähnt, als essenzieller Teil zum Leben einer Frau.³⁴⁴

Erstaunlicherweise sind keinerlei Vorzeichnungen oder Skizzen zum Bild bekannt. Es existieren allerdings Kompositionsfotos, auf denen M.-B. nackt und mit Attributen zu sehen ist (Abb. 84 & 85). Die Fotografin war vermutlich die Schwester der Künstlerin, Herma Becker, die sich zum damaligen Zeitpunkt ebenfalls in Paris aufhielt. Zumeist werden diese Fotografien jedoch mit den anderen Selbstakten der Künstlerin in Verbindung gebracht. Die Kopfhaltung lässt sich auf eine der Aufnahmen zurückführen, während die Armhaltung eher von einer anderen Fotografie stammen könnte.³⁴⁵ Die ungewöhnliche Handhaltung führt Berger auf die Virginität M.-B.s zurück, die sie durch ihre nicht vollzogene Ehe weiterhin besaß, da diese zwar greift aber nichts hält.³⁴⁶ Laut Rainer Stamm würde durch die Handhaltung die persönliche Verletzung M.-B.s dargestellt werden, da sie am sechsten Hochzeitstag immer noch

³⁴¹ Kat. Ausst. Landesmuseum Hannover 2007, S. 158.

³⁴² Busch/Werner 1998 WV 1, S. 259.

³⁴³ Kat. Ausst. Kunsthalle Bremen 2007, S. 294.

³⁴⁴ Siehe Zitat Clara Rilke-Westhoff, S. 84.

³⁴⁵ Hansmann 2000, S. 157-158.

³⁴⁶ Berger 1982, S. 276.

nicht Mutter sei.³⁴⁷ Doris Krininger und Berger erwähnen bezüglich der Hände auch eine Autoerotik.³⁴⁸ Gisela Götte führt als Vergleichsbeispiel Félix Vallotons (1865–1925) *Femme nue rideau vert* (Nackte Frau, grüner Vorhang, Abb. 86) von 1897 an. Sie spricht davon, wie M.-B. hier zu einer selbstbewussten Konzeption des Themas Frau findet.³⁴⁹ Zwar unterscheiden sich die beiden Darstellungen deutlich, aber die Handhaltung von Vallotons Akt weist eindeutige Ähnlichkeiten mit der von M.-B. auf. Meines Erachtens wird durch die Umrundung des Bauches mit den Armen und der farblichen Abgrenzung der Eindruck einer eigenen Zone, die für sich allein steht oder zumindest sehr abgetrennt vom restlichen Körper ist, vermittelt. Nur die den Betrachtenden nächstgelegene Seite erschließt sich dem unmittelbaren Blick. Götte beschreibt außerdem wie in diesem Fall, im Gegensatz zu Akten von Künstlern, Subjekt und Objekt nicht getrennt werden, sondern eine Einheit bleiben. „Die sich selbst bespiegelnde Künstlerin ist Geschöpf (Modell) und Schöpferin zugleich.“³⁵⁰ Das Bild würde eine neue Weiblichkeitsdarstellung bieten, die bei männlichen Künstlern gänzlich anders gewirkt hat.³⁵¹ Dadurch, dass sie sich selbst nackt malte, ermächtigt sich die Frau als Künstlerin in einem Sujet, das gerade als das Sinnbild des „männlichen Blickes“³⁵² (*male gaze*) namhaft gemacht werden könnte.

Durch den Akt und den unfigurativen Hintergrund gibt es verhältnismäßig wenig direkte Anhaltspunkte im Bild. Der auffälligste ist wohl die Kette der Künstlerin. Laut Corona Unger würde M.-B. Schmuckstücke als Teil ihrer Selbstinszenierung gebrauchen. Schmuck hätte eine lange Tradition bei Frauenbildnissen und würde Status, Schönheit und Reichtum signalisieren. In der Moderne wäre dieses Attribut jedoch durch allgemeine Reduzierung oftmals verschwunden. Laut der Autorin würden zu dieser Zeit vorrangig Künstlerinnen Schmuck als gestalterisches Element nutzen.³⁵³ Die Bernsteinkette ist das am häufigsten vertretene Schmuckstück auf M.-B.s Selbstporträts. Zwischen 1905 und 1907 ist sie auf zehn ihrer Selbstbildnisse zu finden. Unger spricht der Kette am *Selbstbildnis zum 6. Hochzeitstag* eine stoffliche und differenzierende Komponente zu. Durch die wenigen Attribute, die Kette und das Tuch, würde der Eindruck eines sehr reduzierten Stilllebens entstehen.³⁵⁴ Bernstein galt als Frauenschmuck und Amulett, da er sich im Gegensatz zu anderen Steinen durch

³⁴⁷ Kat. Ausst. Kunsthalle Krems 2010, S. 21.

³⁴⁸ Krininger 1986, S. 134; Berger 1982, S. 280.

³⁴⁹ Kat. Ausst. Clemens-Neuss-Museum 1985, S. 16.

³⁵⁰ Kat. Ausst. Clemens-Neuss-Museum 1985, S. 15.

³⁵¹ Kat. Ausst. Clemens-Neuss-Museum 1985, S. 16.

³⁵² Mulvey 1980, S. 30-46.

³⁵³ Kat. Ausst. Paula Modersohn-Becker Museum 2007, S. 123-125.

³⁵⁴ Kat. Ausst. Paula Modersohn-Becker Museum 2007, S. 115-116.

Verbrennbarkeit, Glanz und elektrostatischen Eigenschaften unterschied. Außerdem wurden ihm schützende Eigenschaften vor Krankheiten zugeschrieben.³⁵⁵

Ein weiterer Aspekt ist das Tuch um die Hüfte der Figur der Künstlerin. In ihrem ersten Selbstakt beschließt sie, sich nicht vollständig nackt zu zeigen, sondern nur bis zur Hüfte. Den Rest verdeckt sie mit einem weißen Stoff. Hansmann schreibt dem Tuch eine befremdliche Wirkung zu, die durch die verschiedenen Gestaltungsweisen entstehen würden. Der Stoff würde im Gegensatz zum restlichen Bild einen flächigen und malerischen Eindruck machen, während die Figur der Künstlerin ein naturalistisches Porträt sei.³⁵⁶ Der oppositionellen Gestaltungsweise kann prinzipiell zugestimmt werden. Die Künstlerin scheint eine bewusste Differenzierung zwischen den beiden Bildbereichen anzustreben. Gleichwohl bleibt fraglich, inwiefern hier tatsächlich von Flächigkeit gesprochen werden kann, da die deutlich sichtbaren, pastosen Pinselstriche dem Tuch eine Dreidimensionalität verleihen und die Malerin wohl mehr um Formvereinfachung bemüht ist. In seiner malerischen Behandlung sowie in der Farbigkeit hebt es sich klar vom übrigen Bild ab. Abgesehen von den Augen tritt kein weiteres Weiß im Gemälde auf; dennoch wird dem Tuch ein bläulicher Ton beigemischt. Eine intendierte Bildteilung ist jedoch nicht beabsichtigt, da die Hintergrundgestaltung eine visuelle Kontinuität aufrechterhält. Der gewählte Bildausschnitt steigert zugleich die Präsenz und Größe der Figur. Vom vollständigen Akt wird jedoch bewusst abgesehen, indem der Unterleib verdeckt und somit dem unmittelbaren Blick entzogen bleibt. Insgesamt verstärkt sich dadurch der Eindruck einer gezielten Uneindeutigkeit. Laut Götte würde M.-B. sich mit dem Tuch einer klassizistischen Tradition der weiblichen Figur anschließen, die mit der *Venus von Milo* (Abb. 87) beginnen würde und die Frau als Göttin und Idealgestalt sehen würde.³⁵⁷ Die Skulptur dürfte Eindruck auf M.-B. gemacht haben: „Und die Antike läßt mich kühl. Im Louvre vor der Venus von Milo da war es anders. Das ist ein wundervolles Weib.“³⁵⁸ Berger betont, dass das Tuch eine Sonderstellung einnimmt, da es weder wie bei Christusdarstellungen geschlungen noch gefaltet ist. Auch als Sockel ließ es sich nicht interpretieren, da an dieser Stelle die Hand der Künstlerin diesem widerspricht.³⁵⁹

Ungewöhnlich ist auch der Bildhintergrund. Von den Selbstporträts ist dies das einzige, das mithilfe solcher Tupfen oder Punkte gestaltet ist. Es existieren allerdings noch drei weitere Werke, die diese Art von Bildhintergrund aufweisen: *Mutter und Kind* (Abb. 88, Busch/Werner

³⁵⁵ Kat. Ausst. Paula Modersohn-Becker Museum 2007, S. 120.

³⁵⁶ Hansmann 2000, S. 169.

³⁵⁷ Kat. Ausst. Clemens-Neuss-Museum 1985, S. 17.

³⁵⁸ Modersohn-Becker 2007, S. 230.

³⁵⁹ Berger 1982, S. 276.

1998 WV 2, Nr. 653) *Mutter mit Kind an der Brust, Halbakt* (Abb. 89, Busch/Werner 1998 WV 2, Nr. 654) und *Stilleben mit Sonnenblumen, Stockrosen und Georginen* (Abb. 90, Busch/Werner 1998 WV 2, Nr. 734). Beim letzten Beispiel könnte es sich möglicherweise auch um einen Vorhang oder Stoff handeln. Hier ist dieser Aspekt weniger abstrahiert als bei den anderen Beispielen und nicht vollständig durchgängig. Die ersten beiden Beispiele werden mit Mai/Juni 1906 datiert, sie könnten also rein durch die Datierung aus einem engen zeitlichen Zusammenhang wie das hier besprochene Selbstbildnis stammen. Als Stoffgestaltung, beispielsweise bei Kleidern, sind die Tupfen jedoch des Öfteren in den Gemälden M.-B.s zu finden. Die Autorin Inge Herold setzt den getupften Hintergrund mit dem Wirkungskreis Frankreich in Zusammenhang und schreibt diesem ein dekoratives Element zu.³⁶⁰ Auch Götte stellt eine Verknüpfung zum gleichen Land, allerdings spezifiziert sie diese auf die Nabis, vor allem auf Édouard Vuillard (1868–1940), der gerne gemusterte Tapeten und Vorhänge in seinen Werken zeigt.³⁶¹ Der Hintergrund und die Figur der Künstlerin weisen beinahe den gleichen hellen Farbton auf. Von einer starken Differenzierung wurde abgesehen. Die Künstlerin wird sich bewusst für einen abstrakten Hintergrund, der losgelöst von jeglichen Bestimmungen war, entschieden haben. Möglicherweise wurde dadurch ein größerer Freiraum für die Figur erreicht.

Anders verhält es sich jedoch mit der Inschrift – hier scheint sie einen sehr genauen zeitlichen Zusammenhang herzustellen. Kein weiteres ihrer Werke weist eine Inschrift auf.³⁶² Außerdem handelt es sich um eines der wenigen Bilder, dass die Künstlerin selbst signiert hat. M.-B. hat vor allem am Anfang ihres künstlerischen Schaffens ihre Werke mit einer Signatur versehen, als sie noch unverheiratet war und sich in Ausbildung befand.³⁶³ In ihren Briefen verwendet sie keine konsistente Unterschrift, es finden sich zahlreiche Varianten – etwa Paula Modersohn, Paula Modersohn-Becker, Paula Becker usw. –, die vermutlich an die Adressat*innen angepasst wurden.³⁶⁴ Wenngleich M.-B. den Doppelnamen weniger konsequent als L.-M. führte, belegen die Varianten dennoch Selbstbewusstsein und eine reflektierte Auseinandersetzung mit der eigenen Identität. Viele Signaturen sind von Otto Modersohn nach ihrem Tod hinzugefügt worden. Die Bildtitel stammen ebenfalls nicht aus ihrer Hand.³⁶⁵ Nun setzt sie die Initialen ihres

³⁶⁰ Kat. Ausst. Schirn 2021, S. 100.

³⁶¹ Kat. Ausst. Clemens-Neuss-Museum 1985, S. 14.

³⁶² Stamm 2009a, S. 22.

³⁶³ Busch/Werner 1998 WV 2, S. 15.

³⁶⁴ Modersohn-Becker 2007.

³⁶⁵ Busch/Werner 1998 WV 2, S. 15, 13. Die Betitelung M.-B.s Werke wurde von den Personen vergeben, die sich nach ihrem Tod um ihren Nachlass kümmerten: Curt Stoermer, Otto Modersohn und Gustav Pauli. Das Gemälde-Werkverzeichnis änderte diese ab.

Mädchennamens, inklusive der bereits erwähnten Inschrift („Dies malte ich mit 30 Jahren / an meinem 6. Hochzeitstag / P.B.“), unter das Bild. Was darauf schließen lässt, dass sich die Künstlerin intensiv mit ihrer Selbstwahrnehmung auseinandersetzte und sich zum Zeitpunkt dieses Werkes in einem neuen Licht sah. Möglicherweise eignete sie sich eine Selbstständigkeit und Unabhängigkeit an, die sie in diesem Bild auch ausdrücken konnte. Hansmann stellt die Inschrift der Künstlerin in Zusammenhang mit Dürers Inschrift „Albertus Durerus Noricus / ipsum me propriis sic effin / gebam coloribus aetatis / anno XXVIII“ auf dem *Selbstbildnis im Pelzrock* (Abb. 24).³⁶⁶ Grundlegend scheinen sie beide ihren Namen und eine Datierung angeben zu wollen. Dürer betont noch, dass es sich um eine naturgetreue Wiedergabe handelt. M.-B. fügt zwar keine Jahreszahl hinzu, erwähnt aber ihren Hochzeitstag. Allerdings handelt es sich hierbei um eine falsche Angabe – ihr sechster Hochzeitstag fand erst 1907 statt und das Gemälde entstand bereits 1906. Ein Irrtum der Künstlerin erscheint wenig plausibel, zumal sie ihr Alter korrekt angibt. Naheliegender ist die Annahme, sie habe den eigentlichen Hochzeitstag in die Zählung einbezogen, um die ausgebliebene eheliche Vollziehung und die Zeitspanne noch stärker zu betonen. Die Inschrift macht das Bild noch rätselhafter, als es bereits ist.³⁶⁷

Von Dürer kennen wir auch die frühesten überlieferten Selbstakte (Abb. 91), die als vorbildhaft für M.-B. gesehen werden. In den folgenden Jahrhunderten treten derartige Darstellungen nur vereinzelt auf und stehen häufig im Kontext von Krankheit und Vergänglichkeit.³⁶⁸ Als weiteres direkteres Vorbild wird Victor Emil Janssens (1807–1845) Gemälde *Selbstbildnis vor der Staffelei* (Abb. 92) von um 1828 angeführt. Der Künstler steht mit entblößtem Oberkörper vermutlich vor seiner Leinwand, die für die Betrachtenden nicht sichtbar ist. Er trägt ein weißes Hemd um die Hüfte. Dargestellt ist er von der Seite, während er die Betrachtenden oder den Spiegel direkt anblickt. Lediglich sein Kopf ist in unsere Richtung gedreht. Hansmann stellt vor allem die ähnliche Farbgebung, den intensiven Blick, die Drehung des Körpers und das um die Hüfte gewickelte weiße Hemd als Gemeinsamkeiten in den Raum. Außerdem merkt sie an, dass M.-B. das Werk auf der deutschen Jahrtausendausstellung 1906 in Berlin gesehen habe. Der Ausstellungsbesuch lässt sich nachweisen, es finden sich aber keine konkreten Hinweise in den Aufzeichnungen der Künstlerin.³⁶⁹ Ein weiteres Beispiel eines Halbakts ist das *Selbstbildnis als Halbakt* (Abb. 93) von Richard Gerstl (1883–1908). Das Werk hatte er zwar bereits 1902/04

³⁶⁶ Hansmann 2000, S. 168. Übersetzt ins Deutsche: So malte ich, Albrecht Dürer aus Nürnberg, mich selbst in naturgetreuen Farben im Alter von 28 Jahren.

³⁶⁷ Möglicherweise nimmt M.-B. auch Bezug auf Honoré de Balzacs Roman *Die Frau von dreißig Jahren*.

³⁶⁸ Kat. Ausst. Paula Modersohn-Becker Museum 2013, S. 8.

³⁶⁹ Hansmann 2000, S. 166-167.

angefertigt, einen Ganzkörperakt jedoch erst 1908, den M.-B. noch 1906 schuf.³⁷⁰ Gerstl stellt sich frontal vor einem einfarbigen Hintergrund dar und hat wie M.-B. ein weißes Tuch um seine Hüfte gewickelt. Einen Selbstakt in Form eines Brustporträts fertigt Picasso noch 1906 (Abb. 94) an. Egon Schieles bekannte Selbstakte entstehen erst 1910.³⁷¹ Außerdem muss an dieser Stelle wohl von einem weiblichen und einem männlichen Akt im Selbstporträt unterschieden werden. M.-B. scheint ihren männlichen zeitgenössischen Kollegen also voraus zu sein. Vielmehr ist jedoch ein Rückgriff auf eine Aktdarstellung der Gotik anzunehmen, diese wird in Kapitel 7.4.2 näher untersucht.

Hansmann stellt M.-B.s bekannteste Werke auch in engen Zusammenhang mit dem Interesse der Künstlerin an Freikörperkultur. Es ist bekannt, dass die Malerin Luftbäder genoss, mit Freundinnen unbekleidet im Mondschein tanzte und regelmäßig Nacktgymnastik betrieb. Mittels dieser Aktivitäten hatte M.-B. vermutlich eine völlig andere Selbst- und Körperwahrnehmung als die meisten ihrer Zeitgenoss*innen. Ein Lebensstil dieser Art war durchaus nicht selbstverständlich für die damalige Zeit, entsprach aber der Tendenz der Lebensreform, die im Aufkommen war. Während in der allgemeinen Gesellschaft Nacktheit verpönt war und als unschicklich gesehen wurde, hatte M.-B. sich durch ihre Aktivitäten wohl zunehmend an ihren nackten Körper gewöhnt. Dies dürfte es ihr erleichtert haben, sich selbst auch in Form eines Aktes zu inszenieren. Die intensive Auseinandersetzung mit dem eigenen Körper führte zu einer besonderen Vertrautheit mit diesem, die durch die künstlerische Beschäftigung zusätzlich vertieft wurde.³⁷² Henrike Holsing ist der Ansicht, dass die Selbstakte M.-B.s als die persönlichsten und intimsten Darstellungen der Künstlerin gelten würden.³⁷³

Ausgestellt war das *Selbstbildnis am 6. Hochzeitstag* erstmals im Jahre 1922 in Rahmen einer Wanderausstellung in Berlin, Dresden und Hannover. Daraufhin war es noch einmal 1936 in der Kunsthalle Basel zu sehen und dann erst wieder nach dem zweiten Weltkrieg 1957/58 – ebenfalls im Rahmen einer Wanderausstellung. Nach der letzten erwähnten Schau ist das Werk regelmäßig in Ausstellungen vertreten.³⁷⁴ Abgebildet wurde es bereits 1919 in der Kunstzeitschrift *Genius* in Rahmen eines Artikels von Hoetger. Die Aufnahme ist vor den Beginn des Textes gestellt.³⁷⁵ Auch in der ersten Ausgabe des Werkverzeichnisses der

³⁷⁰ Kat. Ausst. Leopold Museum 2019, S. 114. Die Datierung des Gerstl Halbakts kann nicht mit absoluter Sicherheit bestimmt werden. Das Werk wurde von verschiedenen Autor*innen auf die Jahre 1902, 1904 und 1905 datiert. Derzeitig wird es mit 1902/04 angeführt.

³⁷¹ Kat. Ausst. Paula Modersohn-Becker Museum 2013, S. 8.

³⁷² Hansmann 2009, S. 173-179.

³⁷³ Kat. Ausst. Kunsthalle Bremen 2007, S. 155.

³⁷⁴ Busch/Werner 1998 WV 2, S. 446; Busch/Werner 1998 WV 1, S. 254-256.

³⁷⁵ Hoetger 1919, S. 34.

Künstlerin von Gustav Pauli wurde das Bild 1919 angeführt und abgebildet.³⁷⁶ 13 beziehungsweise 16 Jahre vergehen von der Entstehung des Werkes bis zum ersten Schritt in die Öffentlichkeit. Berger behandelt zwei negative Reaktionen auf das Gemälde. Karl Scheffler, ein Verteidiger des Impressionismus und Antifeminist sieht das Werk in einer Rezension des Buches *Paula Modersohn-Becker* von Gustav Pauli aus dem Jahre 1919 als „peinliche Monumentalgebärde“ und weibliche Anmaßung.³⁷⁷ Berger fasst es folgendermaßen zusammen: „Wenn Modersohn-Becker »sich höchst geschmacklos bis über den Nabel hinaus nackt, im vorgeschrittenen Stadium der Schwangerschaft« malt, beansprucht sie eine als »unweiblich« geltende Distanz dem eigenen Körper bzw. den Folgen sexueller Handlungen.“³⁷⁸ Bei der Eröffnungsrede des Paula Modersohn-Becker Museums 1927 gab es eine Reaktion von dem Kunsthistoriker Richard Hamann, der M.-B.s Kunst als einen „gemalte[n] Schrei nach dem Kinde“ herunterspielte.³⁷⁹ Krininger fasst die Reaktionen folgendermaßen zusammen:

Bei der zeitgenössischen Kunstkritik löste das Porträt Empörung aus, denn die Nacktdarstellung in einem fortgeschrittenen Stadium der Schwangerschaft wurde als unweibliche, weil die Intimsphäre verletzende Anmaßung einer Frau betrachtet. Gerade solche Reaktionen verdeutlichen aber, welch hermetische Trennung von Privat und Öffentlich Paula Modersohn-Becker unterlaufen hat. Ohne sie zur Schau zu stellen, hat sie einen körperlichen Vorgang gemalt, der sich der männlichen Perspektive entzieht und deshalb auch nicht nach außen dringen durfte.³⁸⁰

Es ist bekannt, dass M.-B. geplant hatte, 1907 beim Salon de Indépendantes auszustellen. Jill Lloyd stellt in den Raum, ob die Künstlerin dieses Gemälde, mit dem sie alle Tabus bezüglich Weiblichkeit und Nacktheit brach, als Debut dafür in Betracht gezogen habe.³⁸¹ Stamm vermutet, dass zu Lebzeiten niemand außer der Künstlerin selbst das besagte Werk dieser Untersuchung gesehen habe.³⁸² Wenn bereits Klimts *Hoffnung I* im Jahr 1909, wie eingangs dargelegt, einen Skandal provozierte, lässt sich die mögliche öffentliche Resonanz eines gleichartigen Selbstporträts nur erahnen.

Das Bemerkenswerte an dem *Selbstbildnis am 6. Hochzeitstag* ist allerdings nicht nur, dass M.-B. sich als Akt, sondern dass sie sich schwanger dargestellt hat, noch dazu obwohl sie zum Zeitpunkt der Entstehung dieses Gemäldes gar nicht schwanger war. Die Kombination dieser

³⁷⁶ Pauli 1919, Tafel 1.

³⁷⁷ Scheffler 1921, S. 332.

³⁷⁸ Berger 1982, S. 277.

³⁷⁹ Berger 1982, S. 276-277.

³⁸⁰ Krininger 1986, S. 133.

³⁸¹ Kat. Ausst. Neue Galerie NY 2024, S. 35.

³⁸² Kat. Ausst. Kunsthalle Krems 2010, S. 22.

beiden Aspekte macht das Besondere an diesem Werk aus. Sie bildet sich vermutlich ungefähr im fünften bis zu dem sechsten Monat der Schwangerschaft ab.³⁸³

Es existieren nur wenige Schwangerschaftsdarstellungen in Form eines Aktes in der Kunstgeschichte. Auf diesen Aspekt soll an dieser Stelle kurz eingegangen werden. Von M.-B.s Zeitgenossen wurden folgende Darstellungen dieser Art geschaffen: *Sorrow* (Abb. 35) von Vincent van Gogh; *Eva* (Abb. 34) von Auguste Rodin; *Schwangeres Mädchen* (Abb. 95) von Joseph Dierickx aus dem Jahre 1890; *L'Etrenne* (Abb. 96) von Pablo Picasso; *Die Fruchtbarkeit I* (Abb. 75) und *Das Ei* (Abb. 76) von Alfred Kubin; *Die Hoffnung I* (Abb. 1) sowie die *Medizin* (Abb. 74) von Gustav Klimt. Van Gogh und Picasso werden in Kapitel 7.4.1 näher untersucht. Rodin wurde bereits im Kontext von K. in Kapitel 5.5.2 behandelt. Zwar war M.-B. bei ihrer ersten Parisreise im Atelier von Rodin zu Besuch. In der Sekundärliteratur wird er jedoch nicht als einflussreicher Künstler für die Malerin angesehen, weshalb hier davon abgesehen wird, ihn noch ein weiteres Mal zu behandeln. Kubin scheint ihr nicht bekannt gewesen zu sein, zumindest wird er in ihren Briefen und Tagebüchern nicht erwähnt – stilistisch werden diese Werke außerdem keinerlei Bedeutung für M.-B.s Gemälde gehabt haben. Wie bereits zu Beginn der Arbeit beschrieben, war Klimts *Hoffnung I* nicht in der Öffentlichkeit präsent. Die *Medizin* wurde jedoch vielfach in der Presse besprochen.³⁸⁴ In Dierickx' Gemälde ist die Schwangerschaft beinahe nicht erkennbar und wird insbesondere durch den Titel kommuniziert. Somit wird auch dieses Werk kein Vorbild für die Künstlerin gewesen sein. M.-B. scheint sich die Kombination von Schwangerschaft und Akt folglich unabhängig von ihren Zeitgenossen erarbeitet zu haben. Auch nach 1906 bleibt eine Schwangerschaftsdarstellung im Akt eine Besonderheit. 1908 folgt noch Klimts *Hoffnung II* (Abb. 97). Daraufhin scheint es erst nach dem ersten Weltkrieg wieder Werke dieser Art zu geben: Amedeo Modigliani *Liegender Akt, den rechten Arm hinter den Kopf gebeugt* (Abb. 98), 1919; Gela Forster, *Empfängnis* (Abb. 99), 1919; Otto Dix, *Das Mondweib* (Abb. 100) & *Schwangeres Weib* (Abb. 101), beide 1919; Christoph Voll, *Stehendes Weib* (Abb. 102), 1921; Heinrich Vogeler, *Die Geburt des neuen Menschen* (Abb. 103), 1923; Christoph Voll, *Schwangere* (Abb. 104) um 1923 & Christoph Voll, *Sich frisierende Schwangere* (Abb. 105), 1924; Hannah Höch, *Geburt* (Abb. 106), 1931; Otto Dix, *Die Schwangere* (Halbakt) (Abb. 107), 1931. Betrachtet man die frühere Kunstgeschichte, wären noch mythologische Sujets wie beispielsweise Tizians *Diana & Callisto* (Abb. 7) von um 1566 naheliegend. Allerdings ist die Wölbung des Bauches beinahe gleich groß wie bei den anderen weiblichen Figuren im Bild. Dies war nicht ungewöhnlich für

³⁸³ Kat. Ausst. Paula Modersohn-Becker Museum 2013, S. 36.

³⁸⁴ Kat. Ausst. Leopold Museum 2005, S. 67-76.

Diana & Callisto Darstellungen. Laut Berthiaud würde die Darstellung von Schwangerschaft in dieser Zeit den ästhetischen und moralischen Vorstellungen von Mythologie widersprechen.³⁸⁵ Günter Busch setzt M.B.s Werk allgemein mit der mater gravis in Zusammenhang und schreibt, dass Künstler*innen wohl bewusst und unbewusst bei Darstellungen von Mutterschaft darauf zurückgreifen. „Paula Modersohns Identifizierung mit dem Thema im nackten Selbstbildnis geht kühn über alle nur denkbaren Vorbilder hinaus, ohne indessen zu einer wirkliche Profanierung zu gelangen.“³⁸⁶ Der Autor ist der Ansicht, dass im Selbstbildnis von M.-B. etwas Heiliges sichtbar wäre, obwohl sie keinerlei sakrale Anspielungen macht. Als Vergleichsbeispiele für Schwangerschaftsdarstellungen führt er folgende Werke an: Leopold von Kalckreuth, *Sommer* (Abb. 39) von 1890; Gustav Klimt, *Die Hoffnung I* (Abb. 1) von 1903; Piero della Francesca, *Madonna del Parto* (Abb. 3) um 1460; Käthe Kollwitz, *Schwangere Frau* (eig. *Weihnacht*, Abb. 49) von 1910. Busch hat hier vier sehr verschiedene Vergleichswerke angeführt, die wohl lediglich aufzeigen sollen, welche Werke mit dem gleichen Sujet zum damaligen Zeitpunkt bekannt waren. Die einzige dieser Darstellungen, die formal gesehen M.-B.s Werk ähnlich ist, ist Klimts *Hoffnung I*, da sie ebenfalls eine nackte und gleichzeitig schwangere Frau zeigt. Das Gemälde war jedoch, wie bereits erwähnt, nicht in der Öffentlichkeit zu sehen.

In der Sekundärliteratur wird stets betont, dass es sich bei M.-B.s Selbstbildnis um eine Scheinschwangerschaft handelt. Dies ist zwar mit großer Sicherheit zutreffend, jedoch scheint sich die Forschung mit dieser Feststellung oftmals zufrieden zu geben, ohne sich weiter mit dem Thema zu befassen. Natürlich ist es von Bedeutung, ob M.-B. sich hier in einer Wunschvorstellung wiedergibt oder sich nach der Realität abbildet. Dennoch ist im Bild eine Schwangerschaft zu sehen – einerlei ob Schein oder Sein. Ursprünglich existierte noch ein weiteres Werk der Künstlerin, *Komposition von drei weiblichen Figuren, in der Mitte ein Selbstakt*, in dem eine Schwangerschaft auf eine sehr ähnliche Weise dargestellt wurde. Dieses wird in Kapitel 7.5 ausführlicher diskutiert. Stamm betont, dass M.-B.s Arme, die oft als Hinweis einer Schwangerschaft interpretiert werden, als Metapher gesehen werden sollten. Die Gestik der Arme soll ihre zweifache Kreativität als Künstlerin und als Frau zeigen.³⁸⁷ Krininger erwähnt ebenfalls die Schwangerschaft und den gewölbten Bauch, der an eine gotische Figur erinnern würde.³⁸⁸ Betterton betont, wie M.-B. sich zu einer Zeit schwanger zeigen würde, in

³⁸⁵ Berthiaud 2013, S. 125.

³⁸⁶ Busch 1981, S. 178.

³⁸⁷ Stamm 2009a, S. 22.

³⁸⁸ Krininger 1986, S. 132-133.

der sie sich gerade gegen ein Leben als Ehefrau und Mutter entschieden hatte. Die Künstlerin zeige einen konstruierten Zustand und wolle die Schwangerschaft anprobieren. In der abgebildeten Schwangerschaft manifestiert sich die Widersprüchlichkeit, mit der sich die Malerin in ihrem Spiegelbild konfrontiert. Das Bild drückt den inneren Zwiespalt von einer Rolle als Frau aus, die sie sich einerseits wünscht und gegen die sie sich andererseits entschieden hatte, um weiterhin aktiv Kunst betreiben zu können. M.-B. präferiere die kreative Ekstase der physischen Mutterschaft und würde dadurch ihren Wunsch nach einem Kind in eine höhere Ebene steigern.³⁸⁹ Die Autorin weist darauf hin, wie viele damals gegensätzlich gedachte Konzepte M.-B. in ihrem Selbstbildnis am 6. Hochzeitstag vereint:

Das Bild zeigt sowohl einen individuellen Porträtkopf als auch einen sinnbildlichen schwangeren Körper, sowohl die subjektive Identität der Künstlerin als auch die objektive Aktdarstellung, sowohl den privaten Verweis auf ihre Ehe als auch die für die Öffentlichkeit bestimmte Aussage eines Porträts.³⁹⁰

Berger merkt an, wie wenig, M.-B. Bezug auf das andere Geschlecht nimmt und mit welcher Ruhe sie ihre Wunschvorstellung darlegt. Sie stellt es in Zusammenhang mit dem Verlangen der Künstlerin nach persönlicher und künstlerischer Freiheit.³⁹¹

So sehr der Konflikt zwischen Künstlerinnendasein und Mutterschaft für M.-B. im alltäglichen Leben allseits präsent gewesen sein dürfte, tritt er hier nicht zutage; vielmehr vermittelt das Werk den Eindruck einer bereits vollzogenen inneren Klärung. Die ruhige, entspannte Figur scheint Schwangerschaft nicht im Widerspruch zu Kunst zu denken, sondern sie vielmehr als gemeinsames Konzept zu sehen.

Indem die Künstlerin mithilfe einer selbstbestimmten Aktdarstellung das Objekt-Subjekt-Verhältnis grundlegend verändert, gewinnt sie an Handlungsspielraum und die Schwangerschaft wird zu einem angestrebten Zustand, der mit künstlerischer Identität kongruenter ist. Sie lässt uns allerdings dennoch mit vielen Fragen zurück. Besonders das Tuch und der Griff ins Leere bleiben ungeklärt und scheinen dabei und durch ihre Gestaltung, Bezug aufeinander zu nehmen oder zumindest eine Verbindung herstellen zu wollen. Die Künstlerin führt den Blick mit Absicht auf eine Leerstelle. Möglicherweise soll an dieser Stelle Platz gelassen werden für Neues.

³⁸⁹ Betterton 1992, S. 97.

³⁹⁰ Betterton 1992, S. 97.

³⁹¹ Berger 1986, S. 280.

7.3 *Selbstporträts von Modersohn-Becker*

Im Œuvre von M.-B. existieren 65 bekannte Selbstdarstellungen, davon handelt es sich bei 35 um Gemälde und bei den restlichen 30 um Pastelle, Gouachen und Zeichnungen.³⁹² Das Gesamtwerk der Künstlerin umfasst etwa 750 malerische Werke, über 1000 Zeichnungen und 13 Radierungen.³⁹³ Die Selbstporträts nehmen somit ungefähr fünf Prozent des Œuvres ein. Ab 1906 widmet sich die Malerin vermehrt der Selbstdarstellung. M.-B.s Selbstbildnisse zeichnen sich prinzipiell durch eine ähnliche Gestaltung aus. Zahlreiche ihrer Selbstporträts weisen beispielsweise keinerlei räumlichen Zusammenhang auf. Stattdessen sind Attribute wie Ketten, Pflanzen und Früchte von Bedeutung, die die Malerin oftmals als Schmuckstücke trägt oder in den Händen hält. Überwiegend handelt es sich bei ihren Selbstdarstellungen um Kopf- oder Brustbilder im Hochformat, nur zwei der malerischen Werke sind im Querformat gehalten.³⁹⁴ Frank Schmidt ist der Ansicht, dass die Selbstbildnisse M.-B.s nicht für die Öffentlichkeit bestimmt waren, da zu ihren Lebzeiten deren Verkauf nicht im Vordergrund stand. Er argumentiert, dass sie finanziell stets gut versorgt war. Auch als sie von ihrem Mann getrennt in Paris lebte, unterstützte dieser sie weiterhin monetär.³⁹⁵ Im Laufe ihres Lebens verkaufte die Malerin nur sehr wenige Werke.³⁹⁶ Dies erlaubt die Annahme, dass M.-B. ihre Selbstporträts primär für sich selbst geschaffen habe. Bei ihren bekanntesten und beeindruckendsten Selbstporträts handelt es sich um Halb- oder Ganzkörperfiguren, die zugleich Aktdarstellungen und teilweise in monumentalen Maßen gefertigt sind. Dieser Umstand ist für eine weibliche Künstlerin aus der damaligen Zeit außergewöhnlich. Auch beim *Selbstbildnis am 6. Hochzeitstag* handelt es sich um ein Gemälde dieser Art. In diesem Bild wird der künstlerische Schöpfungsprozess thematisiert. Abgesehen davon, dürfte M.-B. sich nur ein einziges Mal dezidiert als Künstlerin dargestellt haben. Ein weiteres Bild, in dem die Malerin sich an einem wichtigen Wendepunkt im Leben befindet und Kunst im metaphorischen Sinne präsent ist, ist ein Selbstporträt in Paris. Diese beiden Werke werden in den folgenden beiden Kapiteln behandelt.

³⁹² Kat. Ausst. Paula Modersohn-Becker Museum 2019, S. 142-151.

³⁹³ Busch/Werner 1998 WV 1 & 2; Röver-Kann/Werner 2023 WVZ 1 & 2.

³⁹⁴ Kat. Ausst. Paula Modersohn-Becker Museum 2019, S. 142-151.

³⁹⁵ Kat. Ausst. Paula Modersohn-Becker Museum 2019, S. 17.

³⁹⁶ Die Sekundärliteratur erwähnt hier verschiedene Zahlen: Drei laut Radycki 2013, S. 35. Vier laut Kat. Ausst. Kunsthalle Bremen 2007, S. 313.

7.3.1 *Selbstbildnis vor Fensterausblick auf Pariser Häuser 1900*

Auf dem Gemälde *Selbstbildnis vor Fensterausblick auf Pariser Häuser* (Abb. 108; Busch/Werner 1998 WV 2, Nr. 49) ist die Künstlerin frontal mit einer leichten Untersicht vor einem Fenster dargestellt. Aus diesem Fensterblick lassen sich Häuser erkennen. Somit ist es eines der wenigen Selbstporträts M.-B.s, das sich durch eine räumliche Verortung im Hintergrund auszeichnet. Durch den für die Malerin äußerst ungewöhnlichen örtlichen Verweis wird der Eindruck erweckt, als wäre dies ganz bewusst auf diese Weise dargestellt worden. Laut Stamm entstand es vermutlich im Grand Hotel de la Haute-Loire, ihrer ersten Pariser Adresse.³⁹⁷ Zu jener Zeit war sie noch unverheiratet und befand sich zum ersten Mal in der französischen Hauptstadt. Paris war der Malerin sehr wichtig, sie schöpfte viel Inspiration aus diesem Ort und kehrte mehrmals in ihrem Leben dorthin zurück. Damals galt Paris als Kunstmetropole schlechthin, für M.-B. muss es ein bedeutender Moment gewesen sein, am Neujahrstag 1900 dort anzukommen. Ihre selbstbewusste Darstellungsweise scheint mit einer Selbstvergewisserung einherzugehen. Möglicherweise wird hier deutlich, wie die Künstlerin dieses neue Lebenskapitel beginnen möchte. Zwar ist auf dem Bild kein direkter Kunstbezug zu sehen. Es wird jedoch das Kunst- und Kulturzentrum Paris durch die Häuser dargestellt, wodurch eine metaphorische Nähe zur Kunstthematik aufgebaut wird.

Dieses Gemälde ist aus mehreren Gründen einzigartig und besonders. Erstens zeichnet es sich durch die Untersicht aus, die die Künstlerin in keinem weiteren malerischen Selbstporträt wieder aufgreifen wird. Zweitens sticht es durch die räumliche Verortung hervor, die bei anderen Selbstdarstellungen nur mit Landschaften anstatt des städtischen Raums gestaltet und ebenfalls sehr selten ist. Und drittens ist das Werk von dem metaphorischen Kunstbezug auf die Kunstmetropole Paris geprägt. M.-B. verortet sich im Zentrum der Kunst und schafft eine Verbindung von sich selbst zu den künstlerischen Entwicklungen der damaligen Zeit. Holsing ist der Ansicht, dass es sich hierbei um das erste Selbstporträt handelt, das die Künstlerin in ihrem eigenen Stil gefertigt hat. Außerdem dürfte es nur eines von drei Bildern gewesen sein, das außerhalb ihrer künstlerischen Ausbildung während des ersten Pariser Aufenthalts entstanden ist. Die Autorin spricht auch davon, dass der Hintergrund für Worpssweder Verhältnisse vergleichsweise abstrakt gemalt ist und sich somit die räumliche Wahrnehmung des Hintergrunds aufhebt. Holsing meint, M.-B. wäre sich dieser Modernität bewusst gewesen und hätte aus diesem Grund ihre Kopfhaltung gewählt. Des Weiteren erwähnt sie die Positionierung der Figur mit dem Fenster im Rücken. Das Fenster würde das Schauen des

³⁹⁷ Stamm 2009, S. 105.

Künstlers zeigen, durch die Rückenzukehrung würde jedoch laut kunsthistorischer Tradition der verinnerlichte Mensch dargestellt werden. Sie schließt ihre Überlegungen damit ab, dass M.-B. zwar vor dem Fenster steht, aber ihr Blick nach innen gerichtet ist. Sie setzt dies in Zusammenhang mit einem gemeinsamen Ansatz der Künstlerin mit den französischen Avantgardisten: beim Malen gehe es nicht nur um die unmittelbare Anschauung, sondern auch um die Empfindung.³⁹⁸ Götte vertritt die Meinung, dass die Künstlerin sich hier einer Herausforderung stellen und Selbstkonfrontation betreiben würde. Weiters führt sie an, dass das Porträt kein repräsentatives Berufsbild sei, sondern eine Erfassung einer Selbstverortung. Allerdings war der Autorin das *Selbstbildnis, Brustbild mit Pinsel in der erhobenen Hand*, das im folgenden Kapitel behandelt wird, nicht bekannt.³⁹⁹

7.3.2 *Selbstbildnis, Brustbild mit Pinsel in der erhobenen Hand, um 1902*

Lediglich ein einziges Mal stellt M.-B. sich mit künstlerischen Utensilien dar und zwar auf dem *Selbstbildnis, Brustbild mit Pinsel in der erhobenen Hand* (Abb. 109; Busch/Werner 1998 WV 2, Nr. 265), das mit 1902 datiert wird.⁴⁰⁰ Das Gemälde ist ein Brustbild, das mit Öl auf Papp angefertigt wurde. Wir sehen die Künstlerin in einer Dreiviertelansicht, während sie die Betrachtenden oder ihr Spiegelbild mit einem wachsam und gleichzeitig prüfenden Blick direkt ansieht. Die Dargestellte macht einen nachdenklichen Eindruck, als ob sie Selbstreflexion betreiben würde. Auffallend sind außerdem ihre stark geröteten Wangen. M.-B. trägt ein grünes Kleid und eine Kette mit goldenem Anhänger. Halsketten mit einem breiten Band und einem runden Schmuckstück sind auf einigen Fotografien um 1900 zu erkennen (Abb. 110). Im Hintergrund würde man auf den ersten Blick ein Fenster erkennen, es könnte sich dabei allerdings auch um den Teil eines Spiegels oder Bilderrahmens handeln. Es ist theoretisch auch hier ein Ausblick in die Ferne vorhanden, allerdings handelt es sich diesmal nur um eine weiße Fläche, auf der nichts zu erkennen ist. Durch die umfassende Verwendung von brauner Farbe macht das Werk einen etwas gedämpften Gesamteindruck. Die linienhafte Pinselführung ist am ganzen Gemälde deutlich erkennbar und lässt das Gemälde durch seine Darstellungsweise beinahe impressionistisch wirken. In ihrer linken Hand hält die Figur der Künstlerin einen Pinsel, der jedoch nur im unteren rechten Eck wahrzunehmen und leicht zu übersehen ist. Die Spitze des Pinsels reicht an den Rand des Gemäldes, wodurch der Eindruck

³⁹⁸ Kat. Ausst. Kunsthalle Bremen 2007, S. 48-49.

³⁹⁹ Kat. Ausst. Clemens-Neuss-Museum 1985, S. 10, 21. S. 21, Anm. 17: „Es ist bemerkenswert, daß keines der bekannten Selbstbildnisse der Künstlerin ein Berufsporträt ist, wie es deren viele beispielsweise von Liebermann gibt.“

⁴⁰⁰ Kat. Ausst. Kunsthalle Bielefeld 2018, S. 118.

erweckt wird, dass der Rand des Bildes zugleich Anfang und Ende des Bildes ist. Simone Ewald merkt an, die Künstlerin habe in diesem Gemälde ihr Spiegelbild unmittelbar übernommen, andernfalls müsste sie Linkshänderin gewesen sein, was nicht zutrifft.⁴⁰¹

Üblicherweise sind Darstellungen mit Malutensilien ein Verweis auf die eigene Profession. Sich selbst als aktive Künstlerin zu zeigen, scheint jedoch laut Schmidt nicht die Hauptintention M.-B.s gewesen zu sein.⁴⁰² Dennoch wird das Bild durch den Pinsel unweigerlich mit ihrer Künstlerinnenrolle in Zusammenhang gebracht.⁴⁰³ Schmidt bringt das Werk mit Dürers *Selbstporträt im Alter von 26 Jahren* (Abb. 111) von 1498 in Verbindung. Beide Gemälde sind im Dreiviertelporträt und vor einem Fenster dargestellt.⁴⁰⁴ Im Gegensatz zu Dürer ist M.-B. jedoch aktiv im Malprozess zu sehen. Der Künstler hat hingegen seine Hände vor sich verschränkt und schaut aus dem Bild heraus. Naheliegender scheint ein Vergleich mit Maurice Denis' (1870–1943) *Portrait de l'artiste à l'âge de dix-huit ans* (Abb. 112) von 1889 zu sein. Der Künstler blickt die Betrachtenden direkt mit einem Pinsel in der erhobenen Hand an. Er ist vor einem Fenster mit Vorhang dargestellt. M.-B. besuchte Denis auch im März 1905 in seinem Atelier.⁴⁰⁵ Möglicherweise stellt sich die Malerin doch stärker in einen kunsthistorischen und künstlerischen Zusammenhang, als auf den ersten Blick erkenntlich ist.

7.4 Schwangerschaftsdarstellungen bis 1906 & mögliche Vorbilder für M.-B.

Zwischen den zuletzt besprochenen Schwangerschaftsdarstellungen im Selbstporträt von L.-M. aus dem Jahre 1901 und der von M.-B. aus dem Jahre 1906 vergehen fünf Jahre. In dieser Zeit entstehen folgende Schwangerschaftsdarstellungen: Cuno Amiet (1868–1961) fertigte das Triptychon *Die Hoffnung* (Abb. 113) von 1902 an. Der Künstler verarbeitet hier die Totgeburt seines Kindes, das Mittelporträt stammt aus der Zeit wo seine Frau schwanger war.⁴⁰⁶ Pablo Picasso (1881–1973) schuf im Jahre 1903 zwei Schwangerschaftsdarstellungen. Einerseits fertigte er die *L'Etrenne* (Die Umarmung, Abb. 96), ein Pastell mit einem nackten, sich umarmenden Paar an und andererseits *La Soupe* (Die Suppe, Abb. 114), ein Ölgemälde, auf dem eine schwangere Frau einem kleinen Mädchen eine Schüssel Suppe gibt. Im gleichen Jahr wie Picassos Werke entstand ein Gemälde von Gustav Klimt (1862–1918) mit dem Titel *Die Hoffnung I* (Abb. 1), hier ist ein schwangerer Frauenakt dargestellt. Am 8. Oktober 1904 schloss

⁴⁰¹ Kat. Ausst. Paula Modersohn-Becker Museum 2019, S. 20.

⁴⁰² Kat. Ausst. Paula Modersohn-Becker Museum 2019, S. 13.

⁴⁰³ Kat. Ausst. Museum Abtei Liesborn 2021, S. 13; Kat. Ausst. Kunsthalle Bielefeld 2018, S. 118.

⁴⁰⁴ Kat. Ausst. Paula Modersohn-Becker Museum 2019, S. 65.

⁴⁰⁵ Modersohn-Becker 2007, S. 721.

⁴⁰⁶ Kat. Ausst. Solothurn 2011, S. 188. Es existiert auch eine Version wo nur seine Frau dargestellt ist.

sich Lovis Corinth (1858–1925) dem Schwangerschaftssujet mit dem Werk *Im Seidenmantel* (Abb. 115) an, auf dem seine schwangere Frau und Künstlerin Charlotte Berend-Corinth (1880–1967) abgebildet ist. Weitere mögliche frühere Künstler, die Schwangerschaftsdarstellungen geschaffen haben und bei denen es eine Verbindung zu M.-B. gibt, sind Kalckreuth, Rodin und Klinger. Von Kalckreuth soll sie beispielsweise seine Dorfbewohnerdarstellungen geschätzt haben.⁴⁰⁷ M.-B. hat Rodin in Paris in seinem Atelier besucht, der Kontakt entstand durch Rilke, der damals sein Assistent war.⁴⁰⁸ Der Künstler war jedoch auch davor bereits von Bedeutung für sie gewesen.⁴⁰⁹ In Bezug auf Klinger erwähnte sie sogar den Zyklus mit dem Schwangerschaftsthema: „Kennt Ihr Klingers Radierungen: »Eine Liebe«?“⁴¹⁰ M.-B.s Cousine Maidli Parizot erzählte in einem Brief vom 12. April 1900, die als sie sich in Wien aufhielt, von der Ausstellung von Klimts *Philosophie*, die für Furore sorgte. Die *Philosophie* war auch 1900 auf der Pariser Weltausstellung zu sehen.⁴¹¹ Klimt war M.-B. somit zumindest bekannt und möglicherweise hatte die Künstlerin auch das Aufsehen um die *Medizin* mitbekommen. Ansonsten sind jedoch keinerlei Verbindungen zu dem Künstler ausfindig zu machen. Somit ist er wohl das unwahrscheinlichste Vorbild für M.-B.. Keines der hier angeführten Beispiele lässt sich formal mit dem *Selbstbildnis am 6. Hochzeitstag* zusammenführen. Aus diesem Grund werden im folgenden Kapitel andere mögliche Einflüsse und Vorbilder ausführlicher behandelt.

7.4.1 Pariser Künstler

Wie bereits erwähnt, war Paris eine bedeutende Stadt für M.-B., in der sie viel künstlerische Anregung und Inspiration fand. Obwohl Picasso bereits vor dem zentralen Werk dieser Untersuchung Schwangerschaftsdarstellungen anfertigte und immer wieder mit M.-B. in Verbindung gebracht wird, lässt sich weder ein Zusammentreffen, noch eine Rezeption oder ein Ausstellungsbesuch bei Picassos Einzelausstellung im März 1905 nachweisen.⁴¹² Die zwei Künstler*innen weisen jedoch zeitweise ähnliche Entwicklungen in ihrer Kunstsprache auf und scheinen verwandten Vorbildern gefolgt zu sein.⁴¹³ In Zusammenhang werden die beiden auch dadurch gesetzt, dass M.-B. in der gleichen Pariser Straße wie das Sammlerehepaar Sarah und Michael Stein wohnte und ein paar Häuser weiter in einer Querstraße lebten Leo und Gertrude Stein. Die beiden Geschwister hatten begonnen, Kunstwerke zu erwerben. Alle vier öffneten

⁴⁰⁷ Kat. Ausst. Neue Galerie NY 2024, S. 46.

⁴⁰⁸ Kat. Ausst. Kunsthalle Bremen 2007, S. 254-255; Modersohn-Becker 2007, S. 414.

⁴⁰⁹ Modersohn-Becker 2007, S. 262, 411.

⁴¹⁰ Modersohn-Becker 2007, S. 253. Beinahe wäre Klinger auch nach Worpswede gekommen, siehe S. 285, 688.

⁴¹¹ Modersohn-Becker 2007, S. 246, 678.

⁴¹² Kat. Ausst. Bucerius Kunst Forum 2017, S. 37, 39.

⁴¹³ Kat. Ausst. Kunsthalle Bremen 2007, S. 178-181.

ihre Atelierwohnungen ab Herbst 1905 für den Besuch von kunstinteressierten Gästen. Dies fällt auch in die Zeit, in der M.-B. sich in Paris aufhielt, belegen lässt sich ein Besuch allerdings nicht.⁴¹⁴ Da die Schwangerschaftsdarstellungen von M.-B. und Picasso stilistisch keinerlei Gemeinsamkeiten aufweisen, wird von einem Vergleich der beiden abgesehen. Belegbar ist allerdings, dass der Künstlerin Paul Cézanne (1839–1906), Paul Gauguin (1848–1903) und Vincent van Gogh bekannt waren. Besonders Cézanne, den sie bei ihrem ersten Parisaufenthalt eigenständig in der Galerie Vollard entdeckte, dürfte für sie sehr bedeutend gewesen sein.⁴¹⁵ Gauguin wird in der Sekundärliteratur wiederholt herangezogen, um auf die Akte der Künstlerin zu verweisen, da sich stilistisch Ähnlichkeiten erkennen lassen.⁴¹⁶ Allerdings schufen weder Cézanne noch Gauguin Schwangerschaftsdarstellungen. Lediglich van Gogh widmete sich diesem Bildsujet mit der bereits erwähnten Graphik *Sorrow* (Abb. 35) von 1882.⁴¹⁷ Ob M.-B. dieses Blatt gekannt hat, lässt sich nicht nachweisen. Sie wurde jedoch bereits zu Lebzeiten von Rilke mit van Gogh verglichen. Zum ersten Mal sah sie dessen Werke vermutlich in der Galerie Vollard im März 1901.⁴¹⁸ Belegt ist ihr Besuch im *Salon des Indépendants* 1905, in dem van Gogh vertreten war. Ihre aus Briefen bekannte Reaktion war jedoch eher ernüchtert als begeistert.⁴¹⁹ Ausgestellt war es zu keiner Zeit, in der M.-B. es zu Gesicht bekommen hätte können. Die Wahrscheinlichkeit für eine Einflussnahme des Werkes ist folglich sehr gering. Zu beachten ist außerdem, dass im Vergleich zwei sehr verschiedene Themenaspekte von Schwangerschaft behandelt werden. In *Sorrow* geht es um vermutlich um eine allein gelassene, ungewollt schwangere Frau – hier wird also die negative Seite des Bildsujets gezeigt. Die größte Gemeinsamkeit der beiden Werke ist, dass die Figuren als Akte dargestellt wurden. Schwangerschaftsdarstellungen als Akt sind zur damaligen Zeit sehr selten und ungewöhnlich. Falls M.-B. van Goghs Werk bekannt gewesen war, könnte es für sie bestärkend gewesen sein, einen anderen Akt in dieser Form zu sehen.

⁴¹⁴ Kat. Ausst. Bucerius Kunst Forum 2017, S. 39.

⁴¹⁵ Kat. Ausst. Kunsthalle Bremen 2007, S. 295.

⁴¹⁶ Kat. Ausst. Kunsthalle Bremen 2007, S. 129, 144, 145.

⁴¹⁷ Es existiert noch eine Zeichnung in der vermutlich dieselbe Person abgebildet ist. Dabei handelt es sich um *Two women strolling, one of them carrying a kettle* von Jänner bis Juni 1882. Siehe: Faille 1970, S. 366. (F988a)

⁴¹⁸ Kat. Ausst. Kunsthalle Bremen 2007, S. 296.

⁴¹⁹ Kat. Ausst. Kunsthalle Bremen 2007, S. 200; Modersohn-Becker 2007, S. 494, 723. Auch Werke von K. waren bei dieser Ausstellung zu sehen.

7.4.2 Alte Meister

M.-B. setzte sich intensiv mit der Kunst der alten Meister auseinander. In ihrer Pariser Zeit ging sie oft in den Louvre und es sind auch Museumsbesuche in Berlin und Wien bekannt.⁴²⁰ Durch ihre schriftlichen Aufzeichnungen wird deutlich, dass sie sich auch für die Gotik interessierte.⁴²¹ Um 1900 gab es ein vermehrtes Interesse an der Gotik, viele Künstler*innen befassten sich mit Kunst aus dem Mittelalter.⁴²² Hansmann stellt das Selbstbildnis am 6. Hochzeitstag mit dem gotischen Ideal der fruchtbaren, schwangeren Eva in Zusammenhang. Dabei stützt sie sich auf Daniela Hammer-Tugendhat, die Jan van Eycks *Eva* (Abb. 116) von 1432 des Genter Altars auf eine Miniatur aus *Les Très Riches Heures du Duc de Berry* (Abb. 117) zurückbezieht. Hierbei handelt es sich um ein Stundenbuch aus dem 15. Jahrhundert (ca. 1416), das von den Brüdern Van Lymborch geschaffen wurde. Das Manuskript weist zahlreiche Illustrationen auf, die oftmals die ganze Seite einnehmen. Aufgrund seiner kunstvollen Zeichnungen gilt es als eines der bedeutendsten Meisterwerke der Buchmalerei.⁴²³ Die Abbildung zeigt den Sündenfall Adams und Evas. Beide Figuren erscheinen folglich nackt. Eva hat dabei einen eindeutig gerundeten Bauch. In der Forschung wird die Figur der Eva inzwischen nicht mehr als Abbildung einer tatsächlichen Schwangerschaft gedeutet, sondern vielmehr als Verkörperung einer allgemeinen Fruchtbarkeit. Im 15. Jahrhundert galt ein gewölbter Bauch zudem als Schönheitsideal, weswegen dieser in den Darstellungen oftmals betont wurde und dadurch ein bewusster Kontrast zu dem sehr schlanken und langgezogenen Körper entstand. Obwohl primär vermutlich keine Schwangerschaft vermittelt werden sollte, wurde dem runden Bauch ein erotischer Aspekt zugeschrieben.⁴²⁴ Wenn man von einer erotischen Konnotation ausgeht, ließe sich daraus ableiten, dass damit auch auf aktive weibliche Sexualität verwiesen wird und nicht lediglich auf Fruchtbarkeit im Allgemeinen. Für M.-B. werden diese Deutungen keine Relevanz gehabt haben, da sie ihr wohl nicht bekannt gewesen waren. Es ist daher anzunehmen, dass sie den gerundeten Bauch der Eva eher als Hinweis auf eine Schwangerschaft interpretierte. Laut Hansmann hätte die Malerin das besagte Stundenbuch bei einem Besuch im Schloss Chantilly, wo es sich seit 1897 befindet, gesehen haben können.⁴²⁵ Dieser Ausflug fand allerdings am 31. Mai 1906 statt. Eine Inspiration ist daher nicht möglich, da M.-B. ihr Selbstporträt mit dem 25.

⁴²⁰ Röver-Kann/Werner 2023 WVZ 2, S. 346-351; Kat. Ausst. Kunsthalle Bremen 2007, S. 234-241.

⁴²¹ Modersohn-Becker 2007, 410.

⁴²² Kat. Ausst. Albertina 2025.

⁴²³ Deldicque 2025, S. 145-169.

⁴²⁴ Hollander 1993, S. 97, 99.

⁴²⁵ Hansmann 2000, S. 167-168

Mai 1906 datierte.⁴²⁶ Bereits 1904 erschien allerdings eine Publikation *Les très riches Heures de Jean de France, duc de Berry* von Paul Durrieu über das Stundenbuch, in der auch der Sündenfall abgebildet war.⁴²⁷ Die erste Berührung müsste folglich über die Veröffentlichung zustande gekommen sein. Die Plausibilität von Hansmanns These soll an dieser Stelle jedoch unterstrichen werden. Die formale Ähnlichkeit im Aufbau der Figur Evas und der M.-B.s ist deutlich sichtbar und spricht für einen Zusammenhang der beiden Werke.⁴²⁸ Beide sind in Dreiviertelansicht dargestellt, haben einen geneigten Kopf (allerdings in verschiedene Richtungen) und insbesondere die Armhaltung gleicht sich sehr. Besonders der Übergang von Brust- zu Bauchbereich ist auffällig. Der Brustkorb ist sehr schmal gestaltet, während die Rundung des Bauches erst weit unten beginnt. Dadurch entsteht ein leicht unnatürlicher, langgezogener Eindruck von voneinander unabhängigen zusammengesetzten Körperteilen. Die Verbindungsstelle wird durch den abgelegten Arm etwas ausgeglichen beziehungsweise verdeckt. Dieses Gestaltungsmittel am Oberkörper ist sowohl im Stundenbuch als auch in M.-B.s Werk erkennbar. Hansmann betont, wie die Künstlerin auf das Verbergen mithilfe des Feigenblattes verzichten würde, aber dennoch eine Analogie zwischen Feigenblatt und Tuch sowie eine Gleichartigkeit bezüglich der Handhaltung bestehen würde. Sie schließt ihre Beobachtungen damit ab, dass der Akt aus der traditionellen biblischen Assoziation von Scham und Sündhaftigkeit gelöst werden würde und stattdessen in eine ursprüngliche, fruchtbare weibliche Natur erhoben werde. Mit dem Rückgriff auf die Vertreibung aus dem Paradies trete hier eine völlig neue Dimension von M.-B.s Bildes auf.⁴²⁹ Die Künstlerin versteht somit Nacktheit als einen „natürlichen“ Zustand, was durch das Vorbild der Evafigur unterstrichen wird. Allerdings rezipiert sie eine Szene nach dem Sündenfall, in dem die ursprüngliche Unbefangenheit bereits verloren war. M.-B. scheint eine bewusste Ambivalenz von einem als ursprünglich erscheinendem Körper der zugleich kulturell gerahmt ist zu erzeugen. Die Verdeckung könnte sich als Strategie lesen lassen, einer erotischen Codierung zu entgehen und den Fokus auf Leiblichkeit zu verschieben. Die (unvollkommene) Nacktheit fungiert hier folglich nicht als erotisches Versprechen, sondern als Indikator von Natürlichkeit und Selbstbezug.

⁴²⁶ Kat. Ausst. Kunsthalle Bremen 2007, S. 313.

⁴²⁷ Durrieu 1904.

⁴²⁸ Hansmann 2000, S. 167.

⁴²⁹ Hansmann 2000, S. 168-169.

Ein Bezug der Künstlerin über van Eyck scheint hingegen wenig plausibel zu sein, da M.-B. nie in Belgien gewesen war und somit den Genter Altar nicht im Original hätte sehen können.⁴³⁰ Ein weiterer altmeisterlicher Bezugspunkt in der künstlerischen Auseinandersetzung von M.-B. war Lucas Cranach (1472–1553). Eine Skizze der Künstlerin belegt eine zeichnerische Rezeption seiner *Venus* (Abb. 118; Röver-Kann/Werner 2023 WVZ 2, S XXI/19 verso) aus dem Jahre 1529. Pfeiffer vertritt die Annahme, dass M.-B. möglicherweise die gewölbten Bäuche Cranachs zitiert.⁴³¹ In einem Artikel *Schwangerschaft in der Kunst* aus dem Jahr 1906 wird eine andere, dennoch ähnliche, Venus des Künstlers als Beispiel einer Scheinschwangerschaft angeführt.⁴³² Es ist daher nicht auszuschließen, dass auch M.-B. in der Darstellung eine Form von Gravidität wahrnahm. In formaler wie inhaltlicher Hinsicht lassen sich jedoch keine wesentlichen Übereinstimmungen mit dem hier untersuchten Gemälde feststellen.

7.5 *Schwangerschaft im Werk von Modersohn-Becker*

Um den Rahmen dieser Arbeit nicht zu überschreiten wurde davon abgesehen das Thema Mutterschaft im Allgemeinen zu untersuchen. Stattdessen soll Schwangerschaft in diesem Kapitel genauer betrachtet werden. M.-B.s monumentale Mutter-Kind Akte (beispielsweise Abb. 89) sollen jedoch nicht unerwähnt bleiben.

Bereits 1898 fertigt M.-B. die Zeichnung *Stehender weiblicher Akt im Profil nach rechts* (Abb. 119; Röver-Kann/Werner 2023 WVZ 1, E III/90) an. Das Blatt wurde mit Kohle gearbeitet und hat die Maße 169 x 87 cm, womit die Darstellung beinahe lebensgroß ist.⁴³³ Der beschreibende Titel nimmt den Hauptinhalt der Arbeit vorweg. Ergänzend ist der gesenkte Blick der Frau und die dunkle unmittelbare Umgebung dieser festzuhalten. Durch die Lichtverhältnisse wird der mittlere Teil des Körpers betont, während Kopf und Beine mehr im Schatten liegen. Die Beleuchtung richtet sich vor allem auf Schulter, Rücken, Brüste und Bauch. Die Wölbung des Bauches ist verhältnismäßig groß, sodass eine Schwangerschaft angenommen werden kann. Die Zeichnung stammt aus der Zeit, in der M.-B. bei dem Künstler Fritz Mackensen (1866–1953) in Worpswede Unterricht nahm.⁴³⁴ Die Wahl für Mackensen wurde laut Anne Röver-

⁴³⁰ Kat. Ausst. Kunsthalle Bremen 2007, S. 284-317. 1901 hat die Künstlerin jedoch Gemälde des Künstlers nachgezeichnet, beispielsweise das Bildnis des Giovanni Arnolfini. Siehe: Röver-Kann/Werner 2023 WVZ 2, S. 354. (S XXI/9)

⁴³¹ Kat. Ausst. Schirn 2021, S. 47.

⁴³² Stratz 1913, S. 1108.

⁴³³ Röver-Kann/Werner 2023 WVZ 1, S. 208.

⁴³⁴ Kat. Ausst. Schirn 2021, S. 147.

Kann von den Eltern der Künstlerin getroffen. Abendliche Aktstunden sollen von November 1898 bis Sommer 1899 stattgefunden haben.⁴³⁵ Prinzipiell mussten sich die Künstlerinnen, die bei Mackensen unterrichtet wurden, oder Korrekturanweisungen bekamen, selbst um ihre Modelle kümmern. Es wird jedoch vermutet, dass der Maler seinen Schülerinnen auch Aktzeichnen nach Modellen in seinem großen Atelier ermöglichte. Der Künstler war der Meinung, dass die kleineren Formate, die in den Akademien gängig waren, nicht den gewünschten Erfolg bringen würden. Vermutlich entstand dort auch die hier besprochene Zeichnung. In Worpsswede Modelle zu finden, war offenbar nicht einfach: Zeitlich verfügbar waren insbesondere stillende Frauen. Kinder und alte Menschen aus den Armenhäusern galten als günstige Modelle, da die Landbevölkerung am Feld arbeiten musste. Kostspielig hingegen blieben Lohnarbeiter, die ihr Tagentgelt verlangten.⁴³⁶ M.-B. nahm von all diesen Möglichkeiten Gebrauch, um nach Modellen zu arbeiten. Die naheliegendere Option ist meines Erachtens, dass die Künstlerin selbst ein schwangeres Modell ausgesucht beziehungsweise engagiert habe. Da Modelle in der ländlichen Gegend nicht einfach zu bekommen waren, ist es durchaus möglich, dass eine schwangere Frau lieber Modell stand, anstatt körperlich anstrengende Feldarbeit zu verrichten. Das Großformat der Zeichnung spricht allerdings dafür, dass Mackensen die Auswahl des Modells getroffen habe. Von ihm sind allerdings keinerlei Schwangerschaftsdarstellungen bekannt, lediglich stillende Mütter tauchen in seinem Œuvre auf.⁴³⁷

Die monumentalen Akte von M.-B. aus der Worpssweder Zeit nehmen eine Sonderstellung in ihrem Gesamtwerk ein. Röver-Kann ist der Ansicht, dass diesen großformatigen Zeichnungen eine besondere Bedeutung beizumessen ist, da sie sich durch ihre bildmäßige Vollständigkeit von reinen Übungszeichnungen absetzen.⁴³⁸ Henrike Hans führt an, dass die Größe für die Zeit um 1900 grundsätzlich ungewöhnlich war. Von anderen Künstler*innen sind nur ebenfalls nur wenige Arbeiten in so einem großen Format bekannt. Die Autorin ist der Ansicht, dass M.-B. in diesen Akten nach einem Formzusammenhang sucht, was auch in ihrem späteren Werk erkennbar ist.⁴³⁹ Zwar wird die Zeichnung als exemplarisches Beispiel der Unterrichtszeit bei Mackensens in Worpsswede des Öfteren ausgestellt, es wird aber in keinem Fall erwähnt, dass die abgebildete Frau womöglich schwanger ist. Der stark gewölbte Bauch und auch die großen Brüste, die im Verhältnis zum restlichen schlanken Körper ins Auge stechen, sprechen jedoch

⁴³⁵ Röver-Kann/Werner 2023 WVZ 1, S. 55.

⁴³⁶ Röver-Kann/Werner 2023 WVZ 1, S. 199-201.

⁴³⁷ Hamm 1978.

⁴³⁸ Röver-Kann/Werner 2023 WVZ 1, S. 56.

⁴³⁹ Kat. Ausst. Paula Modersohn-Becker Museum 2023, S. 76-77.

klar dafür. Meines Erachtens handelt es sich hier um die Abbildung eines schwangeren Modells. Dies, wäre somit die erste, sehr frühe, Schwangerschaftsdarstellung von M.-B..

Die *Komposition von drei weiblichen Figuren mit einem Selbstakt in der Mitte* (Abb. 120; Busch/Werner 1998 WV 2, Nr. 681) von 1906/07 ist heute bedauerlicherweise nicht mehr erhalten. Es handelt sich hierbei um einen Kriegsverlust. Ein Teil der Sammlung von der Heydt, in der sich das Gemälde befunden hatte, verbrannte am 24. Juni 1943 infolge eines Bombenangriffs. Das Bild hatte die Maße 110 x 75 cm und war somit um ein paar Zentimeter größer als das *Selbstbildnis am 6. Hochzeitstag*. Zu dieser Arbeit existiert auch eine Skizze *Drei weibliche Figuren, in der Mitte ein Selbstbildnis* (Abb. 121; Röver-Kann/Werner 2023 WVZ 1, E V/128), die die Künstlerin vermutlich per Brief an ihre Schwester Herma geschickt hat, um ihr die Grundkomposition des Werkes zu vermitteln. Aufgrund dessen wird eine Entstehung im Frühjahr 1907 vermutet.⁴⁴⁰ Falls die Datierung zutrifft, war die Künstlerin zum Zeitpunkt der Entstehung dieses Werkes tatsächlich schwanger. Das Bild wird erst in diesem Kapitel behandelt, da nur eine Schwarz-Weiß-Fotografie überliefert ist und die tatsächliche Farbgebung nicht bekannt ist. Dementsprechend ist es nicht möglich, eine gründliche Analyse detailliert herauszuarbeiten. Dennoch soll das Werk an dieser Stelle behandelt und ein kurzer Vergleich mit dem *Selbstbildnis am 6. Hochzeitstag* angestrebt werden.

Auf dem Gemälde sind drei weibliche Figuren dargestellt, wobei die mittlere ein Selbstporträt der Künstlerin ist. Diese Figur hat eine erstaunliche Ähnlichkeit mit der Figur des primären Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit. Die grundlegende Form des Körpers ist die gleiche. Auf den ersten Blick wird der Eindruck erweckt, dass die Künstlerin lediglich Attribute und kleine Anpassungen hinzugefügt hat. Statt eines geflochtenen Haarkranzes wurde die Frisur als Haarkrone mit Blumenkranz ausgeführt. Die Perlenkette hat sie gekürzt und verdoppelt, sodass sie direkt um den Hals gelegt ist. Am auffallendsten bezüglich der Figur ist jedoch die Umgestaltung der beiden Arme und Hände. Die Figur hält in ihrer rechten Hand nun eine Schale mit zwei Früchten von unterschiedlicher Farbe und in der linken eine runde Frucht. Die Haltung des linken Armes wirkt somit natürlicher, plausibler und weniger verloren als im zentralen Werk dieser Untersuchung. Der größte Unterschied des gesamten Gemäldes sind jedoch die zwei Seitenfiguren, die die mittlere Figur flankieren. Beide sind wie die Künstlerin im Halbakt dargestellt, deren Hüften mit Tüchern bedeckt sind. Die zwei Seitenfiguren sind zur mittleren Figur ausgerichtet und haben jeweils einen gehobenen Arm, während der andere weiter unten

⁴⁴⁰ Busch/Werner 1998 WV 2, S. 514; Röver-Kann/Werner 2023 WVZ 1, S. 475.

positioniert ist. Die linke Figur hält in der rechten Hand eine runde Frucht und hebt den rechten Arm mit nach oben gewandter Handfläche über den Kopf, als wolle sie etwas abwehren. Die Gestalt auf der rechten Seite hält den Arm beinahe in derselben Haltung diesmal jedoch mit auf dem Kopf aufgelegter Handfläche. In ihrer linken hält sie vor ihren Brüsten eine Blume, möglicherweise eine Tulpe. Die Seitenfiguren scheinen sich zunächst sehr zu gleichen, doch genauer betrachtet ist die linke Figur etwas dunkler als die rechte. Außerdem weist die linke einen traurigen Gesichtsausdruck auf, im Augenwinkel ist eine Träne auszumachen, während die andere sich durch eine zufriedene Mimik auszeichnet. Dennoch bilden die beiden Assistenzfiguren ein sich leicht spiegelndes und gegensätzliches Paar. Betrachtet man das Gesamtbild, lässt sich beobachten, dass der Körper der mittleren Figur anders gestaltet ist als die der beiden Seitenfiguren. Er ist viel detaillierter ausgearbeiteter und macht im Gegensatz zu den Seitenfiguren, die sehr flächig gestaltet sind, beinahe einen körnigen Eindruck. Der Gesamteindruck ist durch die Seitenfiguren und die Frucht-Attribute weitaus allegorischer als das *Selbstbildnis am 6. Hochzeitstag*.

Im Gegensatz zum zentralen Werk dieser Untersuchung war dieses Gemälde bereits 1908 in Worpsswede und 1913 in Hagen im Rahmen einer Wanderausstellung in der Öffentlichkeit zu sehen. 1908, im Jahr nach dem Tod von M.-B., fand die erste Einzelausstellung der Künstlerin im Kunst- und Kunstgewerbehaus von Franz und Philine Vogeler statt. Nur wenige Personen hatten zu M.-B.s Lebzeiten Einblick in das Gesamtwerk der Künstlerin, nicht einmal ihr Ehemann kannte all ihre Bilder. Die Gedächtnisausstellung fand von Juli bis September statt. Die gleiche Ausstellung wurde ein weiteres Mal im Dezember desselben Jahres in der Kunsthalle Bremen gezeigt und um ein paar Werke erweitert.⁴⁴¹ In der Düsseldorfer Zeitung wird das Bild kurz erwähnt, es wird dabei hauptsächlich auf die Farbgebung eingegangen: „Auf einem der Bilder stehen drei halbnackte Frauen nebeneinander, gelb=braun die linke, braun die zweite und lila=braun die dritte.“⁴⁴² Dem Autor zufolge scheint ein unterschiedlicher Farbverlauf stattzufinden. Besonders bemerkenswert an dieser Schau ist jedoch, dass es sich um die erste belegte Ausstellung einer Schwangerschaftsdarstellung im Selbstporträt im öffentlichen Raum handelt. Die Wanderausstellung 1913 war abgesehen vom Folkwang Museum in Hagen außerdem noch in München, Jena, Elberfeld im Hause Freiherr von der Heydt und in der Kunsthalle Bremen zu sehen.⁴⁴³ Für die ersten vier Stationen wurde das Verzeichnis *P. Becker-Modersohn. Katalog ihrer Werke. Gemälde. Studien. Zeichnungen und*

⁴⁴¹ Busch/Werner 1998 WV 1, S. 253.

⁴⁴² Buchner 1908, S. 3.

⁴⁴³ Busch/Werner 1998 WV 1, S. 253.

Radierungen von 1913 als Ausstellungskatalog geführt.⁴⁴⁴ Das hier behandelte Werk hatte die Katalog-Nr. 45 und war darin auch abgebildet.⁴⁴⁵ Über die Ausstellung berichtete insbesondere der *Cicerone*, wobei das an dieser Stelle untersuchte Werk allerdings nicht explizit erwähnt wurde. Die Rezeption der Ausstellung fiel überwiegend positiv aus.⁴⁴⁶ Das mag unter anderem daran liegen, dass die Berichte oftmals von Curt Stoermer, dem Autor des oben erwähnten Verzeichnisses, verfasst worden waren. Dieser war ein klarer Befürworter des künstlerischen Werkes M.-B.s. Im Oktober 1913 veröffentlichte Stoermer in der *Güldenammer* einen Artikel, in dem er die durch die Ausstellungen erfolgten Verkäufe von M.-B.s Werken auflistete. In Stoermers Artikel wird das hier besprochene Werk als Hauptwerk bezeichnet, mit „Allegorie“ betitelt und der Pariser Zeit von 1907 zugeordnet.⁴⁴⁷ In der Publikation *Die Sammlung des Freiherrn August von der Heydt, Elberfeld* werden die Seitenfiguren des Werkes als unfertig bezeichnet und der Hintergrund als schieferblau beschrieben.⁴⁴⁸ Der unvollendete Zustand könnte eine weitere Erklärung sein, warum das Bild in der Sekundärliteratur verhältnismäßig wenig behandelt wird. Die Hauptursache ist hierfür wohl aber der Kriegsverlust des Bildes. Bereits 1985 wies Götte auf formale Parallelen im Bildaufbau zu Dante Gabriel Rossettis (1828–1882) Gemälde *Astarte Syriaca* (Abb. 122) von 1877 hin. Ein Brief belegt, dass der Künstlerin Rossetti ein Begriff war. In welchem Ausmaß sie sich mit seinem künstlerischen Werk auseinandersetzte, bleibt unklar. Götte vermutet, dass ihr eine Publikation über Rossetti bekannt war, in der das betreffende Gemälde reproduziert wurde. Dieses zeigt eine babylonisch-assyrische Fruchtbarkeitsgöttin. Darüber hinaus hebt die Autorin die Bedeutung der Dreizahl hervor, die zugleich als Zahl des Mondes gilt und ebenfalls mit der genannten Göttin in Verbindung gebracht wird. Der dreifache Mond fungiert dabei als Symbol der dreifaltigen Göttin des Matriarchats. Vor diesem Hintergrund lassen sich die drei Figuren in M.-B.s Gemälde als eine Einheit verstehen – eine Deutung, mit der Götte auch die unterschiedlichen Blickrichtungen der Frauen erklärt. Die Mittelfigur, die Figur der Künstlerin, würde den Sommer symbolisieren, die als Göttin der Liebe und Fruchtbarkeit den Höhepunkt des Jahres regieren würde. Sie ist der Ansicht, dass M.-B. keine idealisierte Auffassung der Frau darstellen, sondern den Eintritt des Weiblichen in die Geschichte voraussehen würde.⁴⁴⁹

⁴⁴⁴ Busch/Werner 1998 WV 1, S. 253. Stoermer 1913a.

⁴⁴⁵ Busch/Werner 1998 WV 2, S. 514.

⁴⁴⁶ Der *Cicerone*, Halbmonatsschrift für die Interessen des Kunstforschers & Sammlers, Heft 5, 12, 16, 21, Leipzig 1913. 1914, im Heft 1, war das besagte Werk auch abgebildet.

⁴⁴⁷ Stoermer 1913, S. 66.

⁴⁴⁸ Heise 1918, S. 14.

⁴⁴⁹ Kat. Ausst. Clemens-Neuss-Museum 1985, S. 19-20. Die Autorin zieht auch eine Porträtähnlichkeit der rechten Figur mit Clara Rilke-Westhoff und der linken Figur mit der Cousine M.-B.s Emilie (Maidli) Parizot in Erwägung.

Rebecca Jelbert geht in einem Artikel ausführlicher auf den Zusammenhang von Rossettis und M.-B.s Werk ein und zieht mehrere Vergleichswerke heran. Das an dieser Stelle besprochene Werk wird nun gemeinsam mit *Astarte Syriaca* betrachtet. Auf dem Rossetti Gemälde sind ebenfalls drei weibliche Figuren mit einer zentralen Figur in der Mitte zu sehen. Die beiden Seitenfiguren sind auch der mittleren Figur zugewendet und weisen eine ungefähre symmetrische Grundkomposition auf. Insbesondere die Hand- beziehungsweise Armhaltung der mittleren Figur lässt an die drei-figurige Komposition von M.-B. denken. Jelbert beschreibt M.-B.s Seitenfiguren als Engelsfiguren, die wie bei Rossetti dankbar ihre Hände zum Himmel strecken. Sie spricht von dem Werk als „Votivbild“, da ihrer Meinung nach M.-B. mit dem Gemälde ihre Dankbarkeit für ihre Schwangerschaft und ihre künstlerische Entwicklung ausdrücken würde.⁴⁵⁰ Meines Erachtens greift diese Deutung etwas zu weit. Die linke Seitenfigur scheint zu weinen und die offene Handhaltung nach oben ist zumeist abwehrend gemeint. Die rechte macht einen glücklicheren Eindruck und ihre Handhaltung könnte als schützend interpretiert werden. Durch die Darstellung der womöglich gegensätzlich gedachten Seitenfiguren könnte es um eine Allegorie des Lebens handeln. Zwar nutzt die Malerin eindeutig allegorische Thematiken, ich denke jedoch, dass sie sich hiermit möglicherweise von ihrem eigenen Leben eher abgrenzen möchte, als einen Fokus auf die persönliche Biographie zu lenken. Meines Erachtens geht es mehr um die Thematik Schwangerschaft und Künstlerinnen an sich und weniger um M.-B. persönlich. Eine weitere Interpretation von Lloyd der Seitenfiguren spricht von tanzenden Seitenfiguren.⁴⁵¹ Aber auch diese Deutung scheint durch die bereits skizzierten Beschreibungen nicht tragbar zu sein. Weiters spricht Jelbert davon, dass die Malerin ihren Unterleib durch die Frucht davor symbolisch markieren würde und verweist auf einen Brief von 1901, wo die Malerin in Bezug auf Kinder metaphorisch von Frucht tragen spricht. Der Verweis von Frucht auf Fruchtbarkeit und Schwangerschaft wirkt einleuchtend. Auch Maria und Eva werden des Öfteren mit Früchten in Verbindung gebracht. In diesem Fall verweist M.-B.s symbolische Blumenkrone laut Jelbert auf Maria als die Himmelskönigin. Jelbert fasst die Besonderheit von M.-B.s Gemälde auf überzeugende Weise zusammen:

Modersohn-Becker's combination of Pre-Raphaelite imagery, Romanticism, the French avant-garde and ancient art is evidence of her consummate ability to experiment and combine disparate concepts. By drawing on imagery acceptable at the time, such as the eroticised nude and religious iconography, Modersohn-Becker challenged narrow,

⁴⁵⁰ Jelbert 2017, S. 622.

⁴⁵¹ Kat. Ausst. Neue Galerie NY 2024, S. 31-32.

traditional representations of women through a subtle process of subversion. Her unorthodox, deceptively simple compositions expressed female desire and represented a unified, multifaceted self: woman as mother and lover as well as artist.⁴⁵²

Meines Erachtens war die allegorische Überhöhung des nackten Selbstbildnisses ein essentielles Mittel, das eine Ausstellung dieses Werkes zum damaligen Zeitpunkt erlaubte. Die metaphorische Mystifikation der eigenen Figur rückt den Fokus weg von der eigenen Person hin zu allgemeinen Fragen des Lebens. Dadurch ging es nicht um die Künstlerin selbst, sondern um existentielle Überlegungen wie Weiblichkeit, Fruchtbarkeit und Mutterschaft. M.-B. gelingt es, den eigenen nackten Körper in einen allegorischen Zusammenhang zu stellen, der für die Gesellschaft bereits bekannt und dadurch annehmbar war. Ein allegorischer Aspekt ist im *Selbstbildnis am 6. Hochzeitstag* deutlich weniger präsent und womöglich der Grund, warum das Gemälde mit den drei Frauenfiguren bereits 1908 ausgestellt worden war und das alleinige Selbstbildnis von 1906 erst 1922.

Selbstporträts, die sich zeitlich zur tatsächlichen Schwangerschaft von M.-B. zuordnen lassen, gibt es lediglich zwei. Das *Selbstbildnis mit Blume* (Abb. 123; Busch/Werner 1998 WV 2, Nr. 712) und das *Selbstbildnis mit zwei Blumen in der erhobenen linken Hand* (Abb. 124; Busch/Werner 1998 WV 2, Nr. 713) – beide aus dem Jahr 1907. Die Datierung des Werkverzeichnisses der Gemälde des Jahres 1907 fasst April bis November desselben Jahres zusammen.⁴⁵³ Alle Selbstporträts, die mit 1907 datiert sind, könnten somit theoretisch als Schwangerschaftsdarstellungen gesehen werden, da die Künstlerin ungefähr ab Anfang März 1907 schwanger gewesen sein müsste. Bei dem *Selbstbildnis mit zwei Blumen in der erhobenen linken Hand* handelt es sich um eines der wenigen Gemälde, in dem die Künstlerin im Bild Bezug auf die Schwangerschaft zu nehmen scheint. Zu betonen ist allerdings, dass der besagte Zustand durch die Wahl des Bildausschnitts nicht sichtbar ist. Mittels ihrer rechten Hand scheint sie die Schwangerschaft dennoch anzudeuten. Es ist M.-B.s letztes Selbstporträt in Form eines Ölgemäldes.⁴⁵⁴ Das Bild hat die Maße 55.2 x 24.8 cm und ist somit im Vergleich zu ihren anderen Schwangerschaftsdarstellungen verhältnismäßig klein. Erneut ist es ein Brustbild, diesmal ein schmales Hochformat. M.-B. ist im Dreiviertelporträt zu sehen und blickt die Betrachtenden an. In ihrer linken erhobenen Hand hält sie zwei Blumen in verschiedenen Rosatönen und die rechte Hand ist direkt unter der Brust auf dem, durch das untere Bildende nicht sichtbaren, Bauch abgelegt. Angesichts der hohen Platzierung ihrer rechten Hand könnte

⁴⁵² Jelbert 2017, S. 622.

⁴⁵³ Busch/Werner 1998 WV 2, S. 14.

⁴⁵⁴ Kat. Ausst. Paula Modersohn-Becker Museum 2019, S. 145.

man davon ausgehen, dass der Bauch sehr stark gerundet und die Schwangerschaft bereits deutlich weiter fortgeschritten war als auf dem *Selbstbildnis am 6. Hochzeitstag*. Infolge der dunkelblauen Hintergrundgestaltung setzt sich die Figur der Künstlerin auch durch das hellblaue Kleid gut ab. Ihr Gesicht weist ähnliche Rosatöne wie die der beiden Blumen auf. Jede Körperpartie scheint einen anderen Ton aufzuweisen. Der Hals und das Dekolleté sind in gelblicher Farbe gehalten, während ihre linke Hand mehr hellrosa aufweist und ihre rechte Hand beinahe ins Rötliche geht. Das Grün der Blumenstiele und Blätter scheint nur an dieser Stelle vorzukommen. Blumen tauchen bereits seit Ende der 1890er Jahre in M.-B.s Œuvre auf und waren zeitlebens wichtig für die Künstlerin. Laut Anne Buschhoff wären sie nicht nur ein Zeichen reiner Naturverbundenheit, sondern auch das Sinnbild einer reinen Seele.⁴⁵⁵ Unger sieht den schmalen Bildausschnitt des Werkes als Resultat der Rezeption ägyptischer Mumienporträts. Die Autorin betont die Bedeutung der beiden Blüten und deutet sie als Willkommensgeste an das ungeborene Kind. Außerdem interpretiert sie die Doppelblüte als die zu einer Einheit verbundene Mutter mit Kind.⁴⁵⁶ Lloyd hingegen betont wie die eine Hand der Künstlerin auf ihrem Kind ruht und die andere zwei Rosen hält. Dies sieht sie als Symbole für ihre doppelte, geistige und physische Kreativität.⁴⁵⁷

⁴⁵⁵ Kat. Ausst. Kunsthalle Bremen 2007, S. 200.

⁴⁵⁶ Kat. Ausst. Paula Modersohn-Becker Museum 2007, Tafel 45.

⁴⁵⁷ Kat. Ausst. Neue Galerie NY 2024, S. 135.

8 Vergleichende Betrachtung

K., L.-M. und M.-B. hatten sehr verschiedene Ansichten und Zugänge zur ersten Frauenbewegung. K. nutzte ihre Kunst im politischen Kontext, weshalb sie der Frauenbewegung zugerechnet werden kann, auch wenn man sie nicht als Frauenrechtlerin bezeichnen würde. In ihrem selbstverfassten tabellarischen Lebenslauf, den K. für Ludwig Kaemmerer 1922/23 erstellte, erwähnt die Künstlerin die Namen Henrik Ibsen und Björnstjerne Björnson, um ihre Referenzen, was die Frauenfrage betrifft, deutlich zu machen. Mit Blick auf ihre intellektuellen und moralischen Einflüsse führt sie in der gleichen Zeit August Bebel an. Außerdem stand sie mit Lily und Heinrich Braun in losem Kontakt. In Bezug auf Adele Schreiber merkt sie jedoch an: „der Frauenbewegung später ziemlich fern gestanden“.⁴⁵⁸ Die Auseinandersetzung mit Bebel begann bereits als Karl und Conrad Schmidt in die Sozialdemokratische Partei eintraten. K. selbst war nie Mitglied einer Partei, galt aber bereits bei den Schülerinnen der Damenakademie als Sozialistin.⁴⁵⁹ Dem Arbeiter*innenmilieu wandte sie sich jedoch vorerst nur aus künstlerischem Interesse zu. Nach dem Umzug nach Berlin war sie in direktem Kontakt mit den Patient*innen aus der Arztpraxis ihres Ehemannes. Erst ab dieser Zeit wollte sie bewusst an einer gesellschaftlichen Veränderung beteiligt sein.⁴⁶⁰ Sie gestaltete Plakate gegen Krieg, Hungersnöte und den Abtreibungsparagraphen. 1910 nahm sie an der Versammlung des Bundes für Mutterschutz teil.⁴⁶¹

L.-M. hatte nur geringe direkte Berührungspunkte mit der Frauenbewegung. Im Unterschied zu K., die dem bürgerlichem Milieu entstammte, kam sie aus einer wohlhabenden aristokratischen Familie, deren politisches Selbstverständnis von Zarentreue und einer Abneigung gegen revolutionäre Umbrüche geprägt war.⁴⁶² In Russland setzten höhere Ausbildungsmöglichkeiten für Frauen etwas früher ein als in Westeuropa; L.-M. konnte nach der Aufnahmeprüfung als Gasthörerin die Kunstakademie in St. Petersburg besuchen und erhielt, zusammen mit ihrer späteren Ausbildung in Deutschland, eine umfassende, akademisch anerkannte Schulung.⁴⁶³ Damit war sie K. und M.-B. voraus, die auf Privatunterricht oder sogenannte Damenakademien angewiesen waren. 1907 zog die Familie nach Hamburg und freundete sich mit Richard und Ida Dehmel an. Ida gründete 1926 die *Gemeinschaft Deutscher und Oesterreichischer Künstlerinnenvereine aller Kunstgattungen* (GEDOK), der L.-M. laut Sekundärliteratur erst in

⁴⁵⁸ Knesebeck 1998, S. S. 251.

⁴⁵⁹ Schymura 2014, S. 71.

⁴⁶⁰ Kat. Ausst. Städel 2024, S. 17.

⁴⁶¹ Kollwitz 2018, S. 68.

⁴⁶² Derenda 2018, S. 13, 93, 399.

⁴⁶³ Derenda 2018, S. 198, 200.

den 1950er Jahren beirat – vermutlich die einzige feministische Vereinigung, der sie angehörte.⁴⁶⁴ Nach der Einreichung der Scheidung 1921 trug sie allein die Verantwortung für die Erziehung und den Unterhalt ihrer drei Söhne.⁴⁶⁵ In der Zeit des Nationalsozialismus versuchte sie, sich dem Regime anzunähern, um Aufträge zu erhalten, was jedoch ohne Erfolg blieb.⁴⁶⁶

M.-B. zeigt in ihren Äußerungen eine ambivalente Haltung zur Frauenbewegung. In einem Brief an ihren damaligen Verlobten Otto Modersohn urteilt sie kritisch: „Die Frauenemanzipation ist doch in diesem Rottenaufreten sehr unschön und unerfreulich.“⁴⁶⁷ Zugleich artikuliert sie jedoch ein weiblich konnotiertes Gottesverständnis: „Nein, mir ist dies doch alles fremd, mir ist Gott überhaupt «sie», die Natur, die Bringende, die das Leben hat und schenkt.“⁴⁶⁸ Diese Spannweite zwischen skeptischer Distanz gegenüber zeitgenössischen Emanzipationspraktiken und einer zugleich deutlich weiblich gedachten Schöpferfigur verweist auf eine komplexe, keineswegs eindeutig festzulegende Positionierung. Durch ihren Lebensmittelpunkt in der Künstlerkolonie Worpswede war sie in ein progressives Milieu eingebunden. Des Weiteren war sie mit Rilke befreundet, der zeitweise vor Ort lebte. Vor diesem Hintergrund hat Ingrid Pfeiffer die Möglichkeit erwogen, dass M.-B. Jakob Bachofens bahnbrechende Studie *Das Mutterrecht* gekannt haben könnte, das um 1900 breite Resonanz fand und mit dem sich auch Rilke befasst haben soll – ein gesicherter Nachweis hierfür liegt jedoch nicht vor.⁴⁶⁹ Über Rilke lernte M.-B. zudem die Schriftstellerin und Frauenrechtlerin Ellen Key kennen, deren Schriften zu Mutterschaft und Kinderrechten in den zeitgenössischen Debatten große Aufmerksamkeit erhielten.⁴⁷⁰ Es ist daher plausibel, dass M.-B. mit den Ideen Keys vertraut war.⁴⁷¹

Trotz ihrer sehr unterschiedlichen Positionierungen zur Frauenbewegung bildete Mutterschaft für alle drei Künstlerinnen ein zentrales, biographisch wie intellektuell wirkmächtiges Thema. Bei K. und M.-B. wird deutlich, dass sie sich auch auf einer theoretischen Ebene mit dem damals breit diskutierten Thema beschäftigten. K. kann durch ihre künstlerischen Arbeiten der Bewegung zugezählt werden, während M.-B. und L.-M. diese lediglich am Rande mitbekommen haben beziehungsweise beinahe keine Verbindungen nachzuweisen sind.

⁴⁶⁴ Chadzis 2000, S. 327-328.

⁴⁶⁵ Derenda 2018, S. 458.

⁴⁶⁶ Derenda 2018, S. 360-362.

⁴⁶⁷ Modersohn-Becker 2007, S. 322.

⁴⁶⁸ Reinken 1983, S. 64.

⁴⁶⁹ Kat. Ausst. Schirn 2021, S. 46.

⁴⁷⁰ Modersohn-Becker 2007, S. 417, 543, 544, 547, 572.

⁴⁷¹ Modersohn-Becker 2007, S. 739.

Gemeinsamkeiten, die alle drei Künstlerinnen in ihren Schwangerschaftsdarstellungen aufweisen, sind überschaubar. Die offensichtlichsten Merkmale, die sich bei allen drei finden lassen, sind die sichtbare Schwangerschaft und das Hochformat. K., L.-M. und M.-B. treffen darüber hinaus weitere ähnliche Entscheidungen in ihrer Darstellungsweise, die gewisse Ähnlichkeiten aufweisen: sämtliche Figuren nehmen im Stehen eine aufrechte Pose ein, wobei hier von K.'s unterem Teilbild abgesehen werden muss; sie weisen alle jeweils einen angewinkelten und einen Arm parallel zum Körper auf; keine von ihnen trägt das Haar offen – vermutlich um das Gesicht gut zeigen zu können. Bei allen Darstellungen ist eine greifende Hand zu sehen. Der letzte erwähnte Aspekt ist wohl der komplexeste und kunstwissenschaftlich möglicherweise der ergiebigste. L.-M.s Figur verhält sich in dieser Hinsicht am eindeutigsten. Im Gemälde hält sie das Skizzenbuch in der Hand und in der Skulptur greift sie nach ihrem Mantel. Bei K. und M.-B. ist die Pose etwas unklarer. K. scheint es um Selbstberührung zu gehen, wobei sie möglicherweise ebenfalls nach dem Stoff ihrer Kleidung fasst. M.-B. hingegen greift ins Leere und lässt uns völlig im Unklaren in Bezug auf die Funktion ihres unteren Armes zurück. Grundlegend kann gesagt werden, dass die Handlung etwas in die Hand zu nehmen, eine aktive Handlung ist. Umso interessanter erweist sich die gleichsamer leere Geste bei M.-B., die nach nichts zu greifen scheint.

Aufs Ganze gesehen überwiegen die Ähnlichkeiten in der Darstellung die zumindest auf zwei der drei Künstlerinnen jeweils zutreffen. M.-B. und L.-M. positionieren sich beide in der Dreiviertelansicht. K. ist als einzige in Frontalansicht abgebildet (im oberen Teilbild), dagegen scheint L.-M.s Skulptur scheint keine direkte Frontalität als Hauptansicht anzustreben. Die russische Künstlerin entscheidet sich bei beiden Werken für ein Ganzkörperporträt, während K. und M.-B. ein Dreiviertelkörperporträt wählen. Im Gegensatz zu K. und M.-B., deren Figuren einen nachdenklichen Eindruck machen, weist die imposante Figur L.-M.s eine selbstbewusste Ausstrahlung auf. L.-M. und M.-B. tragen beide eine lange Kette um ihren Hals, auch wenn hier betont werden muss, dass jene der jung verstorbenen Künstlerin weitaus präsenter ist. Im Falle der kleinen Skulptur und der Radierung besteht eine große Ähnlichkeit bei der Armhaltung. Beide Figuren greifen sich mit der Hand an die Brust. Dabei ist L.-M.s Griff zu ihrem Mantel jedoch klar akzentuiert, während bei K. ist die Geste nicht so eindeutig ist. Die Interpretation eines optischen Ausgleichs von einem gestreckten und einem gebeugten Arm, erscheint als Erklärung hierbei zu simpel, um die Geste vollständig zu erklären. Dementsprechend rückt der Aspekt der Berührung in den Vordergrund, der durch den stofflichen Ort betont wird. Durch die Selbstberührung wird das Objekt der Berührung, dass sie selbst ist, hervorgehoben.

K. und L.-M. ordnen sich beide leicht dezentriert an und positionieren sich unmittelbar im dunkelsten Teil des Bildes. M.-B.s dezent S-kurvige Haltung gleicht die kaum merkbare seitliche Versetzung der Figur beinahe gänzlich aus. Auch die Bildinschrift trägt dazu bei, dass die Positionierung als sehr stimmig wahrgenommen wird. Ein Grund dafür könnte darin liegen, dass der gewölbte Bauch mehr Bildraum einnimmt. L.-M. ist durch ihre Aufstellung und der aus dem Bild schreitenden Bewegung viel aktiver als K. und M.-B., die beide eher statische aber in sich ruhende Posen einnehmen. Obwohl L.-M.s Gemälde die eindeutigste Darstellung der vier Werke zu sein scheint, hebt sie sich durch ihre Gesamtkomposition am meisten von den anderen ab. Mit dem geneigten Kopf und der Armhaltung weist die Keramik eine starke Übereinstimmung mit den Werken von K. und M.-B. auf.

Den Schritt zur vollständigen Abstraktion des Hintergrunds unternimmt nur M.-B., wohingegen auch L.-M.s Situation kaum als figurativ beschrieben werden kann. K. scheint zwar einen realistischen Raum wiederzugeben, wirklich sichtbar ist jedoch nur ein Rahmen beziehungsweise ein Spiegel an der Wand.

Eine weitere, indirektere Gemeinsamkeit ist die medienreflexive Darstellung vom Thema Kunst. L.-M. entscheidet sich für eine klassische Darstellung. Vor ihr ist das Skizzenbuch zu sehen und hinter ihr die monumentale Leinwand. K. verweist mit dem Rahmen und dem Spiegel auf die Kunst, mit den Ätzanweisungen auf den Prozess des Kunstschaffens und mit dem Melancholie-Gestus auf den künstlerischen Intellekt. L.-M. und K. zeigen uns auf sehr verschiedene Weisen den Entstehungsprozess eines Werkes. Des Weiteren wird damit der Aspekt der Veränderung thematisiert, im körperlichen sowie im künstlerischen Sinne. M.-B. entschließt sich für einen viel subtileren Weg. Bei ihr gibt es keinerlei künstlerische Werkzeuge, sie zeigt uns aber über die Schwangerschaft metaphorisch die Entstehung eines Kunstwerkes – also Kunst im übertragenen Sinne. Ihre Situation scheint jedoch im Gegensatz zu K. und L.-M. bereits gefestigter zu sein, indem sie keinen weiteren verändernden Faktor ins Bild bringt und mit wenig Beifügungen auskommt.

M.-B. und K. bringen beide auch eine metaphorische Bedeutung in ihr Werk ein. K. durch den Melancholie-Gestus und M.-B. durch die Thematisierung der Werkgenese im Bild der Schwangerschaft. L.-M. scheint keinen metaphorischen Aspekt in ihr Werk einzubauen, sondern teilt diesen Zusammenhang auf eine sehr direkte Art und Weise mit. Durch ihre Entscheidung, Schwangerschaft auch als plastisches Sujet zu verstehen, geht sie eher den Weg sich selbst und ihre Körperlichkeit im Modus einer äußeren Betrachtung. Bei ihr lässt sich möglicherweise ein gewisser Abbau des Pathos der kreativen Schöpfung von Kunst erkennen,

der sie von den anderen beiden unterscheidet. Die Figur selbst ist das zentrale Sujet des Werkes ohne jegliche Attribute – mitunter ist die Schwangerschaft Attribut genug.

Schwangerschaft ist kein abstrakter Zustand, sondern ein Prozess, der diverse Stadien durchläuft. Dieser Aspekt zeigt sich daran, dass die Künstlerinnen unterschiedliche Stadien der Schwangerschaft ins Bild setzen. K. und L.-M. stellen sich beide hochschwanger dar – beide sind vermutlich zum Entstehungszeitpunkt der Werke tatsächlich schwanger. M.-B. hingegen bildet eine Scheinschwangerschaft ab. Sie entscheidet sich nicht für die hochschwangere Phase, wo der Bauch stark hervortritt, sondern repräsentiert sich zu dem Zeitpunkt, wo Schwangerschaft visuell erstmals sichtbar wird. Möglicherweise gewinnt sie dadurch mehr Interpretationsspielraum. Bei den anderen beiden Künstlerinnen ist die Situation viel eindeutiger, während M.-B.s Lage weitaus weniger klar ist. Womöglich wäre M.-B.s Schwangerschaft nicht sichtbar, wäre sie angezogen – bei K. und L.-M. ist sie auch im bekleideten Zustand erkennbar.

Die Schwangerschaft zu betonen, scheint nur M.-B. zu beabsichtigen. Die anderen Künstlerinnen gehen viel zurückhaltender damit um und akzentuieren diese eher indirekt. M.-B. scheint durch einige Faktoren die Sichtbarkeit der Schwangerschaft unterstützen zu wollen. Sie lässt ohne visuelle Grenze den direkten Blick zum Bauch offen. Der obere Arm ist so weit oben platziert, dass der Bauch dadurch nicht verdeckt wird, und der untere so weit unten, dass der Bauch vollkommen freigelegt ist. Auch die Dreiviertelansicht lässt die noch nicht so weit fortgeschrittene Schwangerschaft durch den Blickwinkel besser zur Geltung kommen. Ohne dem Dreiviertelkörperporträt wäre die Schwangerschaft beinahe nicht zu sehen. Bei L.-M. wird ein anderer Eindruck erweckt: Sie scheint durch die Verformung ihres Körpers an Raum und Selbstbewusstsein zu gewinnen, aber sie hebt die Schwangerschaft, wenn überhaupt, nur durch die seitliche Ansicht ihres Körpers hervor. Durch ihren entschlossenen Blick und der Einbettung mit künstlerischen Objekten rücken andere Aspekte stärker in den Vordergrund. Zu unterstreichen ist hierbei nochmal die Entscheidung, Gegenstände zu zeigen, die den Aspekt des Unfertigen illustrieren. K. legt insgesamt den Fokus mehr auf sich selbst als Individuum: Die Hand auf der Brust, die womöglich die Hand aufs Herz legt, und die melancholische Pose verweisen auf den eigenen Intellekt – beides Aspekte, die die Schwangerschaft beinahe außer Acht zu lassen scheinen und auf sich selbst verweisen.

Es wird deutlich, wie alle drei Künstlerinnen mit ihren Werken eine Verbindung von künstlerischer und körperlicher Schaffenskraft thematisieren und durch diese Verbindung etwas Neues hervorbringen, was in beiden Aspekten für sich gesehen nicht enthalten ist. Sie scheinen das Schwangerschaftssujet im Selbstporträt ohne jegliche gleichartigen Vorbilder zu

entwickeln, sondern ihre eigenen Erfahrungen auch unabhängig voneinander, darzustellen und somit einzigartige Kunstwerke zu erschaffen. Mit der Verschränkung von Schwangerschaft und Selbstporträt exponieren die Künstlerinnen sich selbst, indem das Thema Schwangerschaft auf der einen und das Thema Künstlerinnenschaft auf der anderen Seite am eigenen Körper behandelt wird. Die hierbei ausgestellte „Vulnerabilität“⁴⁷² ist eine doppelte: als Künstlerin und Mutter – beide Dimensionen werden am eigenen Körper verhandelt.

In Bezug auf implizite Vorbilder lässt sich folgendes beobachten: K. und L.-M. rezipieren in ihren Selbstporträts ansatzweise den stehenden Darstellungstypus der Madonna del Parto. K. präsentiert sich frontal, in einem schmalen Hochformat, mit einem angewinkelten und einem herabhängenden Arm. Die Madonna del Parto weist oftmals einen Berührungsgestus auf, dieser ist jedoch zwischen Brust und Bauch platziert und nicht auf der Brust, wie bei K. L.-M. zeigt ein repräsentatives Ganzkörperporträt in kostümierter Erscheinung, ebenfalls mit einem angewinkelten und einem herabhängenden Arm sowie einem Buch in der Hand. Das sind alles Merkmale, die sich in den Darstellungen der Madonna del Parto finden. M.-B. hingegen verweist ikonographisch auf die Aktfigur der Eva. Diese divergierenden Bezugnahmen belegen, wie unterschiedlich die Künstlerinnen traditionelle Bildformeln aktualisieren, um Fragen von Weiblichkeit, Autorinnenschaft und Körperlichkeit im modernen Selbstbild zu verhandeln.

Bei aller Verschiedenheit ist eine wichtige Übereinstimmung der Werke, dass die dargestellten Figuren allein und ohne jeglichen Bezug zum Mann dargestellt sind. Die männliche Teilhabe scheint nicht zu existieren. Die Geburt des Kindes wird mit sich selbst ausgemacht, was implizit auf eine unabhängige Kunstproduktion verweist. Weder K. noch M.-B. haben viele Männer im Bildraum zugelassen, zumindest nicht im Kontext von Mutterschaft. Auch das zukünftige Kind scheint keine Rolle zu spielen, allen drei Künstlerinnen geht es primär um sich selbst. Die Frage, wie es zur Schwangerschaft kam, wird nicht einmal angedeutet. Auffallend ist, dass alle anderen Verweise ebenfalls gänzlich ohne männlichen Bezug stattfinden. Schwangerschaftsdarstellungen dürften überwiegend ohne Männer auskommen. Selbst wenn M.-B.s Hand als Zeichen ihrer Virginität betrachtet wird, was als Fehlen des Mannes gedeutet werden könnte, dann dürfte die Konsequenz daraus eine Schwangerschaft zu sein, die keinen Mann benötigt, sondern selbstständig und aus sich heraus schafft. Die Künstlerinnen erzeugen folglich einen Bildraum ohne Patriarchat.

⁴⁷² Butler 2014, S. 99-119.

K. stellt zwar oft die gesellschaftlichen Probleme der Mutterrolle dar, Muttersein an sich sieht sie allerdings nie negativ. Genauso wenig gibt es eine Schuldzuweisung. Die Künstlerin thematisiert durchwegs strukturelle Probleme in ihren Werken. Muttersein ist für sie nicht nur sehr positiv belegt, Ehe zudem gleichsam die Voraussetzung für ihre künstlerische Arbeit.⁴⁷³ Dorothy Price ist der Meinung, dass für K. und M.-B. künstlerische Kreativität kategorisch mit Aspekten der mütterlichen Identität verbunden sind.⁴⁷⁴ M.-B. scheint sich mit keinerlei negativen Aspekten von Mutterschaft in ihrer Kunst zu beschäftigen. L.-M. geht hier einen Schritt weiter und legt im *Frauenschicksal* ihre negativen Gefühle dar und zeigt, wie ambivalent sie diese Rolle erfährt. Mutterschaft ist nicht mehr Voraussetzung oder Gegenstand der Reflexion des Künstlerinnendaseins, sie ist das, was das Dasein als Künstlerin gerade hemmt. L.-M. schreibt nämlich die Gründe für ihre wenig erfolgreiche Karriere vorrangig ihrer gesellschaftlichen Rolle als Mutter zu:

Natürlich sind es die Zeit, die lange und ferne Abwesenheit, die Wirrungen, die Kriege, welche die vielen Möglichkeiten verschlungen haben. Ich weiß, dass mein großes Bauwerk unvollendet geblieben ist, mein Platz in der Kunst der Heimat ist unbesetzt geblieben, und ich habe mich mit diesem Gedanken ein Leben lang gequält, während ich alle Aufgaben erfüllte, die sich mir vor dem Hintergrund der familiären Pflichten und der Erziehung dreier Söhne in den Weg stellten.⁴⁷⁵

L.-M. ist somit die Einzige, die über den damaligen Mutterschaftsdiskurs hinausgeht. Sie thematisiert Probleme, die in der damaligen Öffentlichkeit und auch in der ersten Frauenbewegung noch keinen Platz hatte. Eine derartige Kritik, hätte sie diese öffentlich geäußert, wäre vermutlich auch auf Ablehnung gestoßen. Die Frauenrechtlerinnen unternahmen den Versuch mithilfe von Mutterschaft mit neuen aber immer noch positiven Perspektiven mehr Handlungsspielraum für Frauen zu erreichen. Mutterschaft wurde im übertragenen Sinne gesehen und Frauen sollten ihre mütterlichen Eigenschaften auch in der Gesellschaft einbringen. Die späte Datierung des *Frauenschicksals* mit 1911 spricht für diese Überlegungen. Ein solches Werk war erst einige Jahre später realisierbar.

⁴⁷³ Kollwitz 2018, S. 533-534.

⁴⁷⁴ Price 2017, S. 113.

⁴⁷⁵ Zit. nach: Derenda 2018, S. 166. Brief von L.-M. an Sergej Makowsky, 05.02.1949.

9 Schluss

In einer Zeit, in der Frauen kein kreatives Potential zugeschrieben wurde, stellen die Arbeiten von K., L.-M. und M.-B. einen Kontrapunkt dar, indem sie am Beispiel des stark tabubehafteten Sujet Schwangerschaft im Medium der Selbstdarstellung reflektieren. Das Gesamtwerk der drei Künstlerinnen ist ganz allgemein von der Zusammenführung von Kunst und Mutterschaft geprägt. Obgleich dieses Konzept in der damaligen Gesellschaft überwiegend als widersprüchlich wahrgenommen wurde, wird dessen erfolgreiche Realisierung in den zentralen Werken dieser Studie deutlich. Die Verschränkung des repräsentativen Genres Selbstporträt mit dem stigmatisierten Thema Schwangerschaft stellt, soweit erkennbar, insofern ein bis dahin nicht belegtes Phänomen dar, als diese Verschränkung am eigenen Körper verhandelt wird. Die „Vulnerabilität“ (im Sinne Butlers), der sich die Künstlerinnen aussetzen, ist eine zweifache: die der Künstlerin und die der Mutter – beides wird hier zugleich offengelegt. Allein an diesem Aspekt wird deutlich, um welch bahnbrechende Werke es sich hierbei handelt. Darüber hinaus soll außerdem noch einmal die frühe Entstehungszeit der Werke betont werden. K. schafft ihr Selbstporträt noch 1892 und L.-M. und M.-B. folgen 1901 und 1906. Bis zu diesem Zeitpunkt existierten ganz grundsätzlich verhältnismäßig wenige Schwangerschaftsdarstellungen. Betrachtet man die Darstellungen der drei Künstlerinnen im Zusammenhang mit anderen Schwangerschaftssujets der Zeit, wird deren Pionierleistung, das als anstößig wahrgenommene Sujet im Selbstbildnis bzw. sogar im Selbstakt aufzugreifen, ersichtlich. Erst in der Moderne wird die Schwangerschaftsdarstellung als eigenständiges und vielschichtiges Thema zwischen Intimität, Körperlichkeit, sozialer Realität und künstlerischem Ausdruck anerkannt.

Die Handlungsmacht der drei Künstlerinnen, die hier zutage tritt, ist Ausdruck einer allgemeinen Selbstermächtigung der Frau, wie sie im gesellschaftspolitischen Kontext der Frauenbewegung manifest wurde. Im Zuge der hier vorliegenden Analyse wurde deutlich, wie verschieden die Zugänge der drei Künstlerinnen zur Frauenbewegung waren. K. war als Künstlerin Teil der Bewegung. Sie entwickelte Schwangerschaftsdarstellungen zu einem politischen Sujet, das dadurch visuell in der Öffentlichkeit verhandelt wurde. L.-M. selbst hatte kaum direkten Bezug zur Frauenbewegung. Die Künstlerin geht dennoch einen Schritt weiter als die Frauenrechtler*innen ihrer Zeit, indem sie es wagt, die negativen Seiten von Mutterschaft auf künstlerischer Ebene aufzuzeigen. Eine Kritik an der Mutterrolle, das soll an dieser Stelle noch einmal betont sein, war in dieser Zeit alles andere als üblich, selbst innerhalb der Frauenbewegung. M.-B. wies eine ambivalente Beziehung zur Bewegung auf. Sie brach gleich mit mehreren Tabus auf einmal, indem sie sich nackt und schwanger ins Bild setzte, eine

Kombination, die um die Jahrhundertwende unvorstellbar war. Durch die Umkehrung des Subjekt-Objekt-Verhältnisses vollbringt sie eine Selbstermächtigung in einem bisher unbekannten Ausmaß.

Diese Arbeit konnte außerdem dokumentieren, wie in allen Darstellungen eine Verflechtung von Schwangerschaft und Produktivität deutlich wird. Eine besonders wichtige Rolle spielt die Autorinnenschaft der Künstlerinnen. Sie stellen sich mithilfe weiblicher Kreativität gegen die von Löve sogenannte „maskuline Usurpation“ und brechen das gängige Schema der Zeit auf. Sie alle changieren mit ihren Werken zwischen Selbstbehauptung, Selbstbefragung, gesellschaftlicher Position und dem künstlerischen Experimentellen. Ob sich künstlerische und reproduktive Kreativität wechselseitig verstärken, wie Verhage es formulierte, lässt sich am Vergleich der drei Positionen nicht eindeutig festlegen, beziehungsweise nimmt jede der drei Künstlerinnen einen eigenen Standpunkt ein. Während bei K. die Lage ambivalent bleibt, artikuliert L.-M. vor allem eine Spannung und M.-B. sucht eine Eingefügung. Insgesamt zeigen die Fallstudien, dass sich das Verhältnis weniger als einfache Ergänzung denn als variabler Aushandlungsprozess verstehen lässt. Entscheidend ist somit die jeweils situative Konfiguration aus Konflikt, Verdichtung und vorläufiger Synthese.

Bei K. wird das Werk nicht nur aufgrund der abgebildeten Schwangerschaft, sondern auch durch den Selbstbezug und die Selbstberührung zu einer sehr körperlichen Darstellung. K. gewinnt dadurch ein Bewusstsein für die eigene Veränderung, den eigenen Intellekt und die eigene Schaffenskraft. Vollkommen neuartige Aspekte sind insbesondere die sichtbaren Ätzanweisungen der Radierung, die auch im Gesamtwerk der Künstlerin eine Besonderheit darstellen. Der innere Zwiespalt von Künstlerinnendasein und Mutterrolle kommt bei K. durch ihr zweigeteiltes Porträt klar zum Ausdruck. Mittels der zwei Teilbilder beziehungsweise des doppelten Selbstporträts führt sie außerdem die Dualität eines kreierenden weiblichen Körpers und eines kreativen femininen Geistes vor Augen. Sie schafft eine Verknüpfung von körperlicher und künstlerischer Schaffenskraft.

Für L.-M ist die Disziplin der Kunst an sich im hier untersuchten Selbstbildnis viel präsenter, sie wird jedoch dennoch auch metaphorisch genutzt. Die Darstellung eines Übergangsmoments zeigt sie nicht nur durch die Schwangerschaft, sondern auch durch die künstlerischen unfertigen Elemente, die Leinwand und das Skizzenbuch. Über die Darstellung des künstlerischen und körperlichen Schaffungsprozesses hinaus artikuliert L.-M. demnach mit künstlerischen Mitteln ein neues Selbstbewusstsein schwangerer Frauen. Zu betonen ist außerdem, wie die Künstlerin das Erleben des sich verformenden Körpers – die Schwangerschaft – auch als plastisches Sujet verstanden hat, obwohl in der Kunstgeschichte nur wenige Selbstporträts in skulpturaler Form

bekannt sind. Mit ihrer eleganten Gestaltungsweise erinnert die Skulptur an Tanagra-Figuren, und hebt schwangere Frauen aus ihrer bisher marginalisierten Position hervor.

M.-B. zeigt uns mit dem ersten weiblichen Selbstakt eine Wunschvorstellung, weil sie im Gegensatz zu den anderen beiden Künstlerinnen zur Entstehungszeit des Werkes nicht schwanger ist. Entscheidend ist, wie M.-B. es vollbringt, einen schwangeren nackten Körper gänzlich ohne Scham zu zeigen. Die Aktdarstellung wird bei M.-B. nicht im erotischen Sinne gesehen, sondern in einer Ursprünglichkeit, die auf den Körper Evas rekurriert, auf den sich die Künstlerin stützt. Die Betonung des schwangeren Zustandes ist der Künstlerin besonders wichtig. Schwangerschaft steht bei ihr nicht im Widerspruch zur Kunst und dem Künstlerinnendasein, es wird vielmehr als eine Idee verstanden, die eins mit der Künstlerinnenschaft ist.

Im untersuchten Korpus lassen sich Schwangerschaftsdarstellungen im Selbstporträt als emanzipatorische Bildpraxis lesen. Sie erweitern die Handlungsspielräume künstlerisch agierender Frauen, indem sie einen historisch tabuisierten Körperzustand in das Feld legitimer Sichtbarkeit überführen. Diese Strategie impliziert zugleich eine gesteigerte Selbstexponierung. Durch die Verknüpfung eines gesellschaftlich stigmatisierten Themas mit dem eigenen Bildnis setzt sich die Urheberin Blickregimen und normativen Zuschreibungen aus, die von Affektaufladungen bis zu Moralisierungen reichen. Gerade diese doppelte Dynamik – Selbstermächtigung unter erhöhten Verwundbarkeitsbedingungen – macht die spezifische Qualität der von K., L.-M. und M.-B. gewählten Verfahren aus und trägt zu einer Neubestimmung von Körperbildern von Frauen in der Kunst der Moderne bei.

Die in dieser Arbeit herausgearbeitete Vielschichtigkeit wird durch die umfangreiche Analyse und den Vergleich der Fallbeispiele deutlich. Sie eröffnet dadurch Ansätze für weiterführende Forschung. Auf Basis der hier entwickelten Forschungseinsichten würde es sich beispielsweise anbieten eine Typologie der Schwangerschaftsikonographie zu erarbeiten.⁴⁷⁶ Eine solche Fragestellung würde die hier skizzierten Befunde vertiefen und zugleich eine belastbare Grundlage für künftige Debatten zur Sichtbarkeit des schwangeren Körpers in der Kunst liefern.

⁴⁷⁶ Eine in dieser Arbeit nicht berücksichtigte Schwangerschaftsdarstellung im Selbstporträt ist Hanna Nagels (1907–1975) Graphik *Traum* (Abb. 125) aus dem Jahr 1931, die augenscheinlich Goya rezipiert. Aufgrund der späten Datierung – und des damit einhergehenden, deutlich anderen historischen Kontextes – sowie aus Umfangsgründen wurde das Blatt aus der Analyse ausgeschlossen. Es eignet sich jedoch als vielversprechender Ansatzpunkt für weiterführende Untersuchungen, etwa zu Schwangerschaftsikonographie jenseits der hier behandelten Epoche. Nagels Frühwerk ist von einer starken Kritik am Patriarchat geprägt und weist einige Schwangerschaftsdarstellungen, möglicherweise auch im Selbstporträt, auf.

10 Literaturverzeichnis

10.1 Forschungsliteratur

Beauvoir 1968

Simone de Beauvoir, Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau, Reinbek bei Hamburg 1968.

Behr 2022

Shulamith Behr, Woman Artists in Expressionism. From Empire to Emancipation, Princeton 2022.

Berthiaud 2013

Emmanuelle Berthiaud, Enceinte. Une histoire de la grossesse entre art et société, Paris 2013.

Berger 1982

Renate Berger, Malerinnen auf dem Weg ins 20. Jahrhundert Kunstgeschichte als Sozialgeschichte, Köln 1982.

Bestgen 1991

Ulrike Bestgen, „Altäre ohne Gott!? Studien zum Triptychonformat in der deutschen Kunst seit der Jahrhundertwende, Wuppertal 1991.

Betterton 1992

Rosemary Betterton, Die Darstellung des Mütterlichen. Der weibliche Akt im Werk deutscher Künstlerinnen um die Jahrhundertwende, in: Profession ohne Tradition. 125 Jahre Verein Berliner Künstlerinnen, Berlin 1992.

Betterton 1996

Rosemary Betterton, An Intimate Distance. Woman, Artists and the Body, London 1996.

Bonafoux 2023

Pascal Bonafoux, Picasso malt Picasso. Selbstportraits 1894-1972, München 2023.

Bonus-Jeep 1963

Beate Bonus-Jeep, Sechzig Jahre Freundschaft mit Käthe Kollwitz, Bremen 1963.

Branciaroli 2022

Alberta Piroci Branciaroli (Hg.), Nel segno della vita. Donne e Madonne al tempo dell'attesa, Florenz 2022.

Busch 1981

Günter Busch, Paula Modersohn-Becker. Malerin. Zeichnerin, Frankfurt am Main 1981.

Busch/Werner 1998 WV 1

Günter Busch/Wolfgang Werner (Hg.), Paula Modersohn-Becker. 1876-1907.

Werkverzeichnis der Gemälde. Band 1, München 1998.

Busch/Werner 1998 WV 2

Günter Busch/Wolfgang Werner (Hg.), Paula Modersohn-Becker. 1876-1907.

Werkverzeichnis der Gemälde. Band 2, München 1998.

Butler 2014

Judith Butler, Bodily Vulnerability. Coalitions. and Street Politics, in: Critical Studies 37, Chicago 2014, S. 99-119.

Chadzis 2000

Athina Chadzis, Die Malerin und Bildhauerin Elena Luksch-Makowsky (1878-1967).

Biografie und Werkbeschreibung, Diss. (unpubl.), Universität Hamburg 2000.

Chafe 2024

Alexandra Ruby Chafe, Constructing Identity. Elena Luksch-Makowsky. Motherhood.

Nationalism. And Women Artists in Germany. 1900-1947, Masterarbeit (unpubl.), Queen's University Ontario 2024.

Chu 2007

Petra ten-Doesschate Chu, The most arrogant man in France. Gustave Courbet and the nineteenth-century media culture, Princeton 2007.

Deldicque 2025

Mathieu Deldicque, Das meisterhafte Stundenbuch des duc de Berry. Die Très Riches Heures, Stuttgart 2025.

Derenda 2018

Maria Derenda, Kunst als Beruf. Käthe Kollwitz (1867-1945) und Elena Luksch-Makowskaja (1878-1967), Frankfurt am Main 2018.

Deseyve 2005

Yvette Deseyve, Der Künstlerinnen-Verein München e.V. und seine Damen-Akademie. Eine Studie zur Ausbildungssituation von Künstlerinnen im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert, München 2005.

Failla 1970

Jacob Baart de la Failla, The Works of Vincent van Gogh. His Paintings and Drawings, Amsterdam 1970.

Frohnhaus 1994

Gabriele Frohnhaus, Feminismus und Mutterschaft eine Analyse theoretischer Konzepte und der Mütterbewegung in Deutschland, Weinheim 1994.

Gabrisch 2000

Anne Gabrisch, In den Abgrund werfe ich meine Seele. Die Liebesgeschichte von Ricarda und Richard Huch, Zürich 2000.

Garb 2007

Tamar Garb, The Painted Face. Portraits of Woman in France 1814 - 1914, New Haven 2007.

Genge 2009

Gabriele Genge, Artefakt. Fetisch. Skulptur. Aristide Maillol und die Beschreibung des Fremden in der Moderne, München 2009.

Gerhard 1997

Ute Gerhard (Hg.), Frauen in der Geschichte des Rechts. Von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart, München 1997.

Gerhard 2018

Ute Gerhard, Frauenbewegung und Feminismus. Eine Geschichte seit 1789, München 2018.

Gersh-Nešić 1998

Beth Gersh-Nešić, Pregnancy, in: Helene Roberts (Hg.), Encyclopedia of Comparative Iconography. Themes Depicted in Works of Art. Volume II. M-Z, Chicago 1998, S. 747-755.

Hamm 1978

Ulrike, Hamm, Studien zur Künstlerkolonie Worpswede. 1889 – 1908. Unter besonderer Berücksichtigung von Fritz Mackensen, Diss. (unpubl.), Ludwig-Maximilian-Universität München 1978.

Hansen-Löve 2019

Aage Hansen-Löve, Schwangere Musen. Rebellische Helden. Antigenerisches Schreiben. Von Sterne zu Dostojewski. Von Flaubert zu Nabokov, United States 2019.

Hansmann 2000

Doris Hansmann, Akt und nackt. Der ästhetische Aufbruch um 1900 mit Blick auf die Selbstakte von Paula Modersohn-Becker, Weimar 2000.

Hansmann 2009

Doris Hansmann, „Hier müllert sie im Akte...“ Der Selbstakt zwischen künstlerischer Tradition und Nackkultur, in: Renate Berger/Anja Hermnn (Hg.), Paris. Paris! Paula Modersohn-Becker und die Künstlerinnen um 1900, Stuttgart 2009.

Higgins 1986

Reynold Higgins, Tanagra and the Figurines, Princeton 1986.

Hodge McCoid/McDermott 1996

Catherine Hodge McCoid and Leroy D. McDermott, Toward Decolonizing Gender. Female

Vision in the Upper Paleolithic, in: American Anthropologist, Jun., 1996, New Series, Vol. 98, No. 2 (Jun., 1996), S. 319-326.

Hollander 1993

Anne Hollander, Seeing through Clothes, Berkley 1993.

Huch 1998

Ricarda Huch, Du. Mein Dämon. Meine Schlange... Briefe an Richard Huch. 1887 – 1897, hg. von Anne Gabrisch, Göttingen 1998.

Jelbert 2017

Rebecca Jelbert, Paula Modersohn-Becker's self-portraits and the influence of Dante Gabriel Rossetti, in: The Burlington Magazine, August 2017, Vol. 159, No. 1373, Gauguin, Kandinsky and the Surrealists, S. 617-622.

Jolly 2007

Penny Howell Jolly, Rogier van der Weyden's "pregnant" Magdalene. On the rhetoric of Dress in the "Descent from the Cross", in: Studies in Iconography, 2007, Vol. 28, S. 209-280.

Kat. Ausst. Albertina 2025

Gothic Modern. Munch. Beckmann. Kollwitz (Kat. Ausst. Albertina, 19.09.2025-11.01.2026) München 2025.

Kat. Ausst. Albertina 2021

Modigliani. Revolution des Primitivismus (Kat. Ausst. Albertina, 17.09.2021-09.01.2022) Wien 2021.

Kat. Ausst. Belvedere 2019

Stadt der Frauen. Künstlerinnen in Wien 1900-1938 (Kat. Ausst. Unteres Belvedere, 25.01.2019-19.05.2019) Wien 2019.

Kat. Ausst. Belvedere 2020

Elena Luksch-Makowsky. Silver Age und Secession (Kat. Ausst. Oberes Belvedere, 24.09.2020-10.01.2021) Wien 2020.

Kat. Ausst. Berliner Kupferstichkabinett 1995

Käthe Kollwitz (1867-1945). Zeichnungen und seltene Graphik im Berliner Kupferstichkabinett (Kat. Ausst. Berliner Kupferstichkabinett – Staatliche Museen zu Berlin, 1995), Berlin 1995.

Kat. Ausst. Bucerius Kunst Forum 2017

Paula Modersohn-Becker. Der Weg in die Moderne (Kat. Ausst. Bucerius Kunst Forum, Hamburg, 04.02-01.05.2017) München 2017.

Kat. Ausst. Clemens-Neuss-Museum 1985

Paula Modersohn-Becker. Worpswede. Paris (Kat. Ausst. Clemens-Neuss-Museum, Neuss 13.10.-15.12.1985) Neuss 1985.

Kat. Ausst. Foundling Museum London 2020

Portraying Pregnancy. From Holbein to Social Media (Kat. Ausst., Foundling Museum, London 24. Jänner 2020 bis 23. August 2020) London 2020.

Kat. Ausst. Galerie d'art du Conseil général 2009

Quelques figures de maternités. fétiches, déesses-mères, mystère de l'incarnation et pots pansus (Kat. Ausst. Galerie d'art du Conseil général des Bouches-du-Rhone, Aix-en-Provence, 09.10.2009-03.01.2010) Milano 2009.

Kat. Ausst. Galerie Parterre Berlin 2017

Käthe Kollwitz und Berlin. Eine Spurensuche (Kat. Ausst. Galerie Parterre, 05.07.-24.09.2017) Berlin 2017.

Kat. Ausst. Hamburger Kunsthalle 1981

Dreimal Deutschland. Lenbach. Liebermann. Kollwitz (Kat. Ausst. Hamburger Kunsthalle, 23.10.1981-28.02.1982) Hamburg 1981.

Kat. Ausst. Hamburger Kunsthalle 1986

Eva und die Zukunft. Das Bild der Frau seit der Französischen Revolution (Kat. Ausst. Hamburger Kunsthalle, 11.07.-14.09.1986) München 1986.

Kat. Ausst. Hamburger Kunsthalle 2006

Künstlerinnen der Avantgarde in Hamburg zwischen 1890 und 1933. Helene Cramer. Molly Cramer. Mary Warburg. Elena Luksch-Makowsky. Alma Banco. Anita Rée. Gretchen Wohlwill (Kat. Ausst. Hamburger Kunsthalle, 21.05.2006-20.08.2006) Bremen 2006.

Kat. Ausst. Käthe-Kollwitz-Museum Berlin 2007

Käthe Kollwitz. Selbstbildnisse (Kat. Ausst. Käthe-Kollwitz-Museum Berlin, 29.08.-28.10.2007) Berlin.

Kat. Ausst. Käthe-Kollwitz-Museum Berlin 1995

Käthe Kollwitz. Schmerz und Schuld. Eine motivgeschichtliche Betrachtung. Ausstellung aus Anlaß des 50. Todestages von Käthe Kollwitz und zum Gedenken der 50. Wiederkehr des Endes des Zweiten Weltkriegs (Kat. Ausst. Käthe-Kollwitz-Museum Berlin, 1995) Berlin.

Kat. Ausst. Käthe Kollwitz Museum Köln 2010

„Paris bezauberte mich...“ Käthe Kollwitz und die französische Moderne (Kat. Ausst. Käthe Kollwitz Museum Köln, 29.10.2010-16.1.2011) München 2010.

Kat. Ausst. Käthe Kollwitz Museum Köln 2007

Max Klinger. „Alle Register des Lebens“ Graphische Zyklen und Zeichnungen, (Kat. Ausst. Käthe Kollwitz Museum Köln, 9.11.2007-20.1.2008) Berlin 2007.

Kat. Ausst. Kunstforum Ostdeutsche Galerie 2013

Käthe Kollwitz. Akt im Fous (Kat. Ausst. Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg, 24.8.-3.11.2013) Köln 2013.

Kat. Ausst. Kunsthalle Bielefeld 1999

Käthe Kollwitz, Das Bild der Frau (Kat. Ausst. Kunsthalle Bielefeld und Stiftung Museum Schloss Moyland, 1999) Bielefeld 1999.

Kat. Ausst. Kunsthalle Bielefeld 2018

50 Jahre Kunsthalle Bielefeld. Bilder einer Sammlung (Kat. Ausst. Kunsthalle Bielefeld, 29.09.2018-27.01.2019) Köln 2018.

Kat. Ausst. Kunsthalle Bremen 2007

Paula Modersohn-Becker und die Kunst in Paris um 1900. Von Cézanne bis Picasso (Kat. Ausst. Kunsthalle Bremen, 13.10.2007-24.02.2008) München 2007.

Kat. Ausst. Kunsthalle Krems 2010

Paula Modersohn-Becker. Pionierin der Moderne (Kat. Ausst. Kunsthalle Krems, 14.03.-04.07.2010) München 2010.

Kat. Ausst. Kunsthalle Mannheim 2022

Hanna Nagel (Kat. Ausst. Kunsthalle Mannheim, 08.04.-03.07.2022) Berlin 2022.

Kat. Ausst. Kunsthaus Zürich 2007

Rodin (Kat. Ausst. Kunsthaus Zürich, 09.02.2007-13.05.2007 & Royal Academy of Arts, London, 23.09.2006-01.01.2007) Ostfildern 2007.

Kat. Ausst. Kunsthaus Zürich 2019

Wilhelm Leibl. Gut sehen ist alles! (Kat. Ausst. Kunsthaus Zürich, 25.10.2019-19.01.2020 & Albertina Wien, 31.01.2020-10.05.2020) München 2019.

Kat. Ausst. Kunstmuseum Stuttgart 2012

Das Auge der Welt. Otto Dix und die Neue Sachlichkeit (Kat. Ausst. Kunstmuseum Stuttgart, 10.11.2012-07.04.2013) Ostfildern 2012.

Kat. Ausst. Kunstmuseum Stuttgart 2009

Drei. Das Triptychon in der Moderne (Kat. Ausst. Kunstmuseum Stuttgart, 07.02.2009-14.06.2009) Ostfildern 2009.

Kat. Ausst. Kupferstich-Kabinett Dresden 2017

Käthe Kollwitz in Dresden (Kat. Ausst. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstichkabinett, 19.10.2017-14.01.2018) Dresden 2017.

Kat. Ausst. Kupferstich-Kabinett Dresden 2019

Rembrandts Strich (Kat. Ausst. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett, 14.06.2019-15.09.2019) London 2019.

Kat. Ausst. Landesmuseum Hannover 2007

Paula Modersohn-Becker und Otto Modersohn. Ein Künstlerpaar um 1900 (Kat. Ausst. Landesmuseum Hannover, Hannover, 13.10.2007-24.02.2008) München 2007.

Kat. Ausst. Leopold Museum 2019

Richard Gerstl. Inspiration. Vermächtnis (Kat. Ausst. Leopold Museum, Wien, 27.09.2019-20.01.2020, Kunsthaus Zug, Zug, 11.09.2020-14.02.2021) Köln 2019.

Kat. Ausst. Leopold Museum 2022

Alfred Kubin. Bekenntnisse einer gequälten Seele (Kat. Ausst. Leopold Museum, Wien, 16.04.-24.07.2022) Wien 2022.

Kat. Ausst. Musée d'Orsay 2018

Picasso. Bleu et rose (Kat. Ausst. Musée d'Orsay, Paris, 18.09.2018-06.01.2019) Paris 2018.

Kat. Ausst. Museum Abtei Liesborn 2021

Meisterwerke des Expressionismus aus der Sammlung Jochenning. Von Paula Modersohn-Becker bis Emil Nolde und Alexej von Jawlensky (Kat. Ausst. Museum Abtei Liesborn des Kreises Warendorf, 27.03-29.05.2022) Regensburg 2021.

Kat. Ausst. MoMA 2024

Käthe Kollwitz. A Retrospective (Kat. Ausst. Museum of Modern Art New York, 31.03-20.07.2024) New York 2024.

Kat. Ausst. Museum der bildenden Künste Leipzig 2007

Eine Liebe. Max Klinger und die Folgen (Kat. Ausst. Museum der bildenden Künste Leipzig, 11.3.2007-24.6.2007 und Hamburger Kunsthalle 11.10.2007-13.1.2008) Bielefeld 2007.

Kat. Ausst. Museum der bildenden Künste Leipzig 2020

Klinger (1857-1920) (Kat. Ausst. Museum der bildenden Künste Leipzig, 6.3.-16.8.2020) München 2020.

Kat. Ausst. Museum Wiesbaden 1988

Wege zur Moderne und die Ažbe-Schule in München (Kat. Ausst. Museum Wiesbaden, 25.09.-30.10.1988; Narodna galerija, Ljubljana 15.11.1988-08.01.1989).

Kat. Ausst. National Gallery London 2013

Facing the modern. The portrait in Vienna 1900 (Kat. Ausst. National Gallery London, 09.10.2013-12.01.2014) London 2013.

Kat. Ausst. National Gallery of Art 1993

Käthe Kollwitz. Handzeichnungen. Druckgraphik, Skulpturen. (dt. Fassung des Kat. Ausst. National Gallery of Art, Washington D.C., 3.5.1992-16.8.1992) München 1993.

Kat. Ausst. Neue Galerie NY 2024

Paula Modersohn-Becker. Ich bin Ich. I Am Me (Kat. Ausst. Neue Galerie New York, 06.06.2024-09.09.2024 & The Art Institute of Chicago, 10.10.2024-13.01.2025) München 2024.

Kat. Ausst. Paula Modersohn-Becker Museum 2007

Paula Modersohn-Becker und die ägyptischen Mumienportraits. (Kat. Ausst. Museen Böttcherstraße, Paula Modersohn-Becker Museum, Bremen, 13.10.2007-24.02.2008 ; Museum Ludwig, Köln, 15.03.-15.06.2008) München 2007.

Kat. Ausst. Paula Modersohn-Becker Museum 2013

Sie. Selbst. Nackt. Paula Modersohn-Becker und andere Künstlerinnen im Selbstakt (Kat. Ausst. Museen Böttcherstraße, Paula Modersohn-Becker Museum, Bremen 2013/14) Bremen 2013.

Kat. Ausst. Paula Modersohn-Becker Museum 2019

Ich bin Ich. Paula Modersohn-Becker. Die Selbstbildnisse (Kat. Ausst. Museen Böttcherstraße, Paula Modersohn-Becker Museum, Bremen, 15.09.2019-09.02.2020) München 2019.

Kat. Ausst. Paula Modersohn-Becker Museum 2023

Die Zeichnerin Paula Modersohn-Becker (Kat. Ausst. Museen Böttcherstraße, Paula Modersohn-Becker Museum, Bremen, 13.05.2023-20.08.2023) Köln 2023.

Kat. Ausst. Schirn 1995

Sehnsucht nach Glück. Wiens Aufbruch in die Moderne. Klimt. Kokoschka. Schiele (Kat. Ausst. Schirn Kunsthalle Frankfurt, 23.09.-03.12.1995) Stuttgart 1995.

Kat. Ausst. Schirn 2017

Glanz und Elend in der Weimarer Republik (Kat. Ausst. Schirn Kunsthalle Frankfurt, 27.10.2017-25.02.2018) München 2017.

Kat. Ausst. Schirn 2021

Paula Modersohn-Becker (Kat. Ausst. Schirn Kunsthalle Frankfurt, 08.10.2021-06.02.2022) Frankfurt am Main 2021.

Kat. Ausst. SKD GNM 2011

Galerie Neue Meister, 01.10.2011-08.01.2012) Dresden 2011.

Kat. Ausst. Solothurn 2011

Ferdinand Hodler und Cuno Amiet. Eine Künstlerfreundschaft zwischen Jugendstil und Moderne (Kat. Ausst. Kunstmuseum Solothurn, 24.09.2011-02.01.2012, Brucerius Kunst Forum, Hamburg, 28.01.2012-01.05.2012) München 2011.

Kat. Ausst. Städel 2024

KOLLWITZ. (Kat. Ausst. Städel Museum Frankfurt am Main, 20.3.2024-9.6.2024) Berlin 2024.

Kat. Ausst. Wilhelm Busch Museum 1990

Käthe Kollwitz. Druckgraphik. Handzeichnungen. Plastik (Kat. Ausst. Wilhelm Busch Museum Hannover, 2.9.-28.10.1990, Museum Ostdeutsche Galerie Regensburg, 15.11.1990-20.01.1991) Stuttgart 1990.

Kat. Slg. MK&G 2004

Uta Bach/Martin Faass/Kähler, Susanne (Hg.), Die Jugendstil-Sammlung. Band 3. Künstler L-R, Hamburg 2004.

Knesebeck 1998

Alexandra von dem Knesebeck, Käthe Kollwitz. Die prägenden Jahre, Petersberg 1998. (zugl. Göttingen, Univ. Diss., 1996)

Knesebeck 2002 WV 1

Alexandra von dem Knesebeck, Käthe Kollwitz. Werkverzeichnis der Graphik. Neubearbeitung des Verzeichnisses von August Klipstein publiziert 1955, Band I. Nummern 1–129, Bern 2002.

Knesebeck 2002 WV 2

Alexandra von dem Knesebeck, Käthe Kollwitz. Werkverzeichnis der Graphik. Neubearbeitung des Verzeichnisses von August Klipstein publiziert 1955, Band II. Nummern 130–275, Bern 2002.

Kollwitz 1996

Käthe Kollwitz, Briefe der Freundschaft und Begegnungen, hg. von Hans Kollwitz, München 1996.

Kollwitz 2018

Käthe Kollwitz, Die Tagebücher 1908 – 1943, hg. von Jutta Bohnke-Kollwitz, München 2018.

Krieger 2020

Verena Krieger, Projektion – Introspektion – Imagination. Visualisierungen der Leibesfrucht in der Kunst der klassischen Moderne, in: Daniel Hornuff, Heiner Fangerau (Hg.), Die Visualisierung des Ungeborenen. Interdisziplinäre Perspektiven, Paderborn 2020, S. 109-144.

Krinninger 1986

Doris Krinninger, Modell. Malerin. Akt. Über Suzanne Valadon und Paula Modersohn-Becker, Darmstadt 1986.

Krumpöck 2004

Ilse Krumpöck, Die Bildwerke im Heeresgeschichtlichen Museum, Wien 2004.

Linares 2016

Marina Linares, Käthe Kollwitz. Eine Ästhetik im Spannungsfeld zwischen privatem (Er-)Leben und politischer Agitation, in: Kristin Eichhorn/Johannes S. Lorenzen (Hg.), Expressionistinnen, Berlin 2016.

Lechner 1981

Gregor Lechner, Maria Gravida. Zum Schwangerschaftsmotiv in der bildenden Kunst, München 1981.

Luksch-Makowsky 1989

Elena Luksch-Makowsky, Kindheits- und Jugenderinnerungen. 1878-1900, hg. von Maria Luksch, Hamburg 1989.

Manstein 2010

Marianne von Manstein, Wilhelm Leibl. Die Zeichnungen, Petersberg 2010.

Modersohn-Becker 2007

Paula Modersohn-Becker, Paula Modersohn-Becker in Briefen und Tagebüchern, hg. von Günter Busch/Liselotte von Reinken (revidierte und erweiterte Ausgabe bearbeitet von Wolfgang Werner), Frankfurt am Main 2007.

Mohr 2023

Emily C. Mohr, Dissertation: Assembling Women. Performance and Community in the Tanagra Figurines, in: Les Carnets de l'AcoSt. Association for Coroplastic Studies [Online], 23 | 2023, Online erschienen am: 15.07.2023, abgerufen am 07.05.2026. URL:

<https://journals.openedition.org/acost/3461> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/acost.3461>

Mulvey 1980

Laura Mulvey, Visuelle Lust und narratives Kino [engl. 1975], in: Helke Sander, Peter Gorsen, Gislinde Nabakowski (Hg.), Frauen in der Kunst. Band 1, Frankfurt a.M. 1980, S. 30–46.

Nagel 1965

Otto Nagel, Selbstbildnisse der Käthe Kollwitz, 1965 Berlin.

Nagel/Timm 1980 WVZ

Otto Nagel (Hg.), Käthe Kollwitz. Die Handzeichnungen, wiss. Bearb. von Werner Timm, Berlin 1980.

Normand-Romain 2013

Antoinette Le Normand-Romain, Rodin, Paris 2013.

Paret 1981

Peter Paret. Die Berliner Secession. Moderne Kunst und ihre Feinde im Kaiserlichen Deutschland, Berlin 1981.

Pfisterer 2014

Ulrich Pfisterer, Kunst-Geburten. Kreativität. Erotik. Körper, Berlin 2014.

Plakolm-Forsthuber 1994

Sabine Plakolm-Forsthuber, Künstlerinnen in Österreich 1897-1938. Malerei. Plastik. Architektur, Wien 1994.

Price 2017

Dorothy Price, "Between us sleeps our child—art". Creativity, Identity, and the Maternal in the Works of Marianne von Werefkin and Her Contemporaries, in: Tanja Malycheva, Isabel Wünsche (Hg.), Marianne Werefkin and the Woman Artists in her Circle, Leiden 2017.

Radycki 2013

Diane Radycki, Paula Modersohn-Becker. The first modern woman artist, New Haven 2013.

Raev 2002

Ada Raev, Russische Künstlerinnen der Moderne (1870-1930). Historische Studien. Kunstkonzepte. Weiblichkeitsentwürfe, München 2002.

Raupp 1984

Hans-Joachim Raupp, Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung in den Niederlanden im 17. Jahrhundert, Hildesheim 1984.

Reinken 1983

Lieselotte von Reinken, Paula Modersohn-Becker mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Reinbek bei Hamburg 1983.

Reitmeier 1990

Lorenz Josef Reitmeier, Dachau. Der berühmte Malerort. Kunst und Zeugnis aus 1200 Jahren Geschichte, München 1990.

Röver-Kann/Werner 2023 WVZ 1

Anne Röver-Kann/Wolfgang Werner (Hg.), Paula Modersohn-Becker. 1876-1907. Werkverzeichnis der Handzeichnungen. Band 1. Einzelblätter, München 2023.

Röver-Kann/Werner 2023 WVZ 2

Anne Röver-Kann/Wolfgang Werner (Hg.), Paula Modersohn-Becker. 1876-1907.
Werkverzeichnis der Handzeichnungen. Band 2, Skizzenbücher, München 2023.

Schirmer 1998

Gisela Schirmer, Käthe Kollwitz und die Kunst ihrer Zeit. Positionen zur Geburtenpolitik,
Weimar 1998.

Schmidt 1967

Werner Schmidt, Zur künstlerischen Herkunft von Käthe Kollwitz, in: Staatliche
Kunstsammlungen Dresden, Jahrbuch 1967, S. 83-90.

Schubert 2024

Dietrich Schubert, Otto Dix. An die Schönheit. Von der Apotheose zur Todsünde, Petersberg
2024.

Schwinghammer 1996

Isabella Schwinghammer, Elena Luksch-Makowsky (1878-1967). Die Gemälde, Diplomarbeit
(unpubl.), Universität Wien, Wien 1996.

Schymura 2014

Yvonne Schymura, Käthe Kollwitz 1867-2000. Biographie und Rezeptionsgeschichte einer
deutschen Künstlerin, Essen 2014.

Schymura 2016

Yvonne Schymura, Käthe Kollwitz. Die Liebe. Der Krieg und die Kunst. Eine Biographie,
München 2016.

Seeler 2016 WV

Annette Seeler, Käthe Kollwitz. Die Plastik. Werkverzeichnis, hg. von Käthe Kollwitz
Museum Köln (zugleich Katalog für die Ausstellung "Gussgeschichte(n) - das plastische
Werk von Käthe Kollwitz in Gips, Stucco, Bronze und Zink", 4. März bis 5. Juni 2016)
München 2016.

Sievers 1966

Johannes Sievers, Aus meinem Leben, Berlin 1966.

Stamm 2008

Rainer Stamm, Ein kurzes intensives Fest. Paula Modersohn-Becker. Eine Biographie,
Stuttgart 2008.

Stamm 2009

Rainer Stamm, Zwei Künstlerinnen in Paris. Paula Modersohn-Becker und Jeanne Marie Bruinier an der Académie Colarossi, in: Renate Berger/Anja Hermnn (Hg.), Paris. Paris! Paula Modersohn-Becker und die Künstlerinnen um 1900, Stuttgart 2009.

Stamm 2009a

Rainer Stamm, Paula Modersohn-Becrer and the Body in Art, in: Woman's Art Journal, Fall/Winter, Vol. 30, No. 2, 2009, S. 22-24.

Stauder 2021

Miriam Stauder, Die Bedeutung der Berliner Secession für Käthe Kollwitz als Künstlerin (1899-1913), in: Cahiers d'Études Germaniques [Online], 81 | 2021, Online erschienen am: 18 Mai 2023, abgerufen am 06. September 2025. URL:

<http://journals.openedition.org/ceg/14559> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/ceg.14559>

Steinke 2000

Elena Steinke, Der Briefwechsel zwischen Sergej Makovskij und seiner Schwester Elena Luksch-Makovskaja. 1914-1961. Edition. Übersetzung und Bearbeitung, Mag. (unpubl.), Universität Münster 2000.

Verhage 2013

Florentien Verhage, The Vision of the Artist/Mother. The Strange Creativity of Painting and Pregnancy, in: Sarah LaChance Adams/Caroline R. Lundquist (Hg.), Coming to Life. Philosophies of Pregnancy. Childbirth. And Mothering, New York 2013, S. 300-319.

Wiltschnigg 2001

Elfriede Wiltschnigg, Die beiden Mütter. Symbolismus in St. Petersburg und Wien am Beispiel von Frauendarstellungen, in: Alexandr W. Belobratow (Hg.), Wien und St. Petersburg um die Jahrhundertwende(n). Kulturelle Interferenzen. Jahrbuch der Österreich-Bibliothek in St. Petersburg. Band 4/II (1999/2000), St. Petersburg 2001, S.431 – 440.

Winterberg/Winterberg 2015

Yury Winterberg/Sonya Winterberg, Kollwitz. Die Biografie, München 2015.

Wittmann 2013

Barbara Wittmann, Das Spätwerk eines Neugriechen. Jean-Léon Gérôme bei den Tanagräerinnen, in: Manuela De Giorgi/Annette Hoffmann/Laura Veneskey (Hg.), Synergies in Visual Culture. Bildkulturen im Dialog. Festschrift für Gerhard Wolf, München 2013.

Zerling 2007

Clemens Zerling, Lexikon der Pflanzensymbolik, Baden 2007.

10.2 Quellen

Bonus 1925

Arthur Bonus, Das Käthe Kollwitz-Werk. Mit einführendem Text von Arthur Bonus sowie 153 Bildtafeln, Dresden 1925.

Dujardin-Beaumetz 1913

Henri Charles Etienne Dujardin-Beaumetz, Entretiens avec Rodin, Paris 1913.

Durrieu 1904

Paul Durrieu, Les Très Riches Heures de Jean de France. Duc de Berry, Paris 1904.

Heise 1918

Carl Georg Heise (Hg.), Die Sammlung des Freiherrn August von der Heydt. Elberfeld. Ausgewählte Werke der Kunst der Gegenwart, Leipzig 1918.

Key 1902

Ellen Key, Das Jahrhundert des Kindes. Studien, Berlin 1902.

Klinger 1891

Max Klinger, Malerei und Zeichnung, 1891 Leipzig.

Lange 1887

Helene Lange, Die höhere Mädchenschule und ihre Bestimmung, Berlin 1887.

Mayreder 1905

Rosa Mayreder, Zur Kritik der Weiblichkeit, Jena 1905.

Pachinger 1906

Anton Pachinger, Die Mutterschaft in der Malerei und Graphik, München 1906.

Pauli 1919

Gustav Pauli, Paula Modersohn-Becker, Leipzig 1919.

Ries 1928

Teresa Feodorowna Ries, Die Sprache des Steines, Wien 1928.

Rudeck 1905

Wilhelm Rudeck, Geschichte der öffentlichen Sittlichkeit in Deutschland, Berlin 1905.

Sievers 1913

Johannes Sievers, Die Radierungen und Steindrucke von Käthe Kollwitz innerhalb der Jahre 1890 bis 1912. Ein beschreibendes Verzeichnis von Johannes Sievers. Mit einer Originalradierung und den Abbildungen sämtlicher Arbeiten, Dresden 1913.

Stoermer 1913a

Curt Stoermer, P. Becker-Modersohn. Katalog ihrer Werke. Gemälde. Studien. Zeichnungen und Radierungen, Worpswede 1913.

Zuckermandl 1908

Berta Zuckermandl, Zeitkunst. Wien 1901-1907, Leipzig/Wien 1908.

Historische Ausstellungskataloge

Kat. Ausst. Berliner Secession 1899

Katalog der deutschen Kunstaussstellung der „Berliner Secession“ (Kat. Ausst. Berliner Secession, Berlin 1899) Berlin 1899.

Kat. Ausst. Berliner Secession 1900

Katalog der zweiten Kunstaussstellung der Berliner Secession (Kat. Ausst. Berliner Secession, Berlin, 1900) Berlin 1900.

Kat. Ausst. Berliner Secession 1908

Katalog der sechzehnten Ausstellung der Berliner Secession. Zeichnende Künste. Dezember 1908 (Kat. Ausst. Berliner Secession, Berlin, Dezember 1908) Berlin 1908.

Kat. Ausst. GroBeKa 1898

Grosse Berliner Kunstaussstellung 1898 (Kat. Ausst. Königliche Akademie der Künste, Berlin, 29.04.-16.10.1898) Berlin 1898.

Kat. Ausst. Kunstakademie Dresden 1895

Illustrierter Katalog zur akademischen Kunst-Ausstellung in Dresden 1895 (Kat. Ausst. Kunstakademie Dresden, 1895) Dresden 1895.

Kat. Ausst. Münchner Secession 1899

Offizieller Katalog der Internationalen Kunst-Ausstellung des Vereins bildender Künstler Münchens (A. V.) „Secession“ 1899 (Kat. Ausst. Münchner Secession, München, 1899) München 1899.

Kat. Ausst. Wiener Secession 1901

Katalog der X. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession (Kat. Ausst. Wiener Secession, Wien 15.03.-12.05.1901) Wien 1901.

Kat. Ausst. Wiener Secession 1902

Katalog der XIII. Kunstaussstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession. Februar - März 1902 (Kat. Ausst. Wiener Secession, Wien 01.02.-16.03.1902) Wien 1902.

Historische Zeitschriften und Zeitungen

Buchner 1908

Eberhard Buchner, In der Künstlerkolonie Worpswede. Kollektivausstellung Paula Modersohn-Becker, in: Düsseldorfer Zeitung. Politisches Unterhaltungs- und Anzeigebblatt, Nr. 505, Jg. 163, 05.10.1908, S. 2-3.

Groller 1909

Balduin Groller, Die Kunstschau, in: Neues Wiener Journal, Unparteiisches Tagblatt, Nr. 5573, 17. Jg., 27.04.1909, S. 7-8.

Hoetger 1919

Bernhard Hoetger, Paula Modersohn-Becker, in: Genius: Zeitschrift für werdende und alte Kunst, Erstes Jahr 1919, Leipzig/München 1919, S. 34-38.

Lehrs 1903

Max Lehrs, Käthe Kollwitz, in: Die Graphischen Künste, Jg. XXVI, Wien 1903, S. 55-67.

Scheffler 1921

Karl Scheffler, Neue Bücher, in: Kunst und Künstler. Illustrierte Monatsschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe, Heft 9, 19. Jg., 1921, S. 331-332.

Servaes 1910

Franz Servaes, Ein Streifzug durch die Wiener Moderne, in: Kunst und Künstler. Illustrierte Monatsschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe, Berlin, Jg. 8 (1909/1910), Heft 12, S. 587-596.

Stoermer 1913

Curt Stoermer, Das Schicksal der Werke Paula Modersohns, in: Die Guldengkammer, 4. Jg., Heft 1, Oktober 1913, S. 65-67.

Stratz 1913

C. H. Stratz, Schwangerschaft in der Kunst, in: Die Umschau, XVII. Jg., Heft Nr. 53, 1913, S. 1106-1109.

Sonstiges

Adressbuch Braunschweig 1942

Braunschweigisches Adreßbuch für das Jahr 1942, Braunschweig 1942, S. 134.

<https://doi.org/10.24355/dbbs.084-201604271059-0>

Adressbuch Braunschweig 1950

Braunschweigisches Adreßbuch 1950, Braunschweig 1950, S. 103.

<https://doi.org/10.24355/dbbs.084-201608121154-0>

Briefwechsel K. K. & M. L.

Staatliches Kupferstichkabinett Dresden, (Transkribierter) Briefwechsel zwischen Käthe Kollwitz und Max Lehrs. 1898–1929.

<https://forschung.skd.museum/projekte/detail/briefwechsel-zwischen-kaethe-kollwitz-und-max-lehrs-1898-1923/>

https://forschung.skd.museum/fileadmin/userfiles/Forschungskanal/user_upload/dokumente/Archiv_SKD_Briefwechsel_Kollwitz_-_Lehrs_4.pdf

Lebensdaten Gertrud Weiberlen

<https://hamburg-frauenbiografien.de/item/4672>

Kat. Auktion Galerie Kornfeld 2024

Online Only. Kunst des 19. bis 21. Jahrhunderts. 30.8. bis 10.9.2024, Galerie Kornfeld, 2024.

https://www.kornfeld.ch/pdf_kat/Kornfeld_2024_4409_282_Moderne_2_Online.pdf

Kupferstichkabinett Berlin Erwerbungsbuch 1912

Königliches Kupferstichcabinet. Erwerbungsbuch. 1912, S. 103.

<https://www.smb.museum/museen-einrichtungen/kupferstichkabinett/sammeln-forschen/erwerbungsbaeuecher/>

Portfolio Elliott

Will Elliott, Portfolio Elena Luksch-Makowsky Elliott Fine Art London.

Taufbuch Peter Luksch 1901

Ev. Kirche A.B., Baden, Taufbuch 01-01aD, Fol. 58, Eintrag 27, Peter Luksch 14.07.1901 (Taufe).

<https://data.matricula-online.eu/de/oesterreich/niederoesterreich-ev-kirche-AB/baden/01-01aD/?pg=76> [27.04.2026]

10.3 Archivmaterial

Nationaal Archief Nederlande

Nationaal Archief 2.10.09 Rentenregister

Nationaal Archief Nederlande, Ambtenaren in Nederlands-Indië. 1814-1952, Oost- en West-Indië. Administratie Indische Pensioenen, Archief Pensioenregisters van het Ministerie van Koloniën 1815-1936 (2.10.09), Nr. 495, pdf-S. 144.

https://www.nationaalarchief.nl/onderzoeken/archief/2.10.09/invnr/A3/file/NL-HaNA_2.10.09_A3_0144?eadID=2.10.09&unitID=A3&query=

Niedersächsische Landesarchiv

Zeugnis Hans Hähn LMU

Zeugnis Ludwig-Maximilian-Universität, Hans Hähn 1892 & 1894, NLA WO 57 Nds Zg. 59/2007 Nr. 971.

Schüler*innendatenbank Universitätsarchiv für angewandte Kunst

Nationale KGS R. Luksch 1900/1901

Nationale Kunstgewerbeschule Richard Luksch 1900/1901, Kurs Keramik, 29.03.1901.

Stadtarchiv Braunschweig

Meldeeintrag Braunschweig Hans Hähn

Meldeeintrag Hans Hähn, Stadtarchiv Braunschweig D_I_12_285.

Heiratseintrag Braunschweig Hans Hähn & Marianne Geselschap

Heiratseintrag Hans Hähn & Marianne Geselschap 27.05.1911, Stadtarchiv Braunschweig E_34_H_0097_447_1911.

Sterbeeintrag Marianne Hähn, geb. Geselschap

Sterbeeintrag Marianne Hähn, geborene Geselschap 21.06.1922, Stadtarchiv Braunschweig E_34_S_0157_1337_1922.

Stadtarchiv München

Meldebogen München Marie Geselschap

Polizeilicher Meldebogen Marie Elisabeth Geselschap (Signatur: DE-1992-PMB-G-198), Stadtarchiv München.

Universitätsarchiv Erlangen

CV Hans Hähn

Curriculum Vitae Hans Hähn, Universitätsarchiv Erlangen-Nürnberg C2/3 Nr. 1005.

Wiener Stadt- und Landesarchiv (WStLA)

WStLA Meldezettel Richard Luksch

Meldezettel 1 Wien Richard Luksch, 25.09.1901

<https://www.wien.gv.at/actaproweb2/benutzung/image.xhtml?id=4c412231988f7a55d62235d769464617> (22.11.2025)

11 Abbildungsnachweis

Abb. 1: Klimt. Schiele. Kokoschka und die Frauen (Kat. Ausst., Unteres Belvedere, Wien 2015/2016), München/London/New York 2015, S. 103, Abb. 1, UNIDAM.

Abb. 2: © MAK– Museum für angewandte Kunst, Inv. Nr. WWF 101-15-1.

Abb. 3: Piero della Francesca, URL:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Madonna_del_parto_piero_della_Francesca.jpg,
Public domain.

Abb. 4: Bernardo Daddi,

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bernardo_daddi_e_bottega_madonna_del_parto_1330-35_ca.jpg, CC BY 3.0.

Abb. 5: Nardi di Cione,

https://it.wikipedia.org/wiki/File:Nardo_di_cione_madonna_del_parto_e_donatore_1355-1360.JPG, CC BY 3.0.

Abb. 6: Franchi Rossello Di Jacopo,

<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0900121915>, CC-BY 4.0.

Abb. 7: Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 71, URL:

<https://www.khm.at/kunstwerke/diana-und-callisto-1953>

Abb. 8: The National Gallery, London.

Abb. 9: Tate Gallery, London.

Abb. 10: Tate Gallery, London.

Abb. 11: Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 8119. URL:

<https://www.khm.at/kunstwerke/erzherzogin-isabella-klara-tochter-des-erzh-leopold-v-v-habsburg-oesterreich-2394>

Abb. 12: Bibliothèque nationale de France. URL:

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53193915c/>

Abb. 13: Bibliothèque nationale de France, URL:

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53193916t/#>

Abb. 14: Musée Carnavalet, Histoire de Paris, URL:

<https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-carnavalet/oeuvres/moeurs-conjugales15une-envie-de-femme-grosse#infos-principales>

Abb. 15: Foto: Leopold Museum, Wien.

Abb. 16: Foto: Leopold Museum, Wien.

Abb. 17: Foto: Leopold Museum, Wien.

- Abb. 18:** Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett / Dietmar Katz, Public Domain Mark 1.0.
- Abb. 19:** Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett / Dietmar Katz, Public Domain Mark 1.0.
- Abb. 20:** Kat. Ausst. Museum der bildenden Künste Leipzig 2020, S. 271.
- Abb. 21:** Kunsthaus Zürich, Privatbesitz.
- Abb. 22:** Valérie Bajou, Courbet, Paris 2003, S. 49, UNIDAM.
- Abb. 23:** ALBERTINA, Wien, Online-Sammlung, Inv. Nr. DG1930/1525, URL: <https://sammlungenonline.albertina.at/objects/100416/melencolia-i--die-melancholie?ctx=7a6ee5bbb05ee959c607d7dfca47b551e5ef5ba3&idx=0>
- Abb. 24:** Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Online-Sammlung, Inv. Nr. 537, URL: <https://www.sammlung.pinakothek.de/de/artwork/Qt2QpQ4Xq>, CC BY-SA 4.0.
- Abb. 25:** Foto: Historisches Archiv mit Rheinischem Bildarchiv, (rba_c008646), Inv. Nr. WRM 1161, URL: <https://www.kulturelles-erbe-koeln.de/documents/obj/05010710>
- Abb. 26:** Kat. KK in Dresden, S. 113.
- Abb. 27:** Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett / Dietmar Katz, Public Domain Mark 1.0.
- Abb. 28:** © GrandPalaisRmn (Domaine de Compiègne) / Daniel Arnaudet
- Abb. 29:** Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Online-Sammlung, Inv. Nr. 8708, <https://www.sammlung.pinakothek.de/de/artwork/XR4M7v8LQ1/wilhelm-leibl-1844/bildnis-der-frau-gedon-8708>, CC BY-SA 4.0.
- Abb. 30:** Chester Dale Collection, Inv. Nr. 1963.10.186, URL: <https://www.nga.gov/artworks/46661-mother-and-sister-artist>, Creative Commons Zero.
- Abb. 31:** © Musée d'Orsay, Dist. RMN-Grand Palais / Patrice Schmidt, Inv. Nr. RF 5262, URL: <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/portrait-de-madame-edma-pontillon-nee-edma-morisot-soeur-de-lartiste-3035>
- Abb. 32:** Women Impressionists (Kat. Ausst. Schirn Kunsthalle Frankfurt, 22.02.-01.06.2008, Fine Arts Museum of San Francisco, 21.06.-21.09.2008) Ostfildern 2008, prometheus.
- Abb. 33:** Ailsa Mellon Bruce Collection, Inv. Nr. 1970.17.160.a-b, URL: <https://www.nga.gov/artworks/52304-artists-sister-edma-her-daughter-jeanne-recto-artists-sister-edma-seated-outdoors-verso>, Creative Commons Zero.
- Abb. 34:** Normand-Romain 2013, S. 60.
- Abb. 35:** Van Gogh Museum, Amsterdam (Vincent van Gogh Foundation).

- Abb. 36:** Den Hirschsprungke Samling, Inv. Nr. 14, URL:
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Portr%C3%A6t_af_min_hustru._Malerinden_Anna_Ancher.jpg?uselang=de#Lizenz
- Abb. 37:** Credit: ALBERTINA, Wien, Foto: ALBERTINA, Wien, Inv. Nr. DG1910/370/9, URL: <https://sammlungenonline.albertina.at/objects/302122/eine-liebe-opus-x-schande?ctx=3c27a85a439ed53f7fda4699fab11701a2ac91b8&idx=0>
- Abb. 38:** Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Online-Sammlung, Inv. Nr. 9827, <https://www.sammlung.pinakothek.de/de/artwork/Dj4mkb9L5A>, CC BY-SA 4.0.
- Abb. 39:** Kunsthalle Bremen - Der Kunstverein in Bremen, Public Domain Mark 1.0.
- Abb. 40:** Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett / Dietmar Katz, Public Domain Mark 1.0.
- Abb. 41:** Foto: Cecilia Heisser / Nationalmuseum, Public Domain.
- Abb. 42:** Google Arts Project, Foto: Vladimir Terebenin, Eremitage St. Petersburg, Inv. Nr. GE-732, URL: <https://artsandculture.google.com/asset/igH3dBT9O47ylA>
- Abb. 43:** On loan from the City of Amsterdam (A. van der Hoop Bequest), Public domain.
- Abb. 44:** Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett / Dietmar Katz, Public Domain Mark 1.0.
- Abb. 45:** Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett / Dietmar Katz, Public Domain Mark 1.0.
- Abb. 46:** Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett / Dietmar Katz, Public Domain Mark 1.0.
- Abb. 47:** Simplicissimus, Jg. 14, Heft 35, November 1909, S. 587.
- Abb. 48:** Simplicissimus, Jg. 14, Heft 38, Dezember 1909, S. 659.
- Abb. 49:** Simplicissimus, Jg. 14, Heft 43, Januar 1910, S. 747.
- Abb. 50:** Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett / Dietmar Katz, Public Domain Mark 1.0.
- Abb. 51:** Digitalisierung: Dietmar Katz, Public Domain Mark 1.0 Universell, URL: <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/DQC5L3JWAQLFA4NW27NJ56AUI645KK7G>
- Abb. 52:** Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett / Dietmar Katz, Public Domain Mark 1.0.
- Abb. 53:** Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett / Dietmar Katz, Public Domain Mark 1.0.
- Abb. 54:** Käthe Kollwitz Museum Köln, Inv. Nr. 70300/05016.

- Abb. 55:** Käthe Kollwitz Museum Köln, Inv. Nr. 70300/00023.
- Abb. 56:** Getty Museum, Los Angeles, Inv. Nr. 2024.5, URL: <https://www.getty.edu/art/collection/object/114SW8>, CC0 1.0.
- Abb. 57:** Foto: Johannes Stoll / Belvedere, Wien, © Nachlass Elena Luksch-Makowsky.
- Abb. 58:** Foto: Christopher Kesting © Nachlass Elena Luksch-Makowsky.
- Abb. 59:** © The Trustees of the British Museum. Shared under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0) licence, Inv. Nr. 1874,1110.8, URL: <https://www.britishmuseum.org/collection/image/1510496001>
- Abb. 60:** Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg.
- Abb. 61:** Foto: Johannes Stoll / Belvedere, Wien, © Nachlass Elena Luksch-Makowsky.
- Abb. 62:** Foto: Johannes Stoll / Belvedere, Wien, © Nachlass Elena Luksch-Makowsky.
- Abb. 63:** Foto: Nils Jockel.
- Abb. 64:** Foto: Nils Jockel.
- Abb. 65:** Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg.
- Abb. 66:** Kat. Ausst. Belvedere 2020, S. 43.
- Abb. 67:** Foto: Johannes Stoll / Belvedere, Wien, © Nachlass Elena Luksch-Makowsky.
- Abb. 68:** Elliott Fine Art, London.
- Abb. 69:** Elliott Fine Art, London.
- Abb. 70:** Elliott Fine Art, London.
- Abb. 71:** Collectie Stad Antwerpen, Museum Plantin-Moretus, URL: <https://dams1.antwerpen.be/asset/B1f5SHcOTCTYQQSMRGfMEeot/egfieRqJQgtPiSfg4N7JWzUK>, CC0 1.0.
- Abb. 72:** Statens Museum for Kunst (SMK), Copenhagen, Inv. Nr. KMS3716, Creative Commons Zero (CC0).
- Abb. 73:** Ver Sacrum 1901, Heft 16, 4. Jg., S. 267.
- Abb. 74:** Koja, Stephan (Hg.), Gustav Klimt. Der Beethoven-Fries und die Kontroverse um die Freiheit der Kunst, München 2006, S. 52.
- Abb. 75:** Foto: Leopold Museum, Wien.
- Abb. 76:** Kat. Ausst. Leopold Museum 2022, S. 171.
- Abb. 77:** URL: <https://en.wikipedia.org/wiki/File:Yaroshenko-28-150x150.jpg>, Public domain.
- Abb. 78:** Foto: Nils Jockel.
- Abb. 79:** Foto: Johannes Stoll / Belvedere, Wien, © Nachlass Elena Luksch-Makowsky.
- Abb. 80:** Stiftung Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf.

Abb. 81: Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, URL: <https://www.mkg-hamburg.de/sammlung/objekt/elena-luksch-makowsky-den-kindern-peter-und-andreas/P1980.7/dc00041808?term=elena%20luksch%20makowsky&context=collection&position=0>, PDM 1.0.

Abb. 82: Hamburger Kunsthalle, Dauerleihgabe der Behörde für Stadtentwicklung und Umwelt, Foto: Elke Walford.

Abb. 83: Foto: © Paula Modersohn-Becker Museum, Bremen.

Abb. 84: Paula-Modersohn-Becker-Stiftung, Bremen.

Abb. 85: Kat. Ausst. Neue Galerie NY 2024, S. 33.

Abb. 86: © Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne.

Abb. 87: Schubert 2024, S. 75.

Abb. 88: Kat. Ausst. Schirn 2021, S. 103.

Abb. 89: Kat. Ausst. Schirn 2021, S. 100.

Abb. 90: Kunsthalle Bremen - Der Kunstverein in Bremen, Foto: Lars Lohrisch, Public Domain Mark 1.0.

Abb. 91: Dürers Mutter. Schönheit. Alter und Tod im Bild der Renaissance (Ausst. Kat., Berlin, Kupferstichkabinett, 5.5. - 16.7.2006) Berlin 2006, S. 75, Kat. 35, UNIDAM.

Abb. 92: Hamburger Kunsthalle, Foto: Elke Walford.

Abb. 93: Foto: Leopold Museum, Wien.

Abb. 94: Pascal Bonafoux, Picasso malt Picasso. Selbstportraits 1894-1972, München 2023, Nr. 106.

Abb. 95: Schubert 2024, S. 193.

Abb. 96: Picasso. Bleut et rose (Kat. Ausst. Musée d'Orsay 18.09.2018-06.01.2019) Paris 2018, S. 177.

Abb. 97: Google Arts Project, URL: https://en.wikipedia.org/wiki/File:Gustav_Klimt_-_Hope,_II_-_Google_Art_Project.jpg, Public domain.

Abb. 98: Kat. Ausst. Albertina 2021, S. 95.

Abb. 99: Seeler 2016 WV, S. 129.

Abb. 100: Schubert 2024, S. 206.

Abb. 101: Schubert 2024, S. 192.

Abb. 102: Christian Tümpel (Hg.), Deutsche Bildhauer 1900-1945 entartet. Zwolle 1992, S. 244, Abb. 185, prometheus.

Abb. 103: Peter Elze, Heinrich Vogeler. Reisebilder aus der Sowjetunion 1923-1940. Lilienthal 1988, prometheus.

- Abb. 104:** Schubert 2024, S. 337.
- Abb. 105:** Galleria del Levante (Hg.), Christoph Voll, Skulpturen. Aquarelle. Zeichnungen, München 1981, S. 16, prometheus.
- Abb. 106:** Schirmer 1998, S. 599.
- Abb. 107:** Schubert 2024, S. 355.
- Abb. 108:** Privatsammlung Bremen.
- Abb. 109:** Kunsthalle Bielefeld, Foto: Philipp Ottendörfer.
- Abb. 110:** Paula-Modersohn-Becker-Stiftung, Bremen.
- Abb. 111:** © Museo Nacional del Prado.
- Abb. 112:** © RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski, Inv. Nr. RF 2001 7, URL: <https://www.musee-orsay.fr/en/artworks/portrait-de-lartiste-lage-de-dix-huit-ans-110600>
- Abb. 113:** Polyptyques. Le tableau multiple du moyen-âge au vingtième siècle (Kat. Ausst. Musée du Louvre, Paris, 27.03.-23.07.1990) Paris 1990, S. 201, prometheus.
- Abb. 114:** Kat. Ausst. Musée d'Orsay 2018, S. 158.
- Abb. 115:** Lentos Kunstmuseum Linz, Foto: Reinhard Haider.
- Abb. 116:** URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Genter_Alter_Adam_und_Eva.jpg, CC BY-SA 4.0.
- Abb. 117:** URL: <https://arca.irht.cnrs.fr/iiif/4856/canvas/canvas-2045964/view#Reproductions>
- Abb. 118:** Paula-Modersohn-Becker-Stiftung, Bremen.
- Abb. 119:** Paula-Modersohn-Becker-Stiftung, Bremen.
- Abb. 120:** Paula Modersohn-Becker Museum, Bremen.
- Abb. 121:** Paula-Modersohn-Becker-Stiftung, Bremen.
- Abb. 122:** Manchester Art Gallery, CC BY-SA 4.0.
- Abb. 123:** Kat. Ausst. Schirn 2021, S. 26.
- Abb. 124:** Kat. Ausst. Neue Galerie NY 2024, S. 147.
- Abb. 125:** Kat. Ausst. Kunsthalle Mannheim 2022, S. 153.
- Abb. 126:** Detlev Rosenbach (Hg.), Heinrich Zille. Das graphische Werk, Hannover 1984, prometheus.
- Abb. 127:** Buchheim Museum der Phantasie, Bernried am Starnberger See.
- Abb. 128:** Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie / Bernd Kuhnert, Public Domain Mark 1.0.

Abb. 129: Hagenbund. Ein europäisches Netzwerk der Moderne. 1900 bis 1938 (Kat. Ausst. Belvedere, 11.10.2014-01.02.2015) Wien 2014, S. 89.

Abb. 130: Photo © National Gallery Prague 2026.

Abb. 131: © The estate of Jacques Lipchitz, courtesy, Marlborough Gallery, New York.

Abb. 132: Jacob Baal-Teshuva, Marc Chagall. 1887-1985, Köln 2000, S.53, UNIDAM.

Abb. 133: © The estate of Sir Jacob Epstein / Tate.

Abb. 134: Ingrid Mössinger, Thomas Friedrich, (Hg.), Gabriele Münter. Werke im Museum Gunzenhauser, Bielefeld/Leipzig 2008, S. 109, prometheus.

Abb. 135: Foto: Agustin Estrada, URL:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mujer_en_verde,_Diego_Rivera,_1916.jpg, Public domain.

Abb. 136: Jürgen Manthey (Hg.), George Grosz, Ecce Homo, Reinbek bei Hamburg 1980.

Abb. 137: The Kasser Mochary Collection, Montclair, New Jersey.

Abb. 138: Kat. Ausst. Albertina 2021, S. 117.

Abb. 139: Seeler 2016 WV, S. 128.

Abb. 140: Etudes drômoises. La revue du patrimoine de la Drôme, n° 53, 2013, S. 36-38.

Abb. 141: Hans Baluschek 1870-1935 (Kat. Ausst. Staatliche Kunsthalle Berlin, 18.03.-21.04.1991) Berlin 1991, S. 43, prometheus.

Abb. 142: Rachel Epp Buller (Hg.), Reconciling Art and Mothering, Farnham 2012, S. 50.

Abb. 143: Anita Beloubek-Hammer, Ernst Barlach. Plastische Meisterwerke, Leipzig 1996, S. 97, prometheus.

Abb. 144: Höch 1993, S. 91, Foto Marburg, prometheus.

Abb. 145: Anita Beloubek-Hammer, Ernst Barlach. Plastische Meisterwerke, Leipzig 1996; S. 103, prometheus.

Abb. 146: Bröhan Museum, Berlin, Foto: Martin Adam, Berlin.

Abb. 147: Stadtgeschichtliches Museum der Hansestadt Wismar, Inv. Nr. VII65-169X.

Abb. 148: Schirmer 1998, S. 567.

Abb. 149: Kat. Ausst. Kunstmuseum Stuttgart 2012, S. 171.

Abb. 150: Kat. Ausst. Schirn 2017, S. 195.

Abb. 151: Kat. Ausst. Schirn 2017, S. 182.

Abb. 152: Kat. Ausst. SKD GNM 2011, S. 240.

Abb. 153: Kat. Ausst. Schirn 2017, S. 192.

Abb. 154: Frida Kahlo Retrospektive (Kat. Ausst. Martin-Gropius-Bau, Berlin, 30.04.-09.08.2010) München 2010, S. 103, Kat. 15, UNIDAM.

12 Abbildungsverzeichnis



Abbildung 1: Gustav Klimt, Die Hoffnung I, 1903, Öl auf Leinwand, 189,2 x 67 cm, National Gallery of Canada.



Abbildung 2: Villa Fritz und Lili Waerndorfer, Galerieraum, Wien XVIII, Weimarer Straße 59, 1902-1903, Fotografie, 25,4 x 20,3 cm, MAK, Wien.



Abbildung 3: Piero della Francesca, Madonna del Parto, 1467, Fresko, 260 x 203 cm, Musei Civici Madonna del Parto.



Abbildung 4: Bernardo Daddi, Madonna del Parto, ca. 1330-1335, Tempera auf Holz, 230 x 117 cm, Uffizien, Florenz.



Abbildung 5: Nardo di Cione, Madonna del Parto e donatore, 1355-1360, Tempera auf Holz, Museo Bandini, Fiesole.



Abbildung 6: Franchi Rossello Di Jacopo, Madonna del Parto con angeli e donatori, 1410-1420, Tempera auf Holz, 121 x 64 cm, Palazzo Davanzati, Firenze.



Abbildung 7: Tizian, Diana und Callisto, um 1566, Leinwand, 183 x 200 cm, Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie.



Abbildung 8: Jan van Eyck, Arnolfinihochzeit, 1434, Öl auf Holz, 82,2 x 60 cm, National Gallery of London.



Abbildung 9: Marcus Gheeraerts II, Portrait of a Woman in Red, 1620, Öl auf Eichenholz, 114,3 x 90,2 cm, Tate Gallery, London.



Abbildung 10: Marcus Gheeraerts II (zugeschrieben), Portrait of an Unknown Lady, ca. 1595, Öl auf Holz, 92,7 x 76 x 1 cm, Tate Gallery, London.



Abbildung 11: Lorenzo Lippi, Erzherzogin Isabella Klara Tochter des Erzherzog Leopold V. von Habsburg Österreich, Leinwand, 1652, 200 x 110 cm, Kunsthistorisches Museum, Wien.



Abbildung 12: Auguste Saint-Aubin, L'Heureux Ménage, 1793, Radierung, 23,5 x 17,8 cm, Bibliothèque nationale de France.



Abbildung 13: Augustin de Saint-Aubin, La Sollicitude maternelle, 1793-1795, Radierung, 31,5 x 24 cm, Bibliothèque nationale de France.

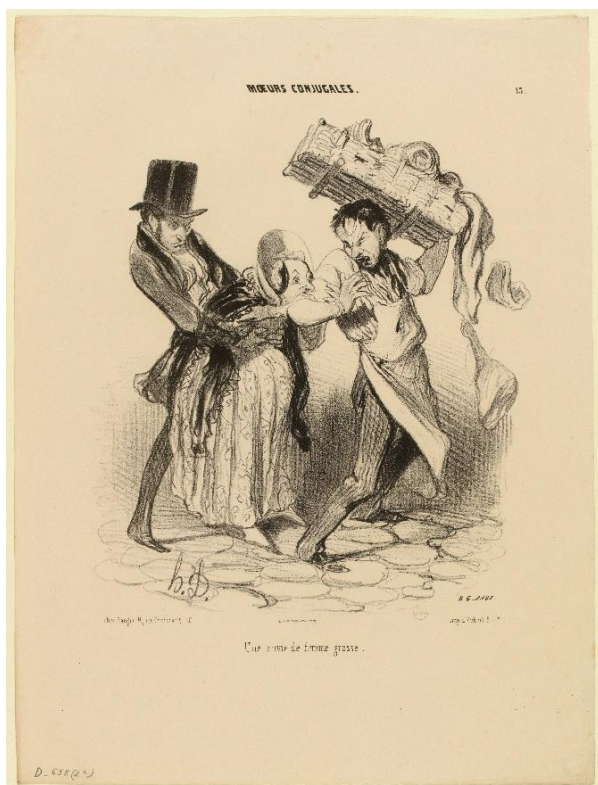


Abbildung 14: Honoré Daumier, Une envie de femme grosse série Mœurs Conjugale, 1839, Lithographie, Musée Carnavalet, Histoire de Paris.

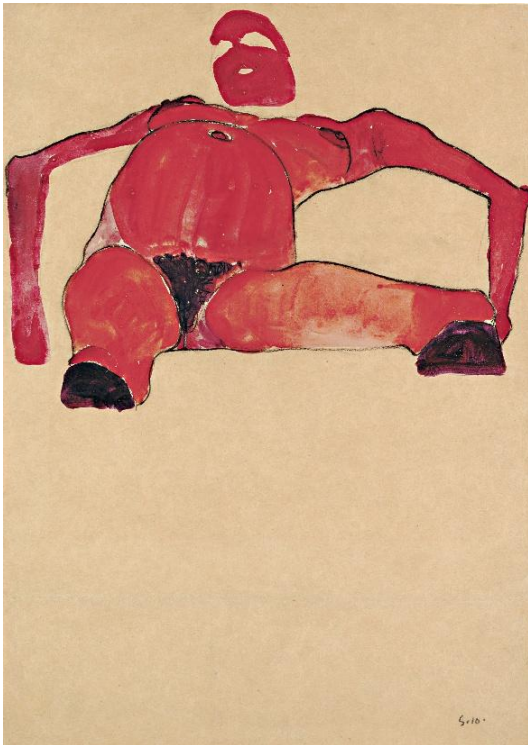


Abbildung 15: Egon Schiele, Liegende nackte Schwangere, 1910, Schwarze Kreide, Gouache auf Papier, 43,4 x 30,9 cm, Leopold Museum, Wien.



Abbildung 16: Egon Schiele, Sitzende Schwangere mit grünem Bauch, 1910, Schwarze Kreide, Aquarell auf Papier, 44,1 x 30,2 cm, Leopold Museum, Wien.

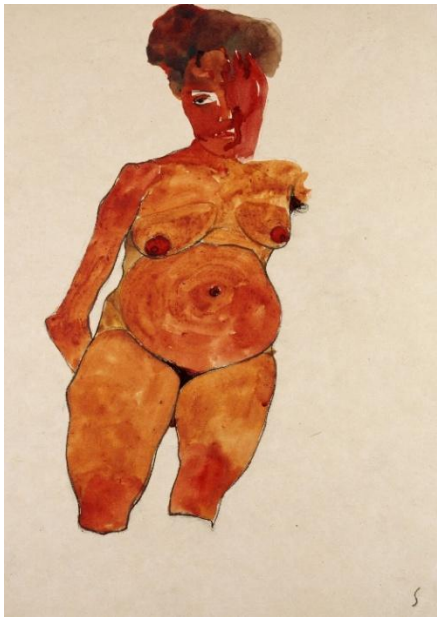


Abbildung 17: Egon Schiele, Schwangere, 1910, Aquarell auf Papier, 45 x 31,7 cm, Leopold Museum, Wien.



Abbildung 18: Käthe Kollwitz, Zwei Selbstbildnisse, 1892, Radierung, Kaltnadel, unten links Schmirgelproben auf Chinapapier, aufgewalzt auf Kupferdruckpapier (vélin), 47,2 x 34,4 cm, Staatliche Museen Berlin, Kupferstichkabinett.

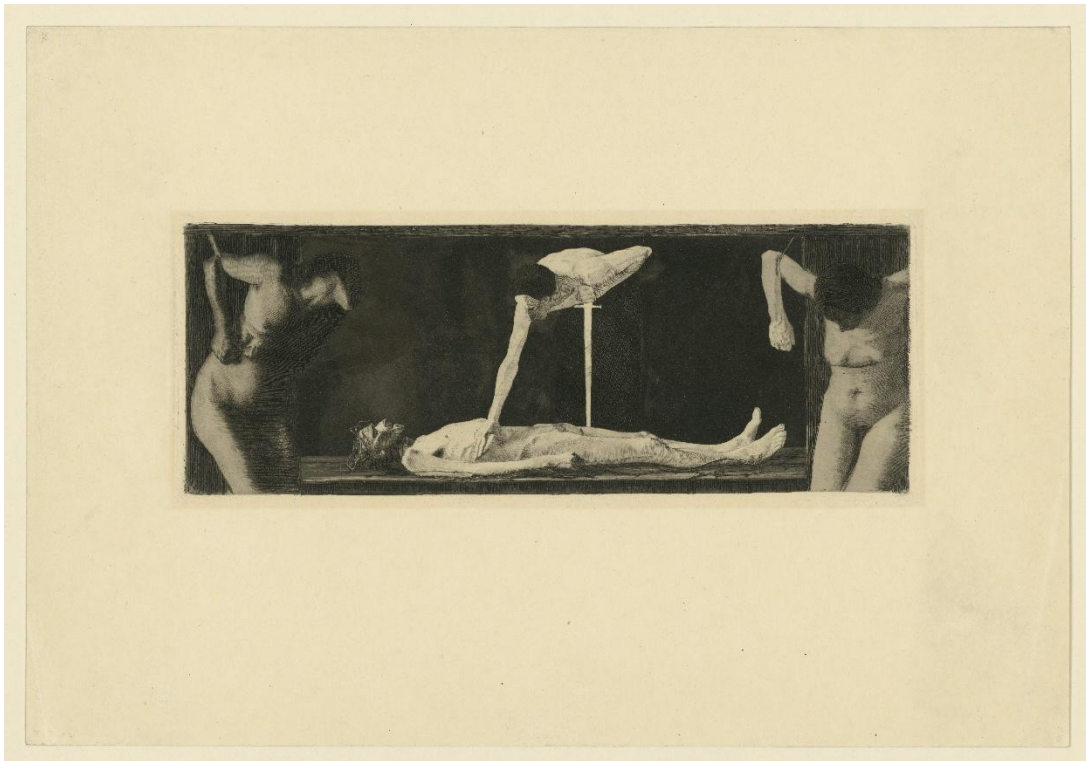


Abbildung 19: Käthe Kollwitz, Aus vielen Wunden blutest du oh Volk, 1893-1897, Radierung, Kaltnadel und Aquatinta auf Papier (vélin), Spuren von weißer und gelber Deckfarbe, 32,5 x 47,4 cm, Staatliche Museen Berlin, Kupferstichkabinett.



Abbildung 20: Max Klinger, Der Tod als Heiland, Blatt 10 aus Vom Tode Erster Theil (Opus XI), 1889, Radierung, Aquatinta, 56 x 43,9 cm, Museum der bildenden Künste, Leipzig.

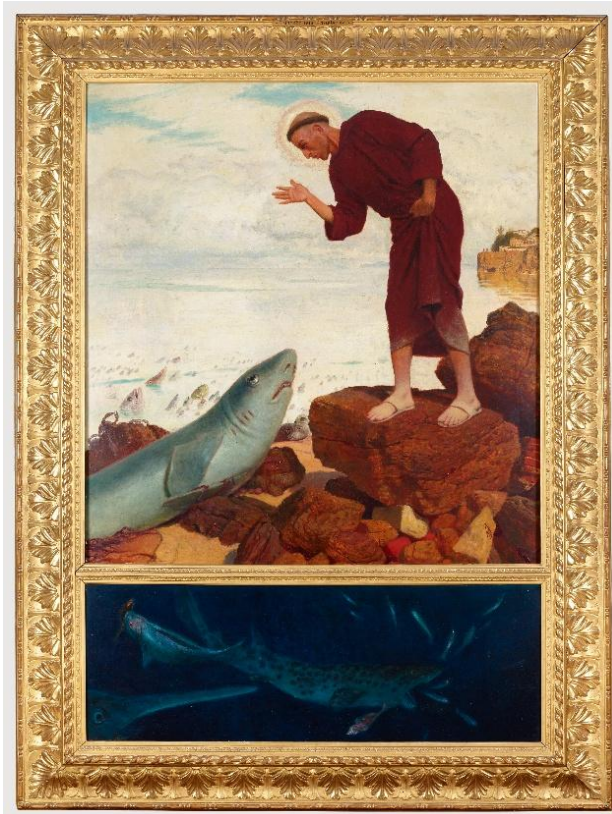


Abbildung 21: Arnold Böcklin, Der heilige Antonius predigt den Fischen, 1892, Öl auf Holz, 152 x 105 cm, Kunsthaus Zürich, Privatbesitz.



Abbildung 22: Gustave Courbet, L'Homme à la ceinture de cuir. Portrait de l'artiste, 1845/46, Öl auf Leinwand, 105 x 81,2 cm, Musée d'Orsay, Paris.



Abbildung 23: Albrecht Dürer, Melencolia I (Die Melancholie), 1514, Kupferstich, 24,8 x 19,7 cm, Albertina, Wien.



Abbildung 24: Albrecht Dürer, Selbstbildnis im Pelzrock, 1500, Öl auf Lindenholz, 67,1 x 48,9 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Alte Pinakothek München.



RBA Wilhelm Maria Hubertus, Mädchen am Fenster (Babette Maurer) (Köln, Wallraf-Richartz-Museum + Fondation Corboud, W., Foto: © Rheinisches Bildarchiv Köln, rba_000848)

Abbildung 25: Wilhelm Leibl, Mädchen am Fenster (Babette Maurer), 1899, Öl auf Leinwand, 109 x 72,5 cm, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Köln.

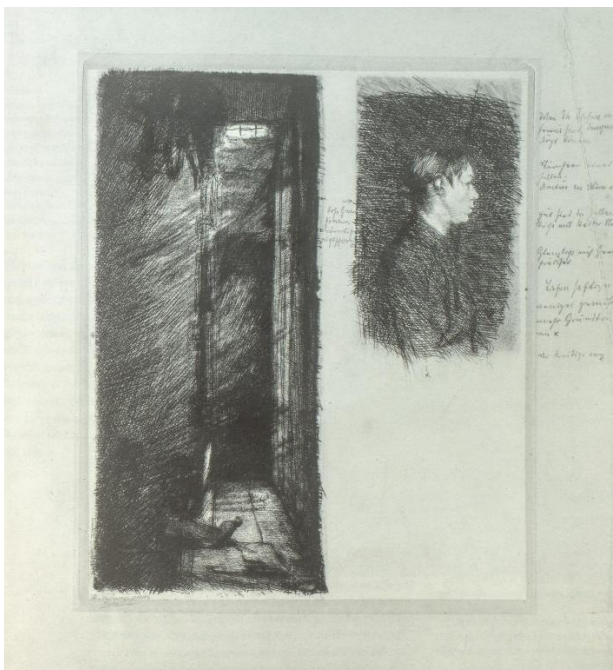


Abbildung 26: Käthe Kollwitz, Selbstbildnis und Studie zu einer Szene aus Germinal, 1893, Strichätzung, Kaltnadel und Schmirgel in Schwarz auf weißem Chinapapier, aufgewalzt auf graues Kupferdruckpapier, das Selbstbildnis mit Bleistift überarbeitet, 35 x 32,6 cm, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstichkabinett.



Abbildung 27: Käthe Kollwitz, Zwei Selbstbildnisse, 1891, Radierung und Kaltnadel auf Chinapapier, aufgewalzt auf Kupferdruckpapier (vélin), 43,7 x 22,4 cm, Staatliche Museen Berlin, Kupferstichkabinett.

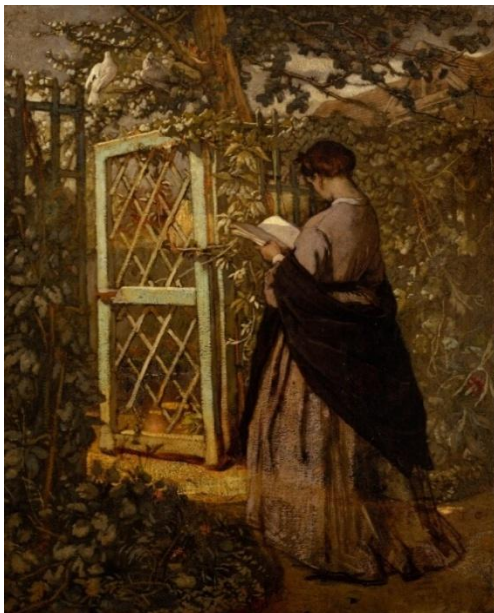


Abbildung 28: Thomas Couture, La Lecture, 1890, Öl auf Leinwand, 81 x 65 cm, Musées du Second Empire.



Abbildung 29: Wilhelm Leibl, Bildnis der Frau Gedon, 1869, Öl auf Leinwand, 119,5 x 95,5 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Neue Pinakothek München.



Abbildung 30: Berthe Morisot, Portrait de Madame Morisot et de sa fille Madame Pontillon, 1869-70, Öl auf Leinwand, 101 x 81,8 cm, National Gallery of Art, Washington.



Abbildung 31: Berthe Morisot, Portrait de Madame Edma Pontillon, née Edma Morisot, soeur de l'artiste, 1871, Pastel auf Papier, 81,5 x 65,8 cm, Musée d'Orsay, Paris.



Abbildung 32: Berthe Morisot, Intérieur, 1872, Öl auf Leinwand, 60 x 73 cm, Sammlung Diane B. Wilsey.



Abbildung 33: Berthe Morisot, Madame Pontillon et se fille Jeanne, 1872, Aquarell über Graphit auf Büttenpapier, 24,9 x 25,8 cm, National Gallery of Art, Washington.



Abbildung 34: Auguste Rodin, Petite Ève (en terre) dans l'atelier (Kleine Eva aus Ton im Atelier), ca. 1882, Abzug auf Albuminpapier, 14,8 x 10,3 cm, Musée Rodin, Paris.

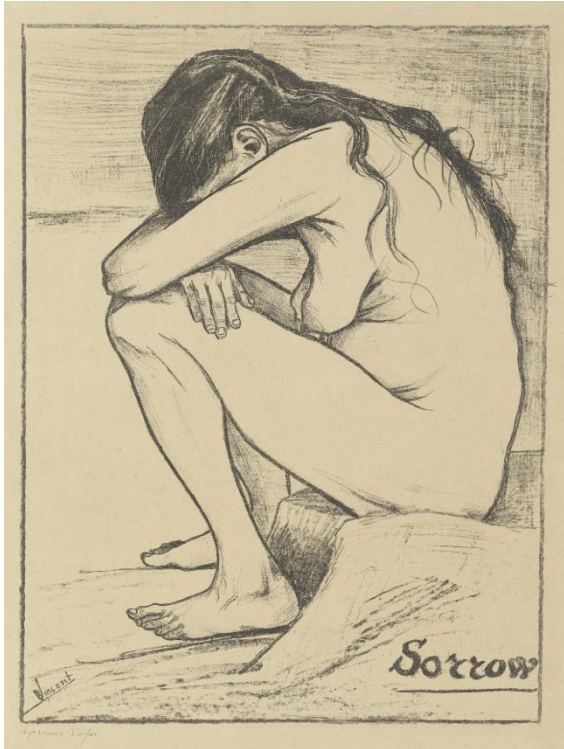


Abbildung 35: Vincent van Gogh, Sorrow, The Hague, November 1882, Lithographie auf Papier, 39,2 x 29,2 cm, Van Gogh Museum, Amsterdam.



Abbildung 36: Michael Ancher, Portræt af min hustru. Malerinden Anna Ancher (Portræt meiner Frau. Die Malerin Anna Ancher) 1884, Öl auf Leinwand, 183,3 x 119,8 cm, Den Hirschsprungske Samling, Kopenhagen.

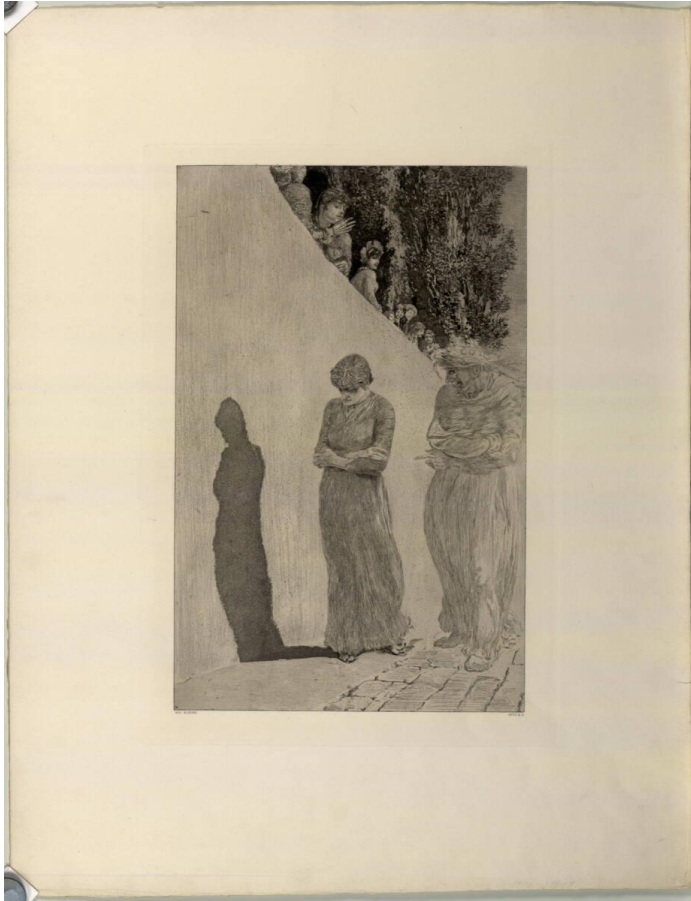


Abbildung 37: Max Klinger, Eine Liebe (Opus X), Schande, 1887, Radierung, 45,8 x 31,8 cm (Platte), Albertina, Wien.



Abbildung 38: Fritz von Uhde, Schwerer Gang, 1890, Öl auf Leinwand, 117 x 127 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Neue Pinakothek München.



Abbildung 39: Leopold von Kalckreuth, Sommer, 1890, Öl auf Leinwand, 356 x 294 cm, Kunsthalle Bremen.



Abbildung 40: Käthe Kollwitz, Frauenakt, 1910, Radierung, Aquatinta und vernis mou mit Durchdruck in Schwarzbraun auf Kupferdruckpapier (vélin), überarbeitet mit schwarzer Kreide (erster Zustand), 30 x 19,6 cm, Staatliche Museen Berlin, Kupferstichkabinett.



Abbildung 41: Rembrandt, Junge Frau im Profil, 1632, Öl auf Leinwand, 72 x 55 cm, Nationalmuseum Schweden, Stockholm.



Abbildung 42: Rembrandt, Saskia als Flora, 1634, Öl auf Leinwand, 125 cm x 101 cm, Eremitage, St Petersburg.



Abbildung 43: Rembrandt, Isaak und Rebekka, bekannt als „Die Judenbraut“, 1662, Öl auf Leinwand, 121,5 x 166,5 cm, Rijksmuseum Amsterdam.

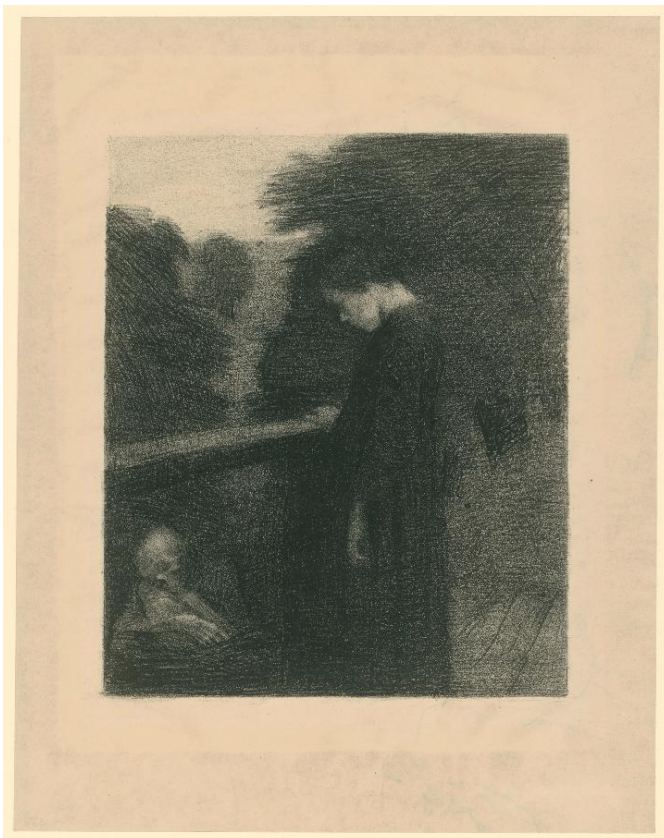


Abbildung 44: Käthe Kollwitz, Gretchen, 1898, Kreidelithographie in Grünschwarz auf Japanpapier, 37,5 x 29,5 cm, Staatliche Museen Berlin, Kupferstichkabinett.



Abbildung 45: Käthe Kollwitz, Gretchen, 1899, Radierung, Kaltnadel und Aquatinta auf Chinapapier, aufgewalzt auf Kupferdruckpapier (Vélin), 47,2 x 36,3 cm, Staatliche Museen Berlin, Kupferstichkabinett.



Abbildung 46: Käthe Kollwitz, Frau mit übereinandergelegten Händen (2. Zustand), 1898 oder 1899, Strichätzung, Kaltnadel, Aquatinta und Schmirgelverfahren in Schwarz auf Kupferdruckpapier (vélin), 33,2 x 26,4 cm, Staatliche Museen Berlin, Kupferstichkabinett.

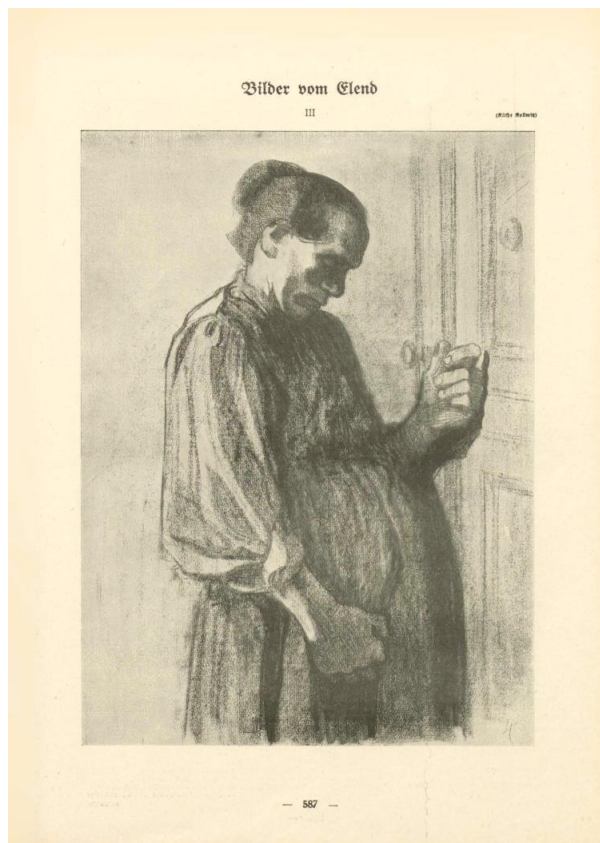


Abbildung 47: Käthe Kollwitz, Bilder vom Elend III, Beim Arzt, 1909.

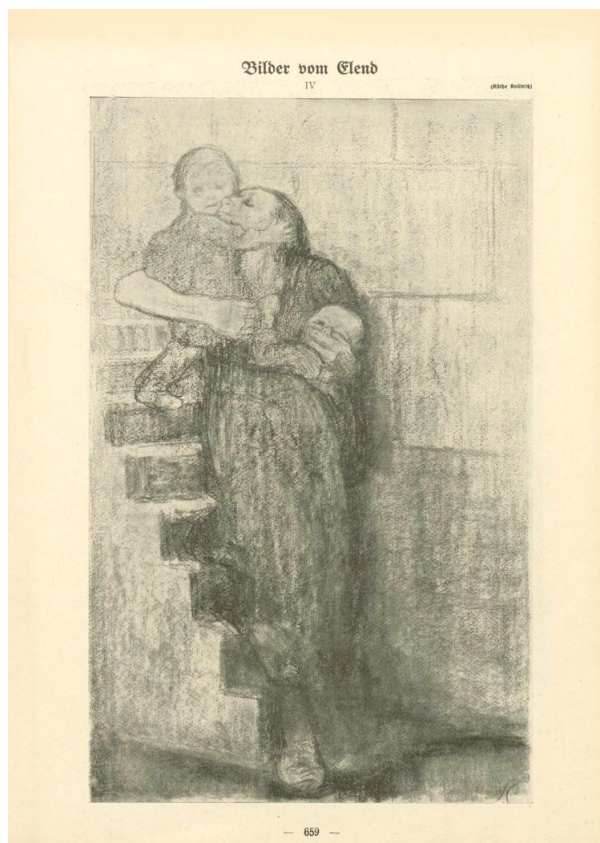


Abbildung 48: Käthe Kollwitz, Bilder vom Elend IV, Ins Wasser, 1909.



Abbildung 49: Käthe Kollwitz, Bilder vom Elend VI, Weihnacht, 1910.

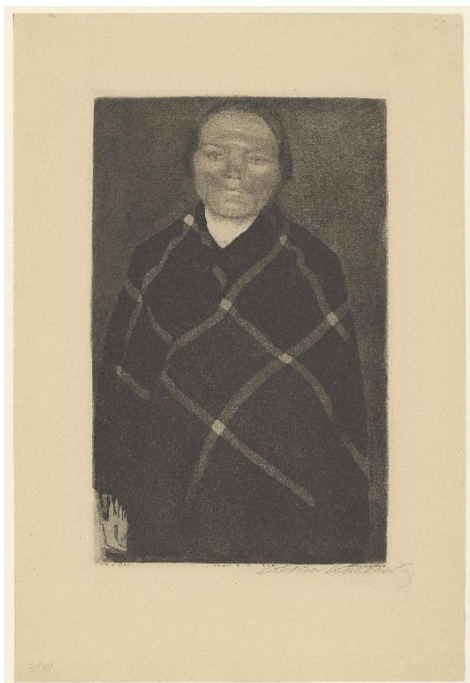


Abbildung 50: Käthe Kollwitz, Schwangere Frau (1. Zustand), 1910, Radierung, Aquatinta, Kaltnadel sowie Vernis mou mit Durchdruck in Braun auf Kupferdruckpapier (vélin), überarbeitet mit Kohle, brauner und schwarzer Tusche, 47,2 x 34,3 cm, Staatliche Museen Berlin, Kupferstichkabinett.

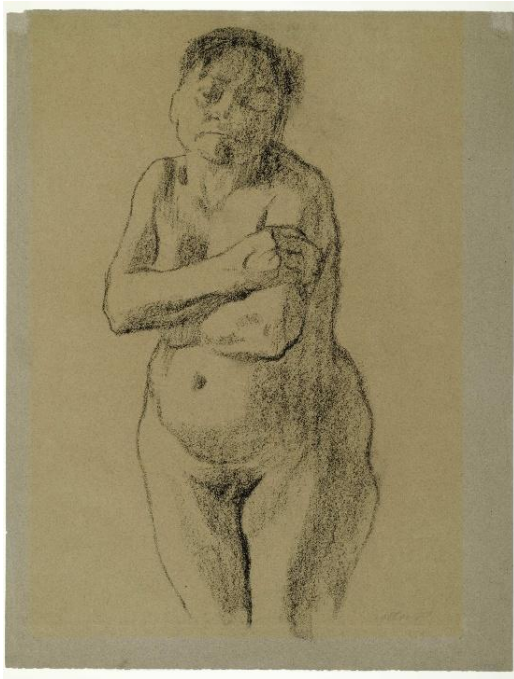


Abbildung 51: Käthe Kollwitz, Schwangere, stehend, mit über der Brust verschränkten Armen, 1912 (?), Schwarze Kreide auf Papier, 65 x 50 cm, Käthe-Kollwitz-Museum Berlin.



Abbildung 52: Käthe Kollwitz, Witwe I, (Blatt 4 aus "Krieg", 5. Zustand), 1921/22, Holzschnitt auf Japanpapier, 63,8 x 48,2 cm, Staatliche Museen Berlin, Kupferstichkabinett.



Abbildung 53: Käthe Kollwitz, Die Mütter (Blatt 6 aus "Krieg", 7. Zustand), 1921/22, Holzschnitt auf dickem Japanpapier; Probedruck vor der Auflage bei Emil Richter, 55,8 x 70,4 cm (Rand unregelmäßig), Staatliche Museen Berlin, Kupferstichkabinett.



Abbildung 54: Käthe Kollwitz, Plakat "Nieder mit den Abtreibungs-Paragrafen!", 1923, Kreidelithografie (Umdruck), 52,8 x 48,7 cm, Käthe Kollwitz Museum Köln.



Abbildung 55: Käthe Kollwitz, Maria und Elisabeth. Endgültige dritte Fassung, 1929, Holzschnitt, 37,0 x 34,3 cm, Käthe Kollwitz Museum Köln.

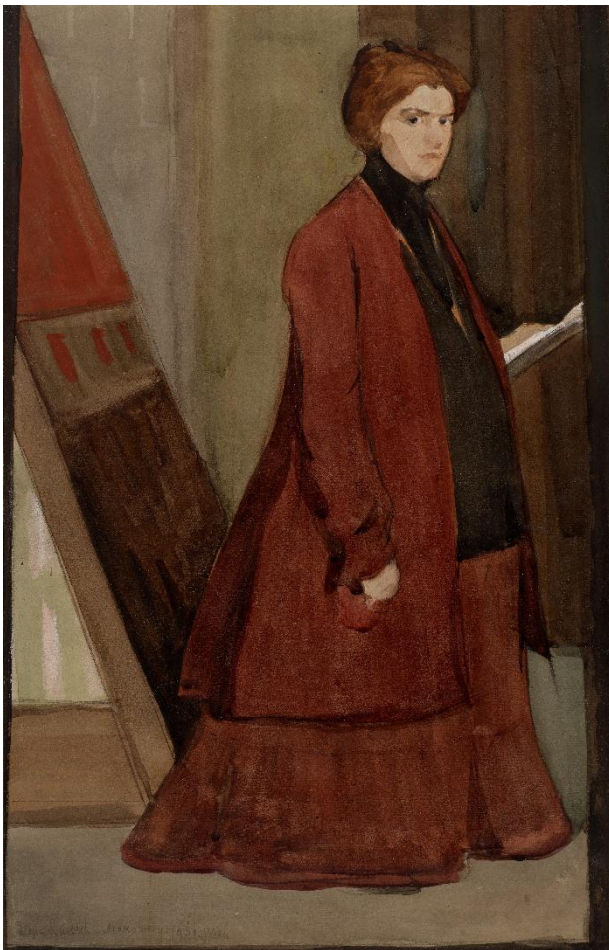


Abbildung 56: Elena Luksch-Makowsky, Selbstbildnis während der Schwangerschaft, 1901, Transluzente und deckende Aquarellfarbe auf schwarzer Kreide, 54,5 x 35,1 cm, J. Paul Getty Museum, Los Angeles.



Abbildung 57: Elena Luksch-Makowsky, Selbstbildnis als Schwangere, 1901, Fayence, farbig glasiert, 35 x 17,5 x 19 cm, Österreichische Galerie, Belvedere.



Abbildung 58: Elena Luksch-Makowsky, Selbstbildnis als Schwangere, 2. Fassung 1901, Fayence, farbig glasiert, 35 x 18,5 x 18 cm, Privatbesitz.



Abbildung 59: Figur, ca. 250 v. Chr. -200 v. Chr., Terrakotta, 18 cm hoch, British Museum, London.



Abbildung 60: Elena Luksch-Makowsky, Entwurfsskizzen zu Möbeln und Inneneinrichtungsgegenständen, 1901, Bleistift, Tusche, Farbstift auf Papier, 19,7 x 17,5 cm, Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg.



Abbildung 61: Elena Luksch-Makowsky, Der Katzenfresser, 1900, Öl auf Leinwand, 149 x 78 cm, Österreichische Galerie, Belvedere.



Abbildung 62: Elena Luksch-Makowsky in der Bildhauerklasse von Wladimir Beklemischew an der Akademie in St. Petersburg, um 1899, Fotografie, Privatbesitz.



Abbildung 63: Elena Luksch-Makowsky, undatiert, Fotografie, Privatbesitz.



Abbildung 64: Elena Luksch-Makowsky, undatiert, Fotografie, Privatbesitz.



Abbildung 65: Elena Luksch-Makowsky, Beidseitiges Skizzenblatt mit Illustrationen, Initialen und Aktzeichnungen, 1900/03, Tusche, Farbstift, Kreidestift, Bleistift auf Papier, 21,2 x 29,7 cm, Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg.



Abbildung 66: Elena Luksch-Makowsky, Selbstbildnis, 1896, Öl auf Malpappe mit Leinenstruktur, 41 x 26,5 cm, Privatbesitz.

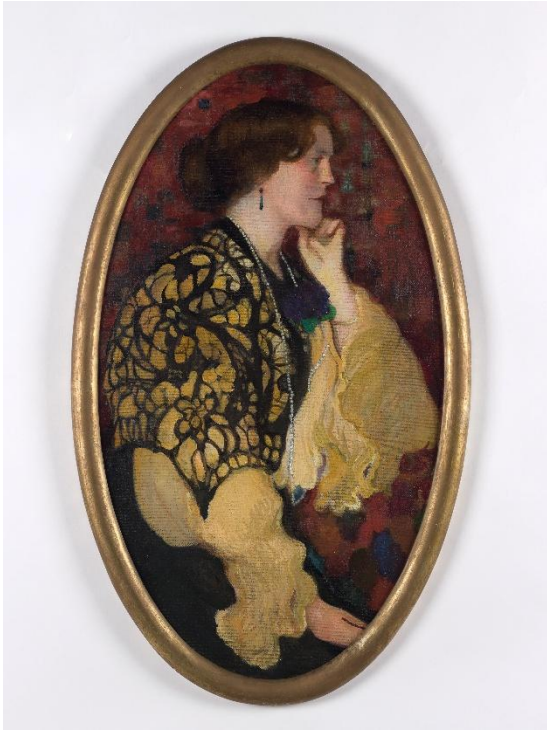


Abbildung 67: Elena Luksch-Makowsky, Tante Fritz, 1903, Öl auf Leinwand, 100 x 57 cm, Österreichische Galerie, Belvedere.



Abbildung 68: Elena Luksch-Makowsky, Selbstbildnis (schwanger), 1901, Öl auf Hartfaserplatte, 43 x 32,8 cm, Elliott Fine Art, London.



Abbildung 69: Elena Luksch-Makowsky, Entwurf für die Landeskinder (verso) Selbstbildnis (schwanger), Öl auf Hartfaserplatte, 43 x 32,8 cm, Elliott Fine Art, London.

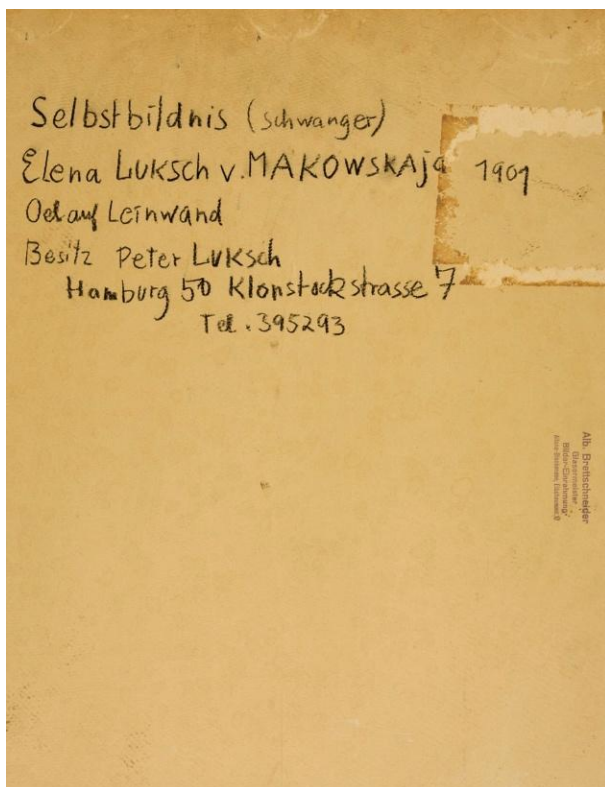


Abbildung 70: Rückseitenkarton von Elena Luksch-Makowskys Selbstbildnis (schwanger).



Abbildung 71: James Ensor, Les Vieux polissons (Die alten Strolche), 1895, Radierung, 13,3 x 19,9 cm, Collectie Stad Antwerpen, Museum Plantin-Moretus.



Abbildung 72: Laurits Andersen Ring, I havedøren. Kunstnerens hustru (In der Gartentür. Die Frau des Künstlers), 1897, Öl auf Leinwand, 191 x 144 cm, Statens Museum for Kunst, Kopenhagen.



Abbildung 73: Wilhelm Laage, Tod und Leben, 1899, Holzschnitt, 39,3 x 50 cm.

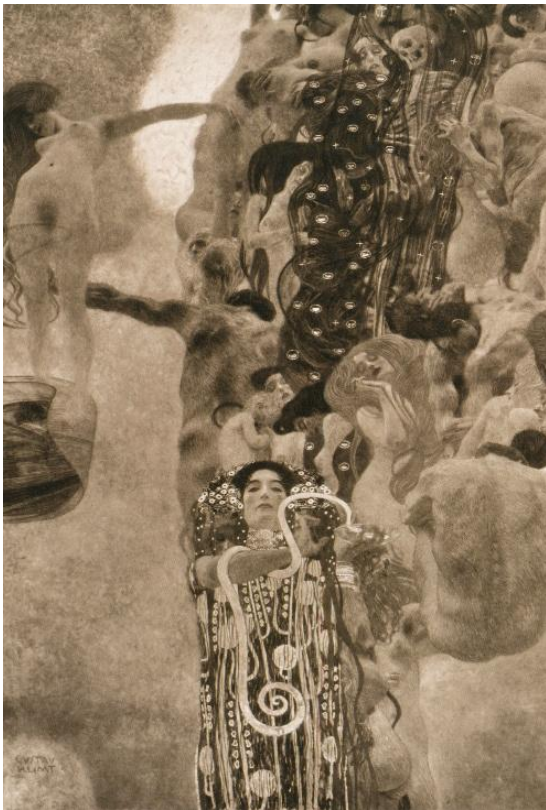


Abbildung 74: Gustav Klimt, Medizin, 1900-1907, Öl auf Leinwand, 366 x 252 cm, Verbrannt auf Schloss Immendorf, Niederösterreich, Mai 1945.

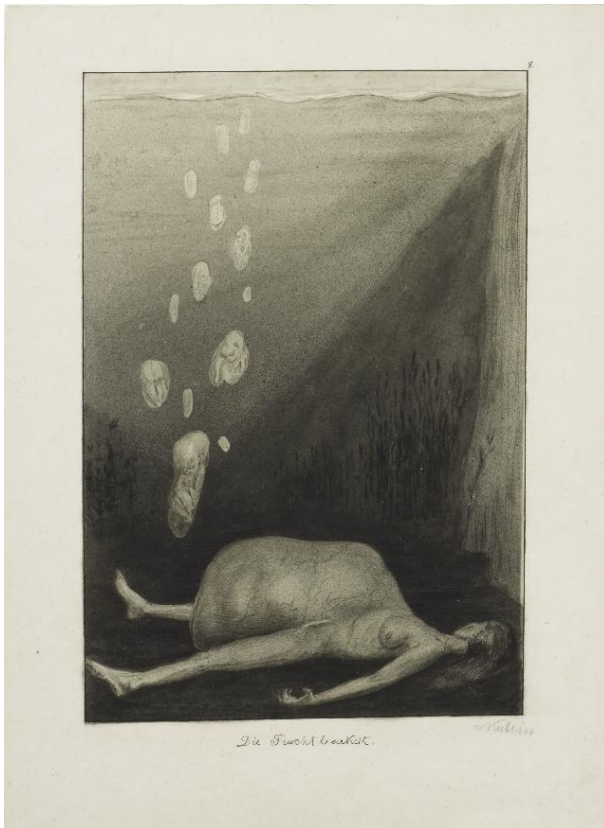


Abbildung 75: Alfred Kubin, Die Fruchtbarkeit (I. Fassung), 1901/02, Tusche, Feder, Aquarell auf Papier, 37,2 x 27,2 cm, Leopold Museum, Wien.

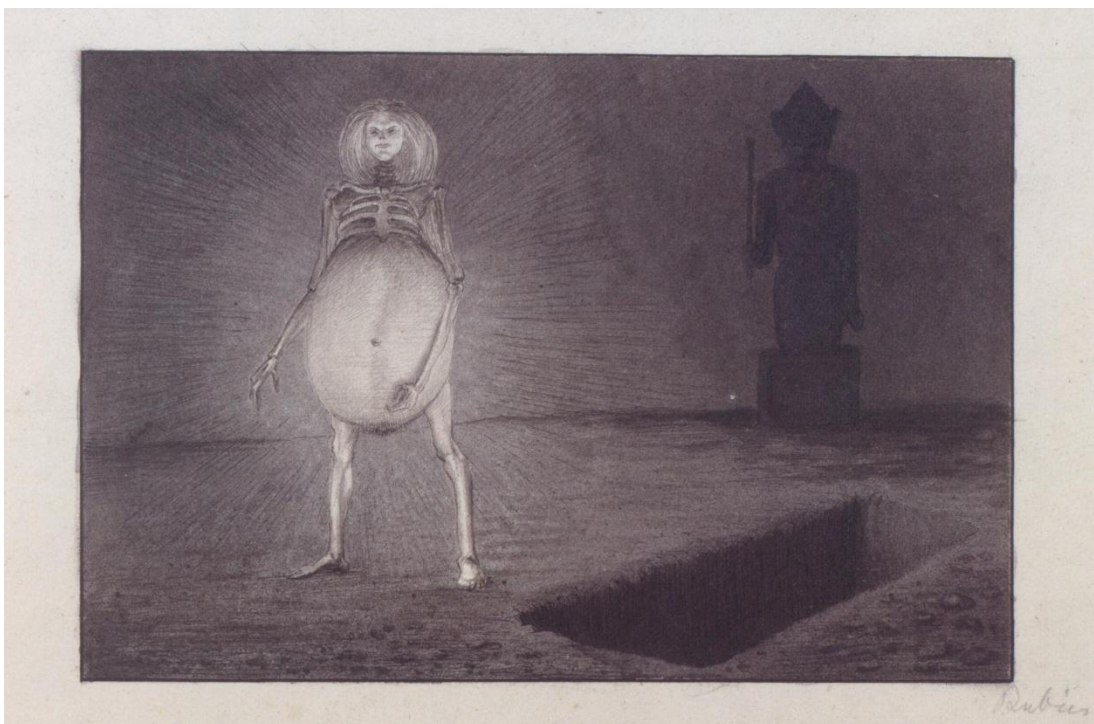


Abbildung 76: Alfred Kubin, Das Ei, 1901/02, Tusche, grau, schwarz und braun laviert, gespritzt, Einfassungslinie, auf Katasterpapier, 31,5 x 39,2 cm, Albertina, Wien.



Abbildung 77: Nikolai Jaroschenko, Vertrieben, 1883, Museum of Arts of Uzbekistan, Tashkent.

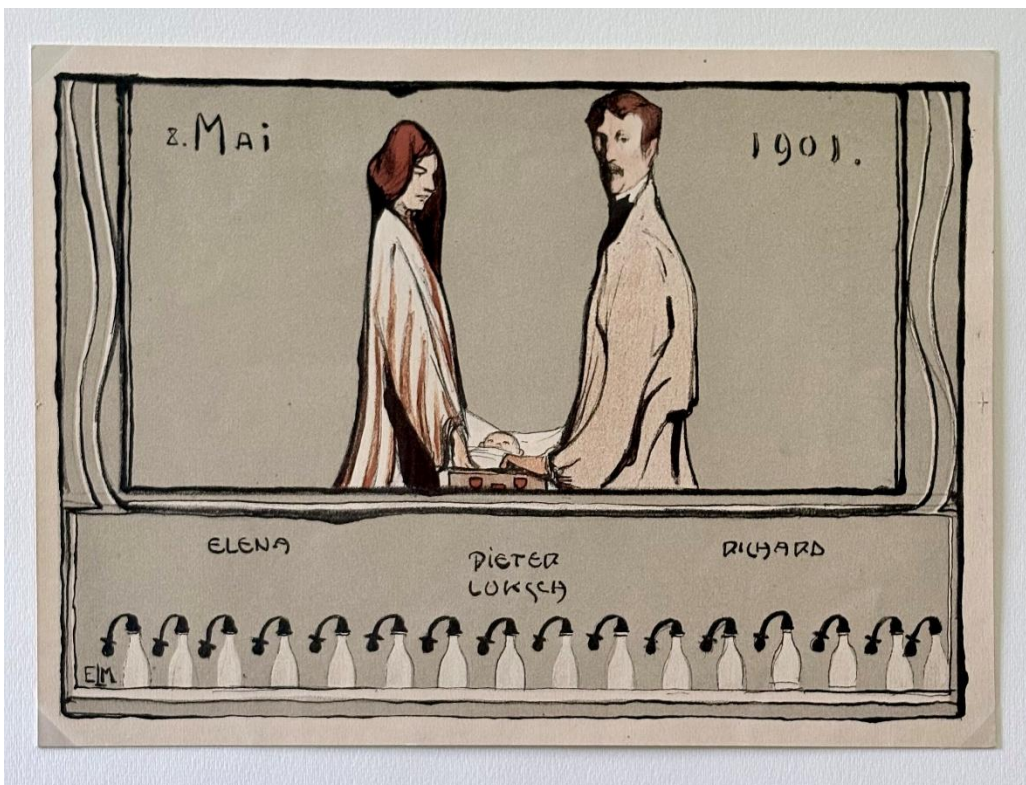


Abbildung 78: Elena Luksch-Makowsky, Geburtsanzeige Peter Luksch, 1901, Farblithographie, 18 x 24,7 cm, Sammlung Jockel.

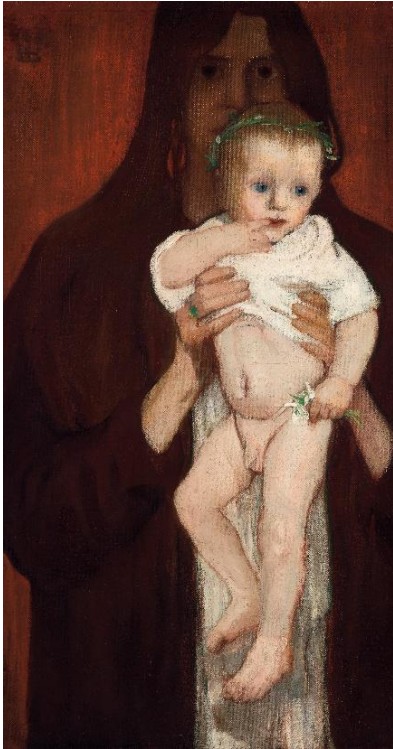


Abbildung 79: Elena Luksch-Makowsky, Ver Sacrum, 1903, Öl auf Leinwand, 94,5 x 52 cm, Österreichische Galerie Belvedere.



Abbildung 80: Elena Luksch-Makowsky, Selbstporträt mit Sohn Andreas, 1908/09, Öl auf Leinwand, auf Hartfaserplatte, 91 x 52 cm, Stiftung Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf.



Abbildung 81: Rudolph Dührkoop, Elena Luksch-Makowsky mit den Kindern Peter und Andreas, 1907, Fotografie, Pigmentdruck, 37,70 x 29,30 cm, Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg.



Abbildung 82: Elena Luksch-Makowsky, Frauenschicksal, Steingut glasiert, 202 x 103 x 103 cm mit Sockel, Hamburger Kunsthalle, Dauerleihgabe der Behörde für Stadtentwicklung und Umwelt.



Abbildung 83: Paula Modersohn-Becker, Selbstbildnis am 6. Hochzeitstag, 1906, Öltempera auf Pappe, 101,8 x 70,2 cm Paula Modersohn-Becker Museum, Bremen.



Abbildung 84: Paula Modersohn-Becker, Halbakt, Mai/Juni 1906, Aufnahme von Herma Becker (?) für die Selbstakte, Paula Modersohn-Becker-Stiftung, Bremen.



Abbildung 85: Paula Modersohn-Becker im Pariser Atelier, Mai/Juni 1906, Aufnahme von Herma Becker (?) für die Selbstakte, Paula Modersohn-Becker-Stiftung, Bremen.

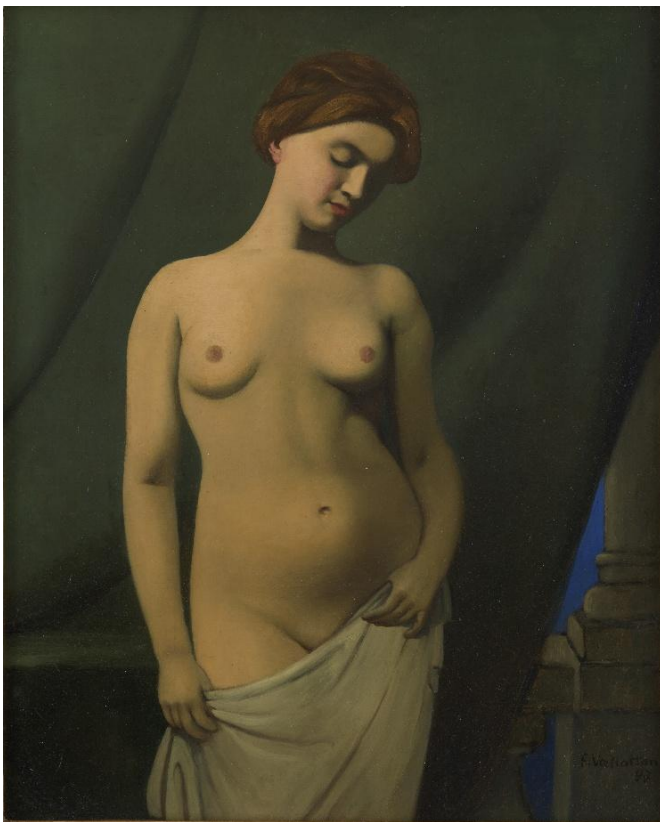


Abbildung 86: Félix Vallotton, Femme nue, rideau vert (Nackte Frau, grüner Vorhang), 1897, Öl auf Karton, 60 x 47,8 cm, Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne.



Abbildung 87: Die Venus von Milo, 2. Jh. V. Chr., Marmor, 202 cm, Musée du Louvre, Paris.



Abbildung 88: Paula Modersohn-Becker, Mutter und Kind, 1906, Öltempera auf Pappe, 42,5 x 30 cm, Privatbesitz.

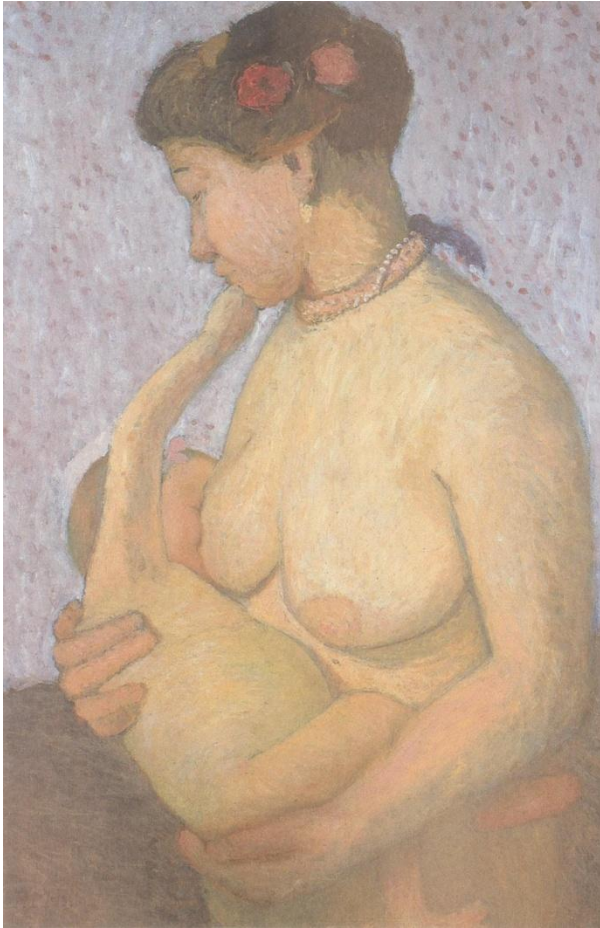


Abbildung 89: Paula Modersohn-Becker, Mutter mit Kind an der Brust, Halbakt, 1906, Öltempera auf Pappe, 74,5 x 52 cm, Von der Heydt-Museum, Wuppertal.

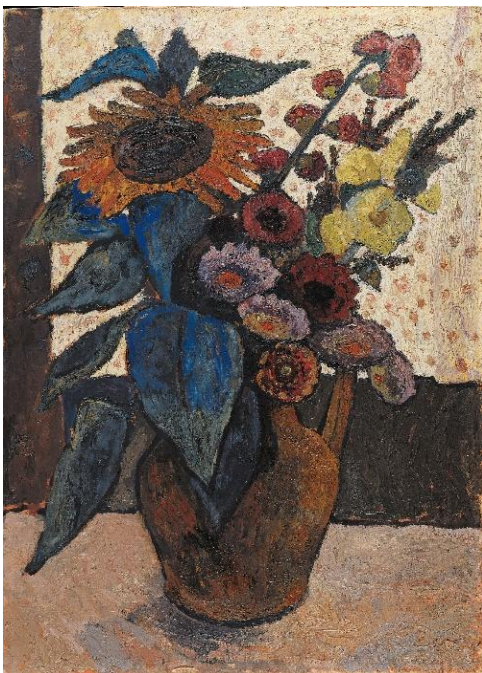


Abbildung 90: Paula Modersohn-Becker, Stilleben mit Sonnenblumen, Stockrosen und Georginen, 1907, Tempera auf Leinwand, 90 x 65 cm, Kunsthalle Bremen.

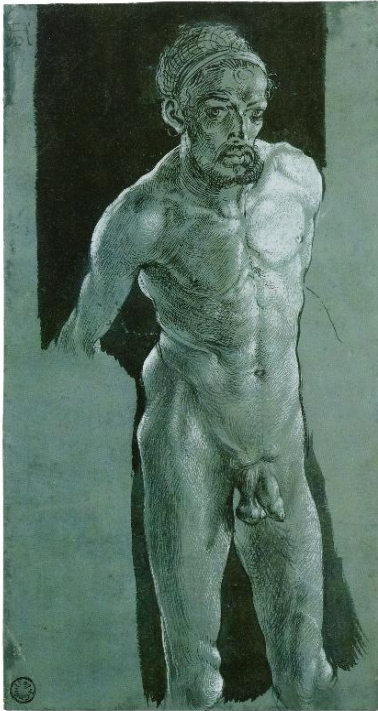


Abbildung 91: Albrecht Dürer, Selbstakt, um 1506, Pinsel und Tusche, mit Weiß übermalt, auf grün getöntem Papier, 29 x 15 cm, Kunstsammlungen Weimar.

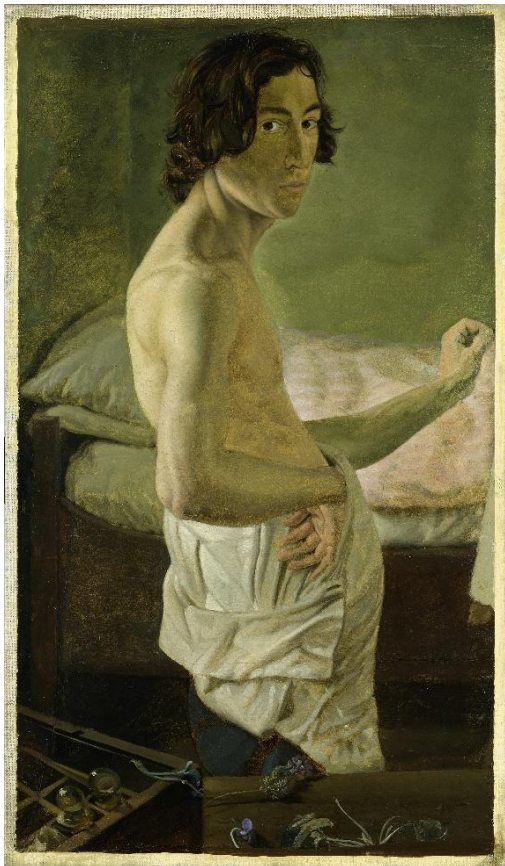


Abbildung 92: Victor Emil Janssen, Selbstbildnis vor der Staffelei, um 1828, Öl auf Papier auf Leinwand, 56,6 x 32,7 cm, Hamburger Kunsthalle.

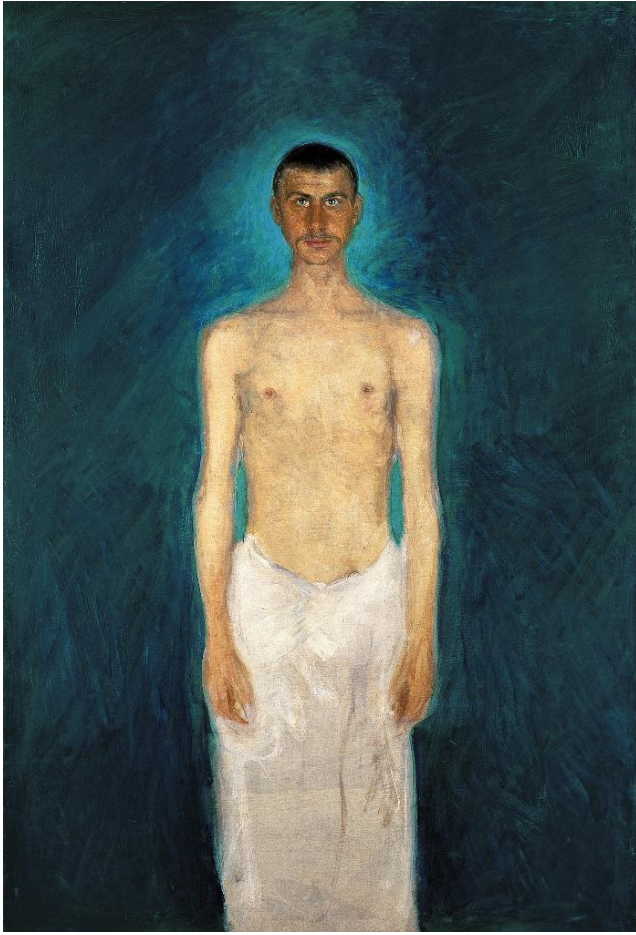


Abbildung 93: Richard Gerstl, Selbstbildnis als Halbakt, 1902/04, Öl auf Leinwand, 159 x 109 cm, Leopold Museum, Wien.

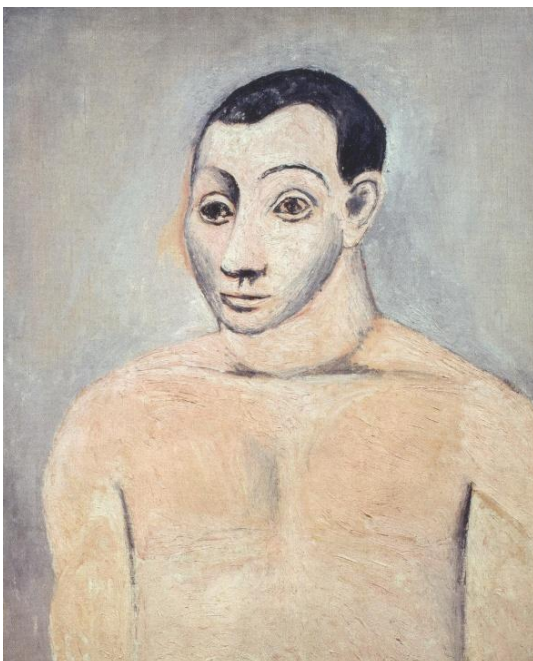


Abbildung 94: Pablo Picasso, Selbstporträt, 1906, Öl auf Leinwand, 65 x 54 cm, Musée national Picasso-Paris.

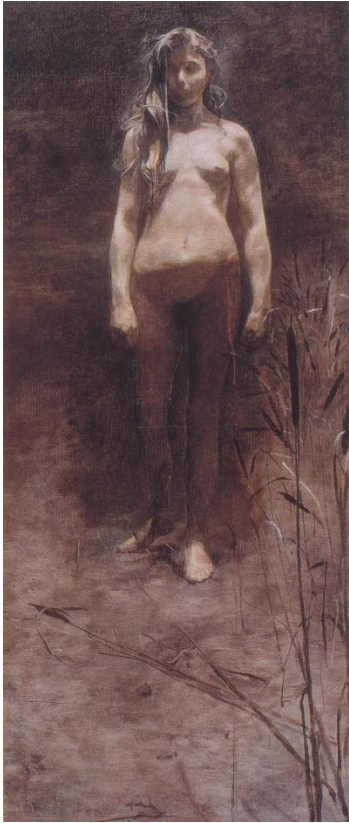


Abbildung 95: Joseph Dierickx, Schwangeres Mädchen, 1890, Öl auf Leinwand, 103 x 49,5 cm, Privatbesitz.



Abbildung 96: Pablo Picasso, L'Etreinte (Die Umarmung), 1903, Pastel auf Papier, 98 x 57 cm, Musée de l'Orangerie, Paris.



Abbildung 97: Gustav Klimt, Die Hoffnung II, 1907-08, Öl auf Leinwand, 110,5 x 110,5 cm, Museum of Modern Art, New York.



Abbildung 98: Amedeo Modigliani, Liegender Akt, den rechten Arm hinter den Kopf gebeugt, 1919, Öl auf Leinwand, 73 x 116 cm, Privatsammlung.



Abbildung 99: Gela Forster, Empfängnis, vor 1919, Stein, Maße unbekannt, verschollen.



Abbildung 100: Otto Dix, Das Mondweib, 1919, Öl auf Leinwand, 120,5 x 100,5 cm, Staatliche Museen Berlin, Neue Nationalgalerie.

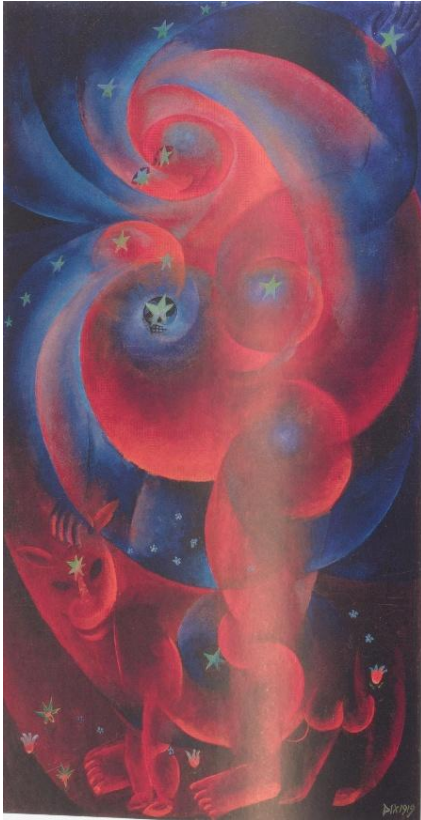


Abbildung 101: Otto Dix, Schwangeres Weib (Fruchtschale), 1919, Ölgemälde.



Abbildung 102: Christoph Voll, Stehendes Weib, 1921, Holz, verschollen.



Abbildung 103: Heinrich Vogeler, Die Geburt des neuen Menschen, 1923, Öl auf Holz, 120 x 98 cm, Staatliche Museen Berlin Nationalgalerie, Privatbesitz.



Abbildung 104: Christoph Voll, Schwangere, um 1923, Holz, Sammlung Hoh.



Abbildung 105: Christoph Voll, Sich frisierende Schwangere, 1924.

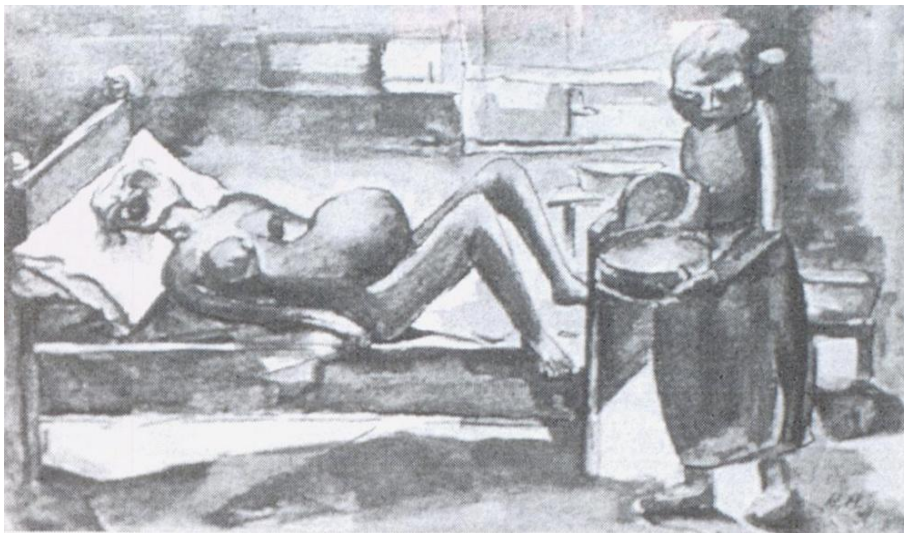


Abbildung 106: Hannah Höch, Geburt, 1931, Aquarell, 12,2 x 20,7 cm, Privatbesitz.

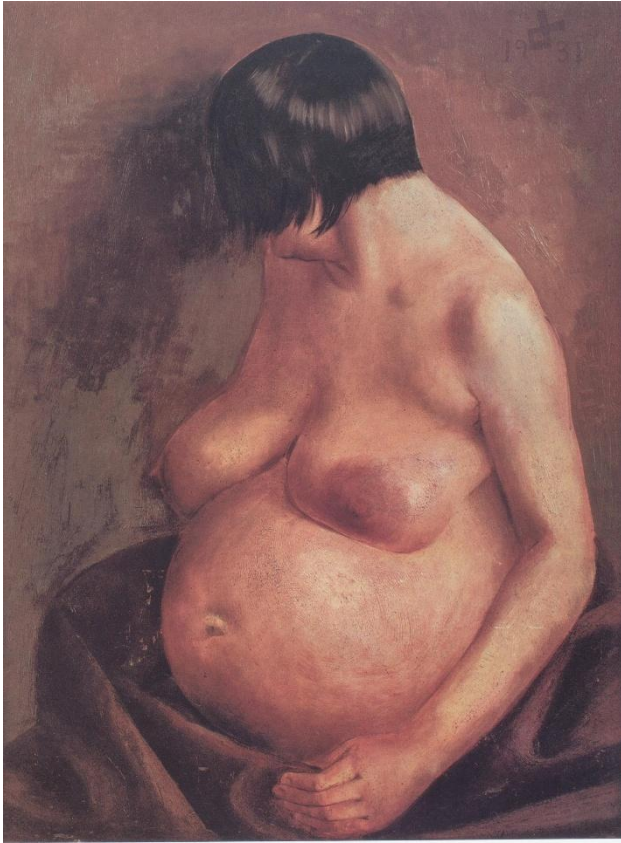


Abbildung 107: Otto Dix, Schwangere, 1931, Ölgemälde.

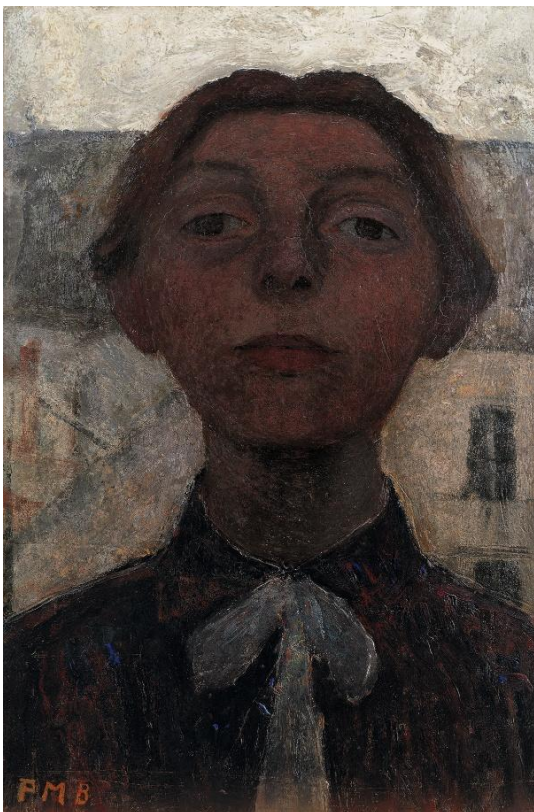


Abbildung 108: Paula Modersohn-Becker, Selbstbildnis vor Pariser Fensterausblick, 1900, Öltempera auf Pappe, 38 x 25,5 cm, Privatbesitz.



Abbildung 109: Paula Modersohn-Becker, Selbstbildnis, Brustbild mit Pinsel in der erhobenen Hand, um 1902, Öl auf Pappe, 35 x 27 cm, Kunsthalle Bielefeld.



Abbildung 110: Paula Modersohn-Becker und Stieftochter Elsbeth auf dem Barkenhoff in Worpswede, 1901, Paula Modersohn-Becker-Stiftung, Bremen.



Abbildung 111: Albrecht Dürer, Selbstporträt im Alter von 26 Jahren, 1498, Öl auf Holz, 52 x 41 cm, Museo Nacional del Prado.

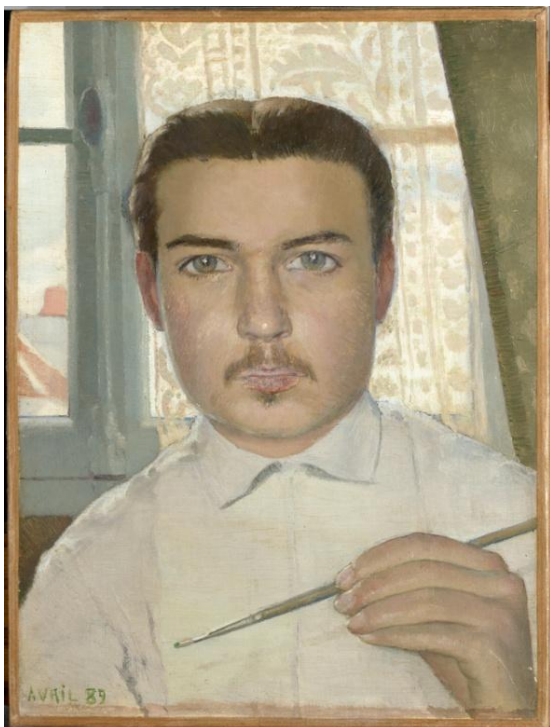


Abbildung 112: Maurice Denis, Portrait de l'artiste à l'âge de dix-huit ans, 1889, Öl auf Leinwand, 33,5 x 25 cm, Musée d'Orsay, Paris.



Abbildung 113: Cuno Amiet, *Die Hoffnung*, 1902, Tempera auf Pappe, 79,5 x 86,5 cm, Kunstmuseum Olten.



Abbildung 114: Pablo Picasso, *La Soupe (Die Suppe)*, 1903, Öl auf Leinwand, 38,5 x 46 cm, Art Gallery of Ontario, Toronto.



Abbildung 115: Lovis Corinth, Im Seidenmantel, 08.10.1904, Öl auf Karton, 83 x 49 cm, Lentos Kunstmuseum Linz



Abbildung 116: Jan van Eyck, Eva, Genter Altar, 1432, Öl auf Holz, St.-Bavo-Kathedrale, Gent.



Abbildung 117: Brüder Limburg, Sündenfall aus Les Très Riches Heures du Duc de Berry, ca. 1416, Tempera auf Pergament, 29 x 21 cm, Musée Condé, Schloss Chantilly.



Abbildung 118: Paula Mosersohn-Becker, Venus nach Lucas Cranach dem Jahre 1529, Skizzenbuch, Paula Modersohn-Becker-Stiftung, Bremen.



Abbildung 119: Paula Modersohn-Becker, Stehender weiblicher Akt im Profil nach rechts, 1898, Kohle, 169 x 87 cm, Paula Modersohn-Becker-Stiftung, Bremen.

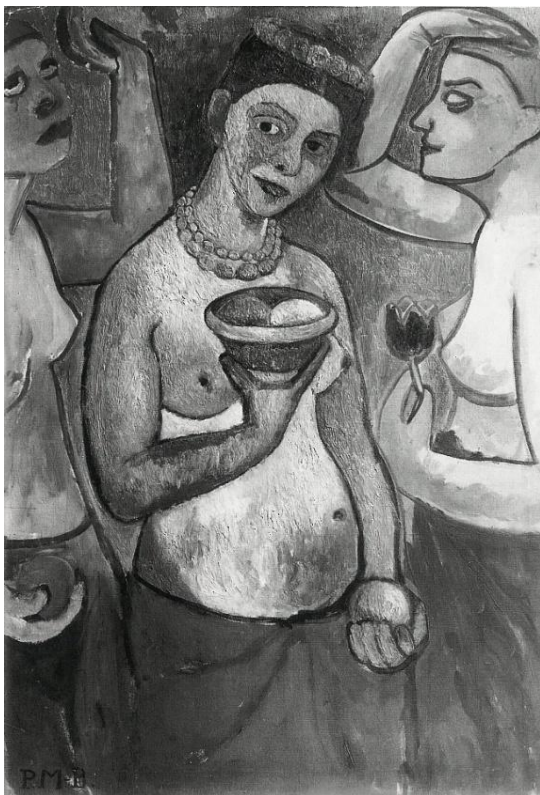


Abbildung 120: Paula Modersohn-Becker, Komposition drei weibliche Figuren, in der Mitte ein Selbstbildnis, 1906/07, Pappe, 110 x 75 cm, Kriegsverlust, Sammlung Familie von der Heydt.



Abbildung 121: Paula Modersohn-Becker, Drei weibliche Figuren in der Mitte ein Selbstbildnis, Frühjahr 1907, Kohle, 16,5 x 9,5 cm, Paula Modersohn-Becker Museum, Bremen.



Abbildung 122: Dante Gabriel Rossetti, Astarte Syriaca, 1877, Öl auf Leinwand, 185 x 109 cm, Manchester Art Gallery.

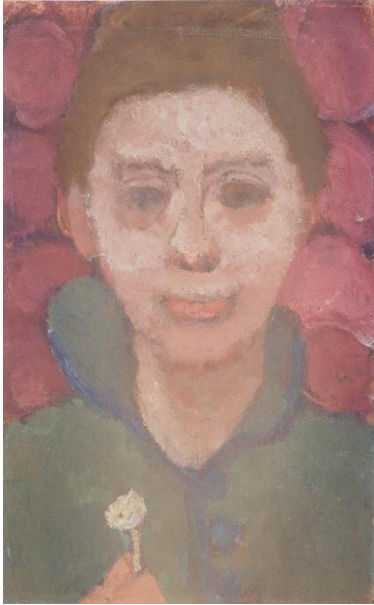


Abbildung 123: Paula Modersohn-Becker, Selbstbildnis mit Blume, 1907, Öltempera auf Pappe, 38 x 24 cm, Privatbesitz.

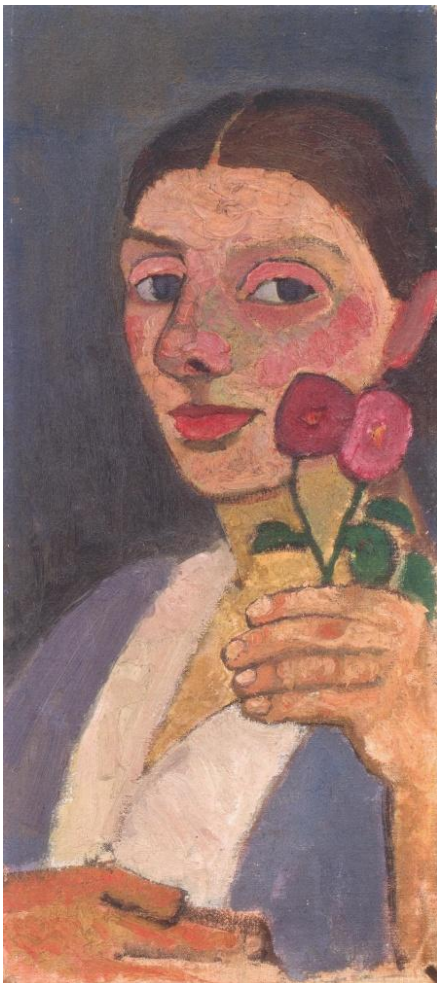


Abbildung 124: Paula Modersohn-Becker, Selbstbildnis mit zwei Blumen in der erhobenen linken Hand, 1907, Öltempera auf Leinwand, 55 x 25 cm, Museum of Modern Art, New York.



Abbildung 125: Hanna Nagel, Traum, 1931, Feder, Tusche, laviert, Aquarell, 30,8 x 23,7 cm, Kunsthalle Mannheim.

13 Anhang – Schwangerschaftsdarstellungen ab 1906



Abbildung 126: Heinrich Zille, *Ins Wasser* 37. Blatt aus *Zwanglose Geschichten und Bilder*, 1906, Lithographie, 28,7 x 21,5 cm.



Abbildung 127: Anonym, Fotografische Reproduktion des verschollenen Gemäldes „Die schwere Stunde“ von Charlotte Berend-Corinth, um 1908, Gelatinesilberabzug auf Auskopierpapier, 11,8 x 14,7 cm, Buchheim Museum der Phantasie, Bernried am Starnberger See.



Abbildung 128: Lovis Corinth, Donna Gravida, 1909, Öl auf Leinwand, 95 x 79 cm, Staatliche Museen Berlin, Alte Nationalgalerie.



Abbildung 129: Erwin Lang, Der Künstler mit Gattin, ca. 1910, Öl auf Leinwand, 126,5 x 63 cm, Privatsammlung, Wien.



Abbildung 130: Egon Schiele, Schwangere Frau und Tod, 1911, Öl auf Leinwand, 110,5 x 110,3 cm, Nationalgalerie Prag.



Abbildung 131: Jacques Lipchitz, Pregnant Woman, 1912, Gips, 64,2 x 14,6 x 12,2 cm, Tate Gallery, London.

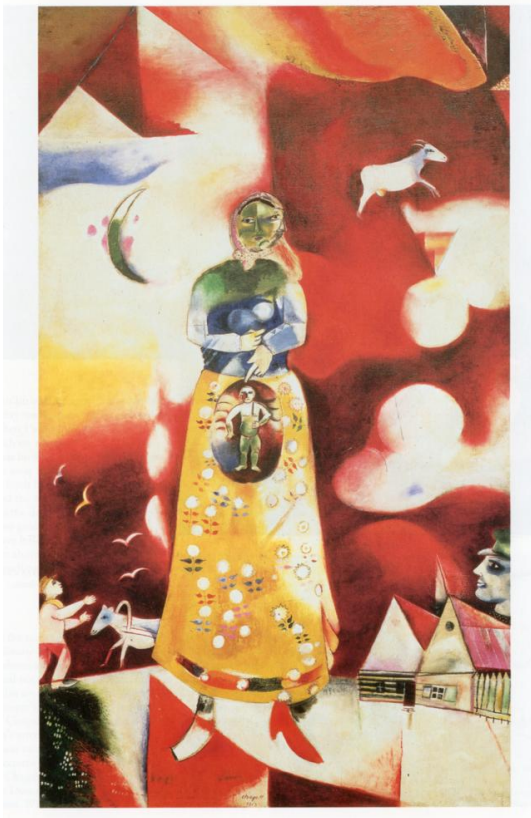


Abbildung 132: Marc Chagall, Mutterschaft, 1913, Öl auf Leinwand, 193 x 116 cm, Stedelijk Museum, Amsterdam.



Abbildung 133: Sir Jacob Epstein, Female Figure in Flenite, 1913, Serpentine, 45,7 x 9,5 x 12,1 cm, Tate Gallery, London.



Abbildung 134: Gabriele Münter, In Erwartung, 1916, Radierung auf Bütten, Museum Gunzenhauser, Chemnitz.



Abbildung 135: Diego Rivera, Frau in Grün/Porträt der schwangeren Angelina, 1916, Museo de Arte Carrillo Gil, Mexiko.



Abbildung 136: Georg Grosz, Die Familie, 1916, Zeichnung, 27,4 x 16,8 cm.



Abbildung 137: Edgar Degas, Schwangere Frau, Entwurf um 1896, Guss 1919, Bronze, 43,5 x 17,5 x 15,5 cm, Leopold Museum, Wien.

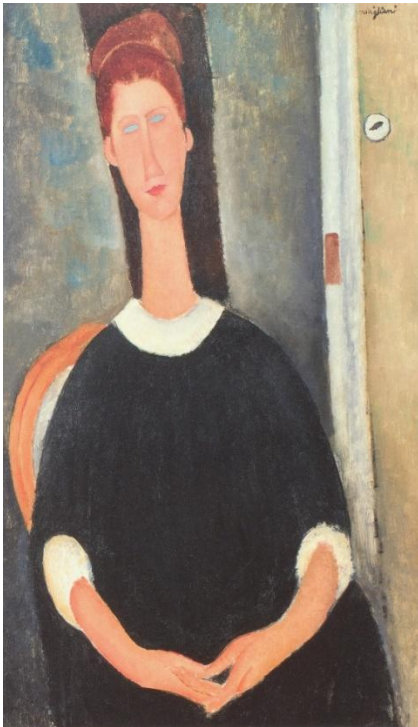


Abbildung 138: Amedeo Modigliani, Jeanne Hébuterne, 1919, Öl auf Leinwand, 92,1 x 54 cm, Onyx Art Collection.

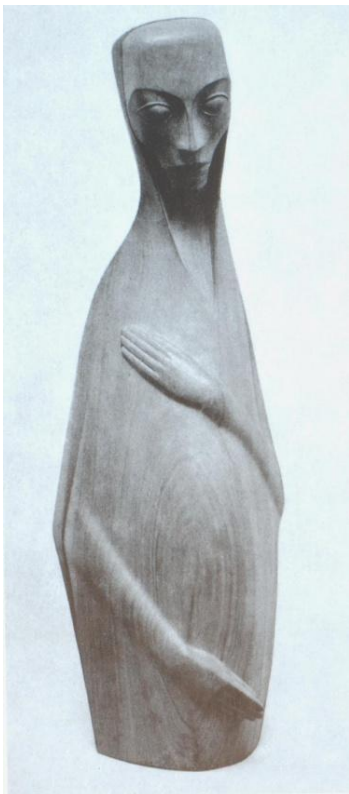


Abbildung 139: Emy Roeder, Schwangere, 1919, Holz, 80,5 cm, Museum im Kulturspeicher Würzburg.



Abbildung 140: Andre Lhoté, À l'écoute de la future naissance, 1920, Gouache, 23 x 33 cm, Privatbesitz.

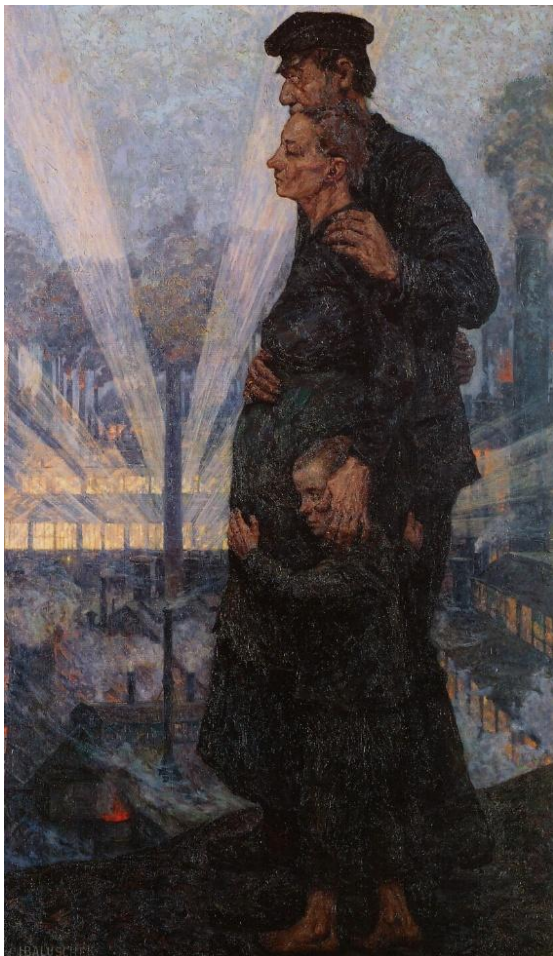


Abbildung 141: Hans Baluschek, Zukunft, 1920, Öl auf Leinwand, 203 x 120,5 cm, Märkisches Museum, Berlin.

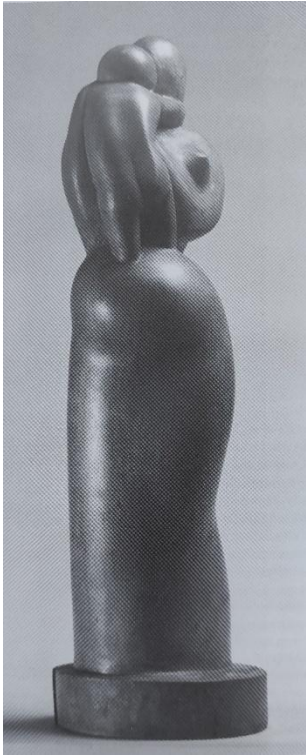


Abbildung 142: Chana Orloff, Maternité enceinte, 1920, Holz, 46 x 13 x 14 cm, Privatbesitz.



Abbildung 143: Ernst Barlach, Stehende Bäuerin (Steppenweib), 1921, Bronze, Ernst-Barlach-Stiftung, Güstrow.



Abbildung 144: Hannah Höch, Geburt, 1923, Aquarell auf Papier, 24 x 35 cm.



Abbildung 145: Ernst Barlach, Schwangeres Mädchen, 1924, Bronze, Ernst-Barlach-Stiftung, Güstrow.



Abbildung 146: Hans Baluschek, Arme Liebe, 1925, Aquarell und Ölkreide auf Karton, 44,7 x 38,8 cm, Bröhan Museum, Berlin.



Abbildung 147: Sella Hasse, Maternité, 1926 (?), Tempera auf Papier, 50,5 x 41 cm, Stadtgeschichtliches Museum der Hansestadt Wismar.



Abbildung 148: Hannah Höch, Armut (Kindersegen), 1926, Aquarell, Tempera, 10,2 x 16,3 cm.



Abbildung 149: Otto Dix, Die Schwangere (sitzend), 1930, Öl und Tempera auf Holz, 93,3 x 72,3 cm, Kunstmuseum Stuttgart.



Abbildung 150: Arthur Segal, Das Abtreibungsgesetz, 1931, Öl auf Hessian, 72,5 x 91,5 cm, Berlinische Galerie.



Abbildung 151: Alice Lex-Nerlinger, Paragraph 218, 1931, Spritztechnik, Öl auf Leinwand, 95 x 76,3 cm, Märkisches Museum, Berlin.



Abbildung 152: Gussy Hippold-Ahnert, Sitzende Schwangere, 1932, Mischtechnik auf Sperrholz, 95 x 59 cm, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Galerie Neue Meister.

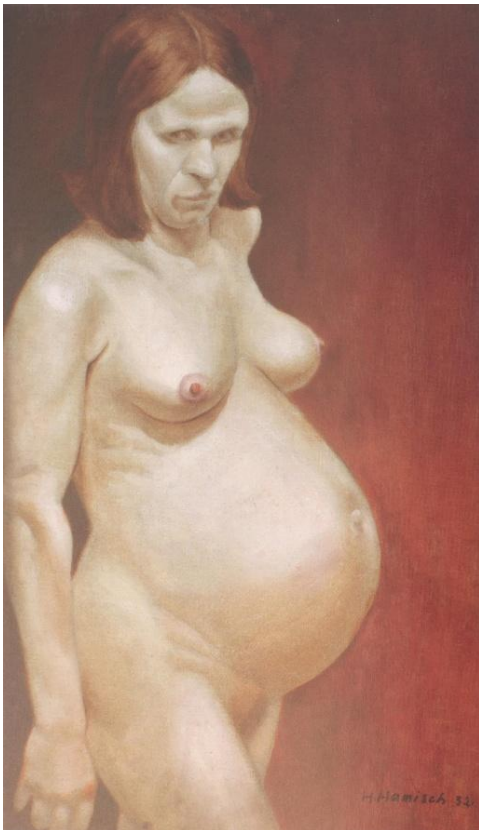


Abbildung 153: Hainz Hamisch, Schwangere, 1932, Öl auf Leinwand, 76,5 x 46,5 cm, Museum der bildenden Künste Leipzig.



Abbildung 154: Frida Kahlo, Henry Ford Hospital, Das fliegende Bett, 1932, Öl auf Masonit, 31 x 38 cm, Museo Dolores Olmedo.

14 Abstract

Im Zentrum der Masterarbeit stehen vier Selbstporträts, in denen die Verschränkung von künstlerischer Autorinnenschaft und werdender Mutterschaft neu verhandelt wird: Sie stammen von Käthe Kollwitz (*Zwei Selbstbildnisse*, 1892), Elena Luksch-Makowsky (*Selbstbildnis während der Schwangerschaft*, 1901 & *Selbstbildnis als Schwangere*, ca. 1901) und Paula Modersohn-Becker (*Selbstbildnis am 6. Hochzeitstag*, 1906). Die Selbstporträts werden ikonographisch untersucht, motivisch analysiert und vergleichend zusammengeführt. Indem die Künstlerinnen das tabubehaftete Sujet Schwangerschaft mit der Selbstdarstellung verknüpfen, widersprechen sie der damals verbreiteten Ansicht, Frauen würden lediglich über reproduktive, nicht aber über produktive Schaffenskraft verfügen. Die in den Werken sichtbar werdende Handlungsmacht (*agency*) reflektiert eine breitere Selbstermächtigung der Frau im Kontext der Frauenbewegung. Nach gegenwärtigem Forschungsstand handelt es sich bei Selbstporträts schwangerer Frauen um ein bis dahin nicht belegtes Phänomen innerhalb der europäischen Kunstgeschichte. Anspruch und Aufgabe der Studie ist es, die Bedeutungsschichten der Selbstporträts herauszuarbeiten, um die Themen Schwangerschaft und Kreativität um 1900 zu präzisieren. Auf dieser Basis wird das Bildsujet der schwangeren Künstlerin als Schlüsselmoment emanzipierter Autorinnenschaft in der frühen Moderne lesbar.

This Master's thesis focuses on four self-portraits in which the intertwining of artistic authorship and impending motherhood is re-examined: They are by Käthe Kollwitz (*Two Self-Portraits*, 1892), Elena Luksch-Makowsky (*Self-Portrait during Pregnancy*, 1901 & *Self-Portrait as a Pregnant Woman*, c. 1901) and Paula Modersohn-Becker (*Self-Portrait on the 6th Wedding Anniversary*, 1906). The self-portraits are examined iconographically, analysed in terms of their motifs and brought together for comparative study. By linking the taboo subject of pregnancy with self-representation, the artists challenge the widely held view of the time that women possessed only reproductive, but not productive, creative power. The agency evident in the works reflects a broader self-empowerment of women within the context of the women's movement. According to the current state of research, self-portraits of pregnant women represent a phenomenon previously undocumented within European art history. The objective and scope of this study is to unpack the layers of meaning in these self-portraits in order to clarify the themes of pregnancy and creativity around 1900. On this basis, the motif of the pregnant artist can be interpreted as a key moment of emancipated authorship in early modernism.