



SIMONE FRIELING

Mit den Augen einer Frau

PAULA MODERSOHN-BECKER,
KÄTHE KOLLWITZ UND
OTTILIE W. ROEDERSTEIN

ebersbach & simon

blue notes

Simone Frieling

Mit den Augen einer Frau

*Paula Modersohn-Becker, Käthe Kollwitz
und Ottilie W. Roederstein*

Mit Grafiken
von Simone Frieling

Simone Frieling stellt in biografischen Einzelporträts drei faszinierende Künstlerinnen vor, die den weiblichen Blick in die Malerei und Bildhauerei brachten: Käthe Kollwitz, 1919 als erste Frau an die Akademie der Künste berufen, widmete sich in ihrem Werk der von Not und Unterdrückung gezeichneten Menschen und wurde zur glühenden Pazifistin. Paula Modersohn-Becker befreite sich von allen bildnerischen Konventionen, ihr Werk wurde wegweisend für die Moderne. Ottilie W. Roederstein gelang der Aufstieg zur erfolgreichsten Porträtistin ihrer Zeit. Mit der Ärztin und Frauenrechtlerin Elisabeth Winterhalter führte sie ein selbstbestimmtes Leben. Während Käthe Kollwitz' und Paula Modersohn-Beckers Werke von den Nationalsozialisten als ›entartet‹ gebrandmarkt wurden, war Ottilie W. Roederstein nicht zur *Großen Deutschen Kunstausstellung* in München zugelassen, da sie einige ihrer jüdischen Freunde porträtiert hatte.

Simone Frieling, 1957 in Wuppertal geboren, lebt als Malerin und Autorin in Mainz. Sie veröffentlichte Erzählungen, Romane, Essays, literarische Sachbücher und Anthologien. 1998 erhielt sie den Martha-Saalfeld-Literaturpreis. Ihre Ölbilder, Aquarelle, Pastelle und Grafiken wurden in zahlreichen Ausstellungen gezeigt. Zuletzt bei ebersbach & simon erschienen: *Sylvia Plath, Jeder sollte zwei Leben haben* (2022).

Inhalt

Der Blick in den Spiegel

Vorwort – 9

Ich lebe jetzt ganz mit den Augen

Paula Modersohn-Becker – 23

Ich will wahr sein, echt und ungefärbet

Käthe Kollwitz – 61

Der Welt die Stirn bieten

Ottillie W. Roederstein – 101

Literatur – 137

Der Blick in den Spiegel

Vorwort

In der Geschichte hat die Frau zu keiner Zeit eine Rolle als produktive Künstlerin gespielt. Das allein wäre schon ein entscheidendes Argument. Denn wäre in der Natur der Frau ein eingeborener Trieb zur Kunst, so hätte er sich ohne allen Zweifel durchzusetzen verstanden und sich die Bedingungen, zeitweise wenigstens, geschaffen, die er braucht.

Karl Scheffler

Als sich im Jahr 1900 der Kunstkritiker Karl Scheffler in seiner Broschüre *Die Frau und die Kunst* über die bildende Künstlerin ausließ, entsprach seine Anschauung dem allgemeinen Zeitgeist. Es gab niemanden, der seiner unhaltbaren These widersprach. Fest verankert in der Vorstellungswelt des Bürgertums war, dass Frauen aus vielfältigen Gründen nicht geeignet seien, als freie Künstlerinnen Großes hervorzubringen, ja überhaupt nur ihren Lebensunterhalt in diesem Beruf zu verdienen. Deshalb wurde es auch als selbstverständlich angesehen, dass Frauen noch immer der Zutritt zu staatlichen Kunstakademien verwehrt war.

Brannte aber in einer Frau das Verlangen, Künstlerin zu werden, und ließ es sich weder durch die Familie noch durch die Zeitumstände unterdrücken, dann versuchte

sie, durch Privatunterricht bei einem Künstler oder in einer Damenakademie eine Ausbildung zu erhalten. Dafür musste sie aber aus einem begüterten Elternhaus stammen und zumindest das Einverständnis ihres Vaters, des Haushaltsvorstands, haben. Die Privatausbildung war teuer, wie die Bildhauerin Clara Westhoff ihren Eltern in einem Brief vorrechnete. Der Besuch der privaten Malschule von Friedrich Fehr in München kostete sie monatlich »30.— Mark«, für den Abendkurs im Aktzeichnen musste sie zusätzlich »12.— Mark« bezahlen, »macht 42.— Mark, und dann noch Anatomie, das ist doch haarsträubend. Aber man muss nur bedenken, wie billig die Herren studieren, dann kriegt man doch 'ne Wut. Fehr ist ja schlau und von seinem Standpunkt aus hat er recht. Uns hat er sicher, denn wohin sollen wir armen Schlucker uns sonst wenden.«

Tatsächlich war die Jahresgebühr der staatlichen Kunstakademien für Männer etwa so hoch wie die Gebühren, die in privaten Akademien in einem Monat durch verschiedene Kursbelegung zusammenkamen, in denen oft zweitklassige Lehrer unterrichteten, die um vieles besser verdienten als ihre Kollegen an den staatlichen Einrichtungen. Aber nicht nur wegen der Gebühren lehnten Väter den Berufswunsch ihrer Töchter ab. Es gab auch starke moralische Bedenken: Die Töchter gerieten aus dem Blickfeld der Eltern, da Damenakademien mit gutem Ruf nur in großen Städten oder gar im Ausland zu finden waren. Dazu kamen die Vorbehalte in den Familien gegenüber der Aktmalerei, die seit Ende des 19. Jahrhunderts angeboten wurde.

Ein Leserbrief im *Badischen Landesboten* aus dem Jahr

1891 zeigt sich über den fortschrittlichen Lehrplan der »Malerinnenschule« in Karlsruhe empört, weil er unter Nr. 16 »Figürliche Aktstudien« aufführt. »Wir trauten unseren Augen kaum, als wir das lasen, denn unter Aktstudien versteht man solche nach dem nackten Körper. Ist es nicht im höchsten Grade unpassend und muss es nicht demoralisierend wirken, wenn junge Damen nach dem lebenden nackten Modell zeichnen, besonders wenn dasselbe ein männliches ist, wie solches in letzter Zeit eingeführt ist?«

Die angehenden Künstlerinnen allerdings kritisierten ganz andere »Missstände« in ihrer Ausbildung. So schrieb Henriette Mendelssohn 1890: »Die Anfängerin wie die beinahe fertige Künstlerin, die durch Schwatzen störende Dilettantin, wie die für den Erwerb arbeitende ernste Malerin – alle werden wie Heringe in den engen Raum gepfercht; ohne Platz, das Bild in gehöriger Entfernung betrachten zu können, schwebt Künstlerin und Kunstwerk in ständiger Gefahr, den Bächen der Aquarellgläser oder den Sikkativfluten der Nachbarinnen zu erliegen, der schwereren Unglücksfälle durch umfallende Malstöcke nicht zu gedenken. Einigemale in der Woche erscheint der Lehrer, um in einer Stunde 40 bis 60 Damen zu korrigieren! Mit einem »Haare sollen das sein? Stroh, Stroh, nichts als Stroh!« – geht er zu einer andern: »Da haben Sie statt der Augen Knopflöcher gezeichnet!« u.s.w. – Und dafür 60 M. im Monat!«

Der Gedanke, als Künstlerin Geld verdienen zu können, also einem nützlichen Beruf nachzugehen, war noch Anfang des 20. Jahrhunderts manchen Frauen fern. So schreibt die Malerin Philippine Wolff-Arndt 1929: »Aber

auch mir war noch lange der Begriff eines ernsten weiblichen Berufes neu und ungewohnt. Ich kann mir heute noch den Eindruck des Staunens vergegenwärtigen, als ich von meinen Mitschülerinnen hörte, dass sie ihre Kunst zum Zwecke des Erwerbs auszunützen gedächten. Aber es war mir ein angenehmer, ja wundersamer Gedanke, zu einer Besserung unserer pekuniären Familienverhältnisse einmal vielleicht beitragen zu können.«

Ottile W. Roederstein, Käthe Kollwitz und Paula Modersohn-Becker waren musisch begabte Mädchen, die in ihrer Jugend den Zeichenstift nicht aus der Hand legen konnten. Alles in ihnen konzentrierte sich darauf, mit siebzehn Jahren das Handwerk der Künstlerin endlich erlernen zu dürfen. Es gab Auseinandersetzungen in den Familien, »heftige Kämpfe«, besonders mit den Müttern, die sich für ihre Töchter eine andere Zukunft wünschten. Am Ende lenkten die Väter ein und unterstützten ihre Töchter nicht nur finanziell. Denn sie waren entwaffnet von der Willensstärke und der Unbedingtheit, mit der die Töchter ihren Berufswunsch durchzusetzen vermochten.

Allen Dreien war es zu ihrer Zeit verwehrt, auf eine staatliche Kunstakademie zu gehen, sie mussten sich mit privaten Akademien zufrieden geben, die vom Elternhaus finanziert wurden. Und sie erlebten das, was Henriette Mendelssohn beschrieb: zu volle Klassen und zu wenig individuelle Betreuung. Roederstein fügte dem noch ein Detail hinzu: Sie habe in Paris in den gemischten Malklassen meist unbelästigt von den Männern arbeiten können, nur manchmal sei sie von ihnen mit faulem Obst beworfen worden.

Für den wohlhabenden Kaufmann Reinhard Roederstein war es kein Problem, die Ausbildung seiner Tochter Ottilie, die 1859 in Zürich geboren wurde, zu finanzieren, aber es war keine Selbstverständlichkeit. Ebenso verhielt es sich bei Käthe Kollwitz, die 1867 in Königsberg zur Welt kam. Allein von Paula Modersohn-Becker, 1876 in Dresden geboren, wurde verlangt, vor der Ausbildung zur Malerin einen ›Brotberuf‹ zu erlernen, da kein Geld da war, sie über Jahre hin zu unterstützen.

Gleichgültig, wie wohlhabend das Elternhaus war, standen die Töchter während der künstlerischen Ausbildung stärker unter Beobachtung als ihre Brüder. Der Druck, sichtbare Fortschritte zu machen, war für die angehenden Künstlerinnen nicht leicht auszuhalten. Ottilie W. Roederstein reagierte auf ihn am professionellsten. Ihr Selbstverständnis als Malerin war von Anfang an, größtmögliche persönliche und finanzielle Unabhängigkeit zu erreichen, um vom Urteil besonders der Mutter nicht abhängig zu sein. Als sie sich im Sommer 1885 in die Münchner Medizinstudentin Elisabeth Winterhalter verliebte, war diese Unabhängigkeit eine Voraussetzung dafür, um in Zukunft als geachtete Bürgerin ein unauffälliges Leben in einer gleichgeschlechtlichen Beziehung führen zu können. Und da Roederstein geschäftstüchtig war, präsentierte sie sich schon am Ende ihrer Ausbildung dem Publikum als Auftragsmalerin. Sie verkaufte früh und regelmäßig ihre Bilder auf dem Schweizer, dem französischen und deutschen Kunstmarkt. Sie wurde die gefragteste Porträtistin ihrer Zeit und eine wohlhabende Bürgerin. Deutliche Einbußen gab es nur während des Ersten

Weltkriegs und in den Jahren vor ihrem Tod unter nationalsozialistischer Herrschaft.

Käthe Kollwitz, die mit dreiundzwanzig Jahren heiratete, hatte das Glück, von ihrem Mann Karl als Künstlerin geschätzt zu werden. So konnte sie als Ehefrau und Mutter weiter in ihrem Beruf arbeiten, finanziell abgesichert durch ihn, der als Arzt dreißig Jahre lang ein gutes Auskommen hatte. Ihr war es zu keiner Zeit möglich, sich als Auftragsmalerin anzubieten, ihre Malerei war alles andere als gefällig. Kollwitz folgte ihrem Gewissen: Sie stellte das menschliche Leid in den Mittelpunkt ihres Werkes. Der Tod, für sie eine Lebensrealität, beherrscht ihr Werk. Die Modernität in der Ausführung ihrer Themen ist einzigartig.

Ihre Werke entsprachen nicht dem Publikumsgeschmack, so blieben ihre Verkäufe spärlich. Erst als ihr 1928 die *Preußische Akademie der Künste* die Leitung des Meisterateliers für Grafik übertrug, hatte sie ein regelmäßiges Einkommen; doch schon 1933, zum Austritt aus der Akademie gezwungen, verlor sie es wieder. Ihre Werke wurden als »entartet« gebrandmarkt, ihre Skulpturen verschwanden aus öffentlichen Sammlungen, und Galerien war es verboten, ihre Grafiken anzubieten. Käthe Kollwitz starb im April 1945 verarmt in einem der zwei kleinen Zimmer auf dem Rüdenhof in Moritzburg, die Ernst Heinrich von Sachsen ihr kostenlos zu Verfügung gestellt hatte.

Paula Modersohn-Beckers Selbstverständnis als Malerin war dem von Kollwitz ähnlich: Sie suchte größtmögliche künstlerische Unabhängigkeit in ihrem Werk zu erreichen, ihr ging es immer um existenziellen Ausdruck.

Niemals hatte sie einen Markt oder ein Publikum im Blick; der Gedanke, mit ihren Bildern Geld zu verdienen, war ihr fremd. Als Rainer Maria Rilke ihr an Weihnachten 1905 das Bild *Säugling mit der Hand der Mutter* abkaufte, fühlte sie sich als Person von ihm anerkannt: »Dafür, dass Sie ›mein kleines Kind‹ ein wenig gern mögen, dafür danke ich Ihnen. Man freut sich, wenn einen jemand gern leiden mag.« Paula Modersohn-Becker ist als Künstlerin am weitesten gegangen, sie ist die modernste der drei Frauen. Aber sie hat für ihre Eigenständigkeit einen hohen Preis gezahlt: Aus unglücklicher Ehe geflohen, ist sie doch zurückgekehrt zu ihrem Mann, von dem sie finanziell abhängig war.

Alle drei Künstlerinnen haben in ihrer Schaffenszeit auffällig viele Selbstbildnisse oder »Selbstbilder«, wie Käthe Kollwitz sie nannte, von sich angefertigt: Kollwitz über hundert, Roederstein etwa fünfundachtzig und Modersohn-Becker in ihrem kurzen Leben sechzig. Das ist eine Häufung, die es bei männlichen Kollegen selten gibt. Keine Rolle spielte dabei, dass für die Malerinnen der Blick in den Spiegel ohne Kosten und großen Aufwand zu bewerkstelligen war. Den drei Frauen ging es um etwas völlig anderes.

Der Ältesten, Roederstein, die noch stark in der Malerei des 19. Jahrhunderts beheimatet war, gelang in ihren Selbstbildnissen der Sprung in die Moderne: Sie hob die bis dahin spezifischen Merkmale der Weiblichkeit auf. Sie spielte mit einer männlichen Identität, der sie sich sichtbar anverwandelte.

Kollwitz, die aus einem evangelisch-freichristlichen Elternhaus stammte, unterzog sich täglich einer aus-

geprägten Gewissensprüfung, sie litt unter Selbstzweifeln. Sich immer wieder zu ergründen, den Ausdruck der Gesichtszüge abzuschreiten, war damit eng verbunden. Sie bleibt eine realistische Malerin, ihr dargestelltes Gesicht ist sofort zu erkennen, auch ihre Gemütsverfassung kann man darin ablesen.

Modersohn-Becker ging es nie um Ähnlichkeiten, sie wollte mit ihrem Gesicht das Gefühl herausarbeiten, das für sie den größten Wahrheitsgehalt ihrer Persönlichkeit hatte. So konnten verschiedene Gesichter entstehen, die scheinbar verschiedenen Personen angehören. Eine leichte Verfremdung durch Linien und Farben geschah, die auf vollkommene innere Übereinstimmung zulaufen sollte. Sie malte sich oft mit entblößtem Oberkörper oder sogar ganz nackt. Angeblich ist sie in der Kunstgeschichte die Erste gewesen, die sich 1906 mit ihrem Ölbild *Selbstbildnis am 6. Hochzeitstag* im Selbstakt dargestellt hat. Vor ihr tat das aber 1903 Käthe Kollwitz in ihrer Grafik *Frau mit totem Kind*. Für dieses spektakuläre Bild saßen sie und ihr Sohn nackt vor dem Spiegel Modell.

Kollwitz war es auch, die sich am freiesten über Sexualität äußerte, und nicht nur in ihrem Tagebuch, von dem sie nicht wusste, dass es einmal veröffentlicht werden würde. Auch in ihren *Erinnerungen* (1932), deren Veröffentlichung sie wünschte, reflektierte sie über Künstlertum und sexuelle Identität und kam zu ähnlichen Schlüssen wie die amerikanische Dichterin Sylvia Plath vierzig Jahre später: »Rückblickend auf mein Leben muss ich zu diesem Thema noch dazufügen, dass, wenn auch die Hinneigung zum männlichen Geschlecht die vorherrschende war, ich doch wiederholt auch eine

Hinneigung zu meinem eigenen Geschlecht empfunden habe, die ich mir meist erst später richtig zu deuten verstand. Ich glaube auch, dass Bisexualität für künstlerisches Tun fast notwendige Grundlage ist, dass jedenfalls der Einschlag meiner Arbeit förderlich war.«

Von Roederstein gibt es keine entsprechende Aussage, obwohl sie fünfzig Jahre lang eine Partnerschaft mit einer Frau führte. Schriftlich war Roederstein sehr diskret, niemals hätte sie intime Gefühle anderen gegenüber geäußert. Modersohn-Becker hatte als Einzige von den Dreien literarisches Talent, sie schrieb viele Briefe und ausführlich Tagebuch. Viele ihrer Texte sind poetisch, befassen sich mit Naturstimmungen und Farben. Die meisten Selbstreflexionen sind mit ihrer Arbeit verbunden. Die Alltagsrealität wird nur beschrieben, wenn sie unmittelbar mit ihrem Fortkommen als Malerin zu tun hatte.

Für Roederstein war Politik ein wichtiges Element in ihrem Leben, für Kollwitz ein zentrales, auch wenn sie keiner Partei angehörte. Für Modersohn-Becker spielte sie keine Rolle, sie weigerte sich sogar, Zeitung zu lesen. Ihre Wahrnehmung war eine andere, sehr differenziert nahm sie die kulturellen und sozialpsychologischen Unterschiede zwischen Franzosen und Deutschen zur Kenntnis, als sie in Paris lebte. Durch ihren frühen Tod 1907 blieben ihr die Katastrophen zweier Weltkriege erspart. Dass ihre Bilder einmal in großen öffentlichen Sammlungen wie der Kunsthalle Bremen, dem Frankfurter Städel oder dem Elberfelder Von der Heydt-Museum hängen würden, hatte sie ersehnt. Bewahrt wurde sie davor, noch mitzuerleben, wie ihr Werk von

den Nationalsozialisten als ›entartet‹ eingestuft und aus den Museen entfernt wurde; siebzig ihrer Bilder fielen der ›Kunstsäuberung‹ zum Opfer, sie wurden ins Ausland verkauft oder vernichtet.

Kollwitz hat die Jahre der NS-Diktatur bis zum bitteren Ende 1945 bewusst erlebt. Unter der Entehrung ihrer Kunst als ›entartet‹ hat sie gelitten, und das Berufsverbot machte ihre Lebensmaxime zunichte: »Ich *will wirken* in dieser *Zeit*, in der die Menschen so ratlos und hilfsbedürftig sind.«

Kollwitz, die am Ende des Ersten Weltkriegs von einer Kriegsbefürworterin zu einer Kriegsgegnerin wurde, übte mit ihrer Kunst deutliche Kritik an der Mobilmachung der Nationalsozialisten. Die Plastik *Turm der Mütter*, die sie 1938 schuf, besteht aus fünf Müttern, die einen engen Kreis um ihre Kinder bilden, die es zu beschützen gilt. Manche der Mütter wenden sich wehrhaft nach außen, andere haben sich nach innen zu ihren Kindern gedreht. *Turm der Mütter* stellt die Bedrohung der Familie durch den NS-Staat dar, der von Anfang an nur eines im Sinn hatte: Krieg zu führen und andere Völker zu unterwerfen. Die Mütter wehren sich gegen die Vereinnahmung ihrer Kinder, indem sie mit ihren Leibern einen Menschenturm formen, der die Kinder bewahren soll vor dem grausamen Schicksal des frühen ›Heldentods‹.

Mit dieser Plastik machte Kollwitz auf die lügenhafte Familienpolitik der Nationalsozialisten aufmerksam, die auf der einen Seite eine heile Familie propagierten, sie auf der anderen aber als Produktionsstätte von männlichen Nachkommen ansahen, die als Soldaten in den Krieg ziehen sollten. Mütter, die sich öffentlich für den

Schutz ihrer Kinder einsetzten, widersprachen der offiziellen NS-Propaganda. So wurde die kleine Plastik von Kollwitz schon im Jahr der Fertigstellung aus der Ausstellung in der Berliner Klosterstraße entfernt, da nun der Grundsatz galt: »Im Dritten Reich haben die Mütter es nicht nötig, ihre Kinder zu schützen, das tut der Staat für sie.«

Roederstein, die Kosmopolitische unter den Dreien, erlebte und durchlitt den Ersten Weltkrieg und vier Jahre der Nazidiktatur. Diese Zeit am Ende ihres Lebens war für die erfolgreiche Malerin die schwerste. Viele unter ihren Freunden, Kollegen und Sammlern waren Juden. Deren Deklassierung mitzuerleben, erschütterte sie tief. Wie hoch ihre Wertschätzung gegenüber jüdischen Mitbürgern war, zeigte sich darin, dass sie 1934, als der Frankfurter Kunstverein zu ihrem fünfundsiebzigsten Geburtstag eine Jubiläumsausstellung durchführen wollte, wie selbstverständlich auch Porträts von jüdischen Bürgern einreichte, die sie dann vor der Eröffnung entfernen musste.

Ebenso erschüttert war Roederstein, als sie 1937 in München die Schau *Entartete Kunst* besuchte, ein von den Nationalsozialisten inszeniertes Kunstspektakel, das darauf abzielte, neue Stilrichtungen der Moderne als Antikunst abzuwerten und die dort vertretenen Maler lächerlich oder sogar hassenswert erscheinen zu lassen. Roedersteins Werk selbst fiel nicht unter die Kategorie der »entarteten« Kunst, die zeitlose Salonmalerei war den Nationalsozialisten kein Dorn im Auge, obwohl sie alles Bürgerliche ablehnten. Dass Roederstein nicht vertreten war auf der *Großen Deutschen Kunstausstellung* in

München, die Standards setzen sollte für die ›Deutsche Malerei und um die sie sich mehrmals bewarb, hatte wahrscheinlich zwei Gründe: Sie war Deutsch-Schweizerin mit doppelter Staatsbürgerschaft und hatte jüdische Bürger porträtiert.

Keine von den Dreien verstand sich als Frauenrechtlerin oder Feministin. Obwohl ihnen das Studium an staatlichen Kunstakademien verwehrt blieb, setzte sich nur Käthe Kollwitz für eine Verbesserung der Situation von Künstlerinnen ein. Sie wurde 1913 Mitbegründerin und erste Vorsitzende des *Deutschen Frauenkunstverbandes* und blieb es zehn Jahre. Der *Frauenkunstverband* war eine fortschrittliche Organisation, die sich für die Vertretung der Berufsinteressen von künstlerisch und kunstgewerblich tätigen Frauen in Deutschland starkmachte. Ihr Ziel war es, die wirtschaftliche Lage, die berufliche Ausbildung und vor allem die gesellschaftliche Anerkennung von Künstlerinnen zu verbessern.

Roederstein vermied lange, sich einer Frauenorganisation anzuschließen, erst mit vierundfünfzig Jahren trat sie 1913 dem *Frauenkunstverband* bei. Aber sie unterstützte ihre Lebenspartnerin Elisabeth H. Winterhalter bei deren bildungspolitischem Engagement für junge Mädchen. Winterhalter, die als Gynäkologin 1895 den ersten Kaiserschnitt in Frankfurt durchführte, gründete die Schiller-Schule in Frankfurt, an der 1908 zum ersten Mal junge Frauen ihr Abitur ablegen konnten. Im privaten Bereich setzte sich Roederstein für junge Malerinnen ein, ihre Schülerinnen behandelte sie gleichberechtigt und ›erzog sie zu freien Künstlerinnen.

Modersohn-Becker, Kollwitz und Roederstein gehör-

ten der ersten Generation von Malerinnen an, die professionell ausgebildet waren und auf den Kunstmarkt drängten. Da sie bald viele waren, veränderten sie nicht nur den Kunstmarkt, sondern auch die Bildinhalte und die Behandlung der Stoffe. Sie brachten den weiblichen Blick in die Malerei und die Bildhauerei. Aktbilder verloren durch das Auge der Frauen den pornografischen Zug, Kinderporträts das bloß Repräsentative, Stillleben das oft Unnahbare der Perfektion; unverstellt trat jetzt die Alltagswelt der Frau in den Vordergrund.

Modersohn-Becker und Kollwitz suchten sich ihre »Modelle« gleich in nächster Nachbarschaft. Kollwitz hielt die Menschen für malenswert, die am Rande der Gesellschaft standen; so erfasste sie mit dem Stift eine Frau im Gefängnis, die gerade von ihrem Kind entbunden wurde. Sie sah älteren Arbeiterfrauen in der intimen Situation der Sprechstunde bei ihrem Mann in der Praxis zu, wie sie mit groben Händen ihren Oberkörper zur Untersuchung enthüllten. Dabei ging es ihr um die Diskrepanz zwischen der Grobheit der Hände und des Gesichts auf der einen Seite und der feinen Andeutung von Scham vor dem Arzt auf der anderen. Modersohn-Becker liebte die Mütterlichkeit der einfachen Bäuerinnen in Worpswede, sie stellte Mutter und Säugling als untrennbare Einheit dar, die stillende Frau wie eine archaische Fruchtbarkeitsgöttin, die alte Armenhäslerin im Garten wie eine überreife Frucht auf einem Stillleben. Und Roederstein zeigte sich der Welt männlich distanziert und grimmig; als eine Frau, die sich durchsetzen würde – und das tat sie.

1. Auflage 2023

© ebersbach & simon

Alle Rechte vorbehalten

Umschlaggestaltung: Lisa Neuhalfen, moretypes Berlin

Covermotiv: Paula Modersohn-Becker, *Selbstbildnis vor
grünem Hintergrund mit blauer Iris*, um 1905

Satz: Birgit Cirksena · Satzfein, Berlin

Druck und Bindung: GGP Media GmbH, Pößneck

ISBN 978-3-86915-288-2

www.ebersbach-simon.de

Gedruckt auf Papier aus nachhaltiger Forstwirtschaft

Printed in Germany