

Marc Gundel, Arie Hartog, Frank Schmidt	6
Vorwort	7 Preface
Bildhauerinnen	8 Women Sculptors
Marjan Sterckx	154
Sisyphus' Töchter. Bildhauerinnen in Westeuropa von ca. 1750–1920	162 Sisyphus's Daughters. Women Sculptors in Western Europe from c. 1750–1920
Arie Hartog	168
Leere Sockel: eine vorläufige Geschichte der Bildhauerinnen in Deutschland	177 Empty Pedestals: a Provisional History of Women Sculptors in Germany
Yvette Deseve	184
»Mit den Herren zusammen kann ich leider nicht arbeiten, aus tausend Gründen« Zur Ausbildungssituation von Bildhauerinnen in Berlin, München und Paris	191 "Unfortunately I am unable to work alongside the men, for a thousand reasons" On the Training Situation of Women Sculptors in Berlin, Munich and Paris
Anja Cherdron-Modig	196
Nicht in Stein gemeißelt. Geschlechterkonstruktionen in der Rezeption der Arbeiten von Bildhauerinnen der 1920er-Jahre am Beispiel von Ilse Fehling	202 Not Carved in Stone. Constructions of Gender in the Reception of Works by Women Sculptors of the 1920s, with Reference to Ilse Fehling
Geneviève Debien	206
Förderung im Femininum. Fallbeispiele zur Unterstützung von Marg Moll und anderen Bildhauerinnen	215 Patronage in the Feminine Form. Case Examples of Support for Marg Moll and Other Women Sculptors
Marc Gundel	222
Gleichberechtigt, gleichrangig – gleichbedeutend? Bildhauerinnen nach 1945	229 Equal Rights, Equal Standing – and Equal Significance? Women Sculptors after 1945
Rita E. Täuber	234
Aufbruch in den Raum. Konflikte – Strategien – Erfolge	243 Departure into Space. Conflicts – Strategies – Successes
Literaturverzeichnis	248 Bibliography

5 6 7 1878–1954 Clara Rilke-Westhoff

Im Zentrum von Clara Rilke-Westhoffs Schaffen steht das Porträt. Die zweite von insgesamt drei Büsten ihres Manns Rainer Maria Rilke (1875–1926) entstand während eines Besuchs der Bildhauerin auf Schloss Friedelhausen an der Lahn, wo Rilke sich 1905 für einige Monate aufhielt. Der stark nach vorne geneigte Kopf erwächst aus einem zwei-stufigen Sockel. Ein direkter Blickkontakt mit dem Betrachter ist nicht möglich. Rilke-Westhoff betont so den verschlossenen, in sich gekehrten Charakter ihres Manns. Dieses intime Moment wird durch den Kontrast mit dem wuchtigen, grob bearbeiteten Sockel und dem mit diesem verschmolzenen Kopf gebrochen. Trotz ihrer geringen Höhe von nur 18 cm wirkt die Büste monumental; es ist ein Denkmal weniger für den Menschen, als vielmehr für den Dichter Rilke. Noch im Entstehungsjahr schickte die Künstlerin einige Fotografien dieser und anderer neuer Arbeiten an Auguste Rodin (1840–1917), der ihr daraufhin anbot, ihn aufzusuchen und in einem seiner Ateliers zu arbeiten. FS

At the centre of Clara Rilke-Westhoff's artistic endeavour is the portrait. The second of three busts in total of her husband Rainer Maria Rilke (1875–1926) was made while the sculptor was visiting Friedelhausen Castle on the River Lahn, where Rilke stayed for several months in 1905. The head, tilted markedly forward, arises from a two-tiered pedestal. Direct eye contact with the viewer is not possible. Rilke-Westhoff thereby emphasises her husband's withdrawn, introspective character. This intimate moment is broken by the contrast with the heavy, crudely worked pedestal with which the head is melded. Despite its diminutive height of only 18 cm, the bust is monumental in effect; it commemorates Rilke the poet rather than the person. In the year it was made, the artist sent some photographs of this and other new works to Auguste Rodin (1840–1917), whereupon he invited her to pay him a visit and to work in one of his studios.

Clara Rilke-Westhoff

Rainer Maria Rilke, 1905

Bronze | bronze, Höhe | height 18 cm

Paula-Modersohn-Becker-Stiftung, Bremen

Rilke Archiv | Archive, Gernsbach



12³⁰ 42^{1867–1945} Käthe Kollwitz

Bevor Käthe Kollwitz als Bildhauerin arbeitete, machte sie sich mit ihren Grafiken, die sozialkritische Themen ansprachen, als Künstlerin einen Namen und ihr grafischer Zyklus »Ein Weberaufstand« brachte 1898 auf der »Großen Berliner Kunstausstellung« ihren Durchbruch und öffentliche Anerkennung. Ihre künstlerische Ausbildung erhielt Kollwitz ab 1885 u. a. an der Zeichen- und Malschule des »Vereins der Berliner Künstlerinnen« und der Künstlerinnenschule München. Durch Mitgliedschaften in der »Berliner Secession« sowie der Preußischen Akademie der Künste (beide bis zu Beginn der NS-Herrschaft 1933), ihre Gründung des »Frauenkunstverbands« und ihre Arbeitsräume (u. a. in der Ateliergemeinschaft Klosterstraße) baute Käthe Kollwitz ein umfangreiches Netzwerk zu ihren kunstschaftenden Zeitgenossen auf. Ab 1904 begann sie plastisch zu arbeiten; dazu belegte sie einen zweimonatigen Bildhauerkurs an der Pariser Académie Julian und besuchte in dieser Zeit zweimal Auguste Rodin (1840–1917). Es dauerte mehrere Jahre des praktischen Übens, bis sie begann, Bildnisse in Ton oder plastische Kompositionen zu modellieren. Seit Mitte der 1930er-Jahre arbeitete Kollwitz fast ausschließlich plastisch. 1931 stellte sie das Gipsmodell zu »Trauernde Eltern«, das eine Reaktion auf ihren im Ersten Weltkrieg gefallenen Sohn ist, in der Akademie der Künste aus und wurde erstmals als Bildhauerin öffentlich anerkannt. In ihren Plastiken thematisierte Kollwitz »allgemeine menschliche Themen um Liebe und Tod«. Da sie einen Großteil ihrer Plastiken selbst zerstörte, sind heute nur vier Steinskulpturen und 15 Modelle (die in unterschiedlichen Materialien und Anzahl gegossen wurden) erhalten bzw. bekannt.

»Frau mit Kind im Schoß« gilt als eine der frühesten plastischen Arbeiten von Käthe Kollwitz und ist gleichzeitig signifikant für ihr Œuvre als Bildhauerin. Das Werk ist zum einen für ihre intensive Beschäftigung mit dem Sujet »Mutter und Kind« beispielhaft, gleichzeitig zeigen der dreieckige Aufbau und die geschlossene Umrisslinie der »Frau mit Kind im Schoß« Kollwitz' Nachdenken über formale Kompositionen in der Plastik. **MV**

Zitat | quote: Seeler 2016, S. | p. 29

Before Käthe Kollwitz began working as a sculptor, she had already made a name for herself as an artist with her socially critical drawings, and her print cycle "Ein Weberaufstand | Revolt of the Weavers" in 1898 led to her breakthrough at the "Große Berliner Kunstausstellung | Great Berlin Art Exhibition" and the public recognition of her work. Kollwitz's training as an artist began in 1885 at the painting and drawing school of the "Verein der Berliner Künstlerinnen | Association of Berlin Women Artists" and at the "Künstlerinnenschule München | Munich School for Women Artists". Through her memberships in the "Berlin Secession" and the Prussian Academy of Arts (up until the beginning of Nazi rule in 1933, in both cases), her founding of the "Frauenkunstverband | Women's Art Union" and her various workspaces (e. g. in the studios of Berlin's Klosterstrasse artists' community), Käthe Kollwitz created an extensive network for her artistic contemporaries. Starting in 1904 she began working in three dimensions; to this end, she attended a two-month sculpture course at the Académie Julian in Paris and paid two visits to Auguste Rodin (1840–1917) during that period. It took her several years of hands-on practice before she began modelling clay portraits and sculptural compositions. From the mid-1930s, Kollwitz worked almost exclusively as a sculptor. In 1931, at the Berlin Akademie der Künste | Academy of Arts, she exhibited her plaster model of "Trauernde Eltern | Grieving Parents", a reflection upon the son she lost in the First World War, and earned her first public recognition as a sculptor. Kollwitz's sculptures dealt with "generalised human themes of love and death". Because she herself destroyed the majority of her sculptures, only four sculptures in stone and 15 models (cast in various materials and numbers) survive or are known to have existed.

"Frau mit Kind im Schoß | Mother with Child in Lap" counts as one of the earliest works of sculpture by Käthe Kollwitz and is at the same time emblematic of her sculptural oeuvre; not only does it exemplify her intense fascination with the theme of "mother and child", but its triangular construction and closed contours also reveal Kollwitz's thoughtful reflection about formal compositions in sculpture.



Käthe Kollwitz

Frau mit Kind im Schoß | Mother with Child in Lap,
um | ca. 1911 (Guss | cast 1936/37)

Bronze | bronze, 40 x 29 x 31 cm

Käthe Kollwitz Museum, Köln | Cologne

33 **1903-1996** Jutta Bossard-Krull

Carla Augusta Elsiné Dorothea »Jutta« Krull begann 1922 ihr Studium an der Kunstgewerbeschule in Hamburg, wo sie sich auf Bildhauerei spezialisierte. Nach Abschluss des Studiums heiratete sie 1926 ihren Lehrer Johann Michael Bossard (1874–1950). Beide arbeiteten seitdem gemeinsam an dem Gesamtkunstwerk »Kunststätte Bossard« in Jesteburg. Jutta Bossard übernahm viele der plastischen Arbeiten und schuf zudem Keramiken. Außerdem bemalte sie Porzellan, das im Sinne der angestrebten Durchdringung von Kunst und Leben im Alltag Verwendung fand. Neben dem Ausbau der »Kunststätte Bossard«, die 1955 in eine Stiftung überführt wurde, war sie auch, vor allem mit Porträts, als freiberufliche Bildhauerin tätig.

Der »Große Leuchter in Form eines Kopfs« verbindet auf besondere Weise eine Kleinplastik mit einem Gebrauchsgegenstand. Die Inspiration für eine solche figurative keramische Arbeit erhielt Jutta Bossard von ihrem Lehrer und Ehemann Johann Michael Bossard. Eigenständig ist jedoch die ungewöhnliche Kombination verschiedener plastischer und malerischer Elemente auf beiden Seiten des Leuchters. Das Gesicht wird von zwei sich im Sprung befindenden Huftieren flankiert. Die malerischen Elemente nehmen darauf formal Bezug, doch erschließen die Köpfe, Figuren, vegetativen und dekorativen Elemente weitere, davon unabhängige Ebenen. Diese formal wie motivisch spielerische Herangehensweise, verbunden mit einer hohen technischen Fertigkeit, bedingt den außergewöhnlichen Charakter dieses Leuchters, der exemplarisch jene für Bossard-Krulls Schaffen wesentliche Durchdringung von Kunst und Leben verkörpert. FS

Carla Augusta Elsiné Dorothea "Jutta" Krull began her studies in 1922 at the Kunstgewerbeschule | School of Decorative Arts in Hamburg, where she specialised in sculpture. After completing her studies she married her teacher, Johann Michael Bossard (1874–1950), in 1926. Thereafter they worked in concert on the Gesamtkunstwerk "Kunststätte Bossard | Bossard Art Residence" in Jesteburg. Jutta Bossard took on many of the sculpture projects and also worked in ceramics. Besides that she painted porcelain and put it to use, in line with the idea that art should be integrated into everyday life. Along with the development of the "Bossard Art Residence", which was converted to a foundation in 1955, she was also active as a freelance sculptor, mainly in portraits.

The "Großer Leuchter in Form eines Kopfs | Large Candelabra in the Shape of a Head" distinctively combines a small sculpture with an object of utility. Jutta Bossard took the inspiration for a figurative work of ceramics such as this from her teacher and husband Johann Michael Bossard. But this piece's originality comes from the unusual combination of diverse sculptural and painterly elements on both sides of the candelabra. The face in the candelabra is flanked by two hoofed animals in mid-leap. The painterly elements relate to it formally but the heads, figures, and vegetative and decorative aspects reveal further, unrelated levels. This approach, playful in form and motif, combined with a high level of technical skill, is fundamental to the extraordinary nature of this candelabra, which embodies the particular permeation of art into life that is essential to Bossard-Krull's sculpture.

Jutta Bossard-Krull

Großer Leuchter in Form eines Kopfs | Large
Candelabra in the Shape of a Head, um | ca. 1930

Keramik | ceramic, 35 x 48 x 15 cm

Stiftung Kunststätte Johann und Jutta Bossard, Jesteburg



Milly Steger

Die Schatten | The Shadows, 1947

Holz | wood, Höhe | height 87 cm

Sammlung Karl H. Knauf | Karl H. Knauf Collection, Berlin



Von kompakter Geschlossenheit und in starkem Gegensatz zu den bewegten Tanzplastiken Milly Stegers erscheint die Holzskulptur »Die Schatten«. Zwei stehende, dicht aneinander geschmiegte Figuren treten hier in enger körperlicher Bezogenheit zueinander auf. Während die Füße der starr frontalisierten Gestalten parallel und dicht nebeneinander angeordnet sind, scheinen ihre eng hintereinander gestaffelten Oberkörper ineinander verschlungen und förmlich zu verschmelzen. Darüber hinaus wird das Bildwerk von einer abstrahierenden Tendenz beherrscht, die etwa in den stilisierten Gesichtszügen und den nur summarisch angedeuteten Haarsträhnen zum Ausdruck kommt. Durch die reliefartig behandelten, wenig plastisch herausgearbeiteten Formen tritt die Wirkung der Holzoberfläche – das rein Materialhafte – in den Vordergrund. Die unebene, bewegte, von feinen Kerben überzogene Oberflächenstruktur offenbart den handwerklichen Entstehungsprozess der Skulptur und verleiht ihr gleichzeitig eine lebendige, expressive Ausdruckskraft.

Der Titel der Arbeit lässt Raum zur Interpretation: Möglicherweise spielt die Künstlerin mit der Doppelfigur auf den Schatten als Spiegelbild der Seele, auf das »zweite Ich« an.

AS

In striking contrast to Milly Steger's flamboyant sculptures of dancers, the wood sculpture "Die Schatten | The Shadows" is closed and compact. Two standing figures are shown here in close physical interrelationship, clinging to one another tightly. The feet of the starkly frontalised figures are in close parallel alignment while their upper bodies, which are densely layered one behind the other, seem to intertwine and meld together in form. A leaning towards abstraction is another dominant characteristic of the sculpture, expressed for instance in the stylised facial features and the rather cursory suggestions of strands of hair. Owing to the relief-like treatment of forms, which are barely worked out three-dimensionally, the effect of the wood surface – its purely material quality – comes to the fore. The uneven, animated surface structure, covered in fine lines, reveals the craftsmanship of the work's creation and at the same time lends it an expressive vitality.

The title of the work leaves room for interpretation: perhaps in the double figure the artist is alluding to the shadow as the mirror of the soul, the "shadow self".

am Hof auch selbst Porträtaufträge erhielt. So modellierte sie den Kopf Peter des Großen für dessen Reiterstandbild von Falconet. Auch Damer, die Privatunterricht von Giuseppe Ceracchi (1751–1801) und John Bacon (1740–1799) erhielt und öfters mit ihrem vollständigen Namen signierte, schuf neoklassizistische Büsten ihrer hochrangigen Bekannten und Familienmitglieder, wie auch naturalistische Tierskulpturen (Abb.) sowie ornamentale und monumentale Skulpturen. Eine Karikatur von 1789 bildet Damer ab, während sie in einem eleganten Kleid mit Hammer und Meißel an einer monumentalen Skulptur arbeitet, die an den »Apoll vom Belvedere« erinnert und womöglich für das Dach des Drury Lane Theatres (1792–1794) bestimmt war. Entspräche die Karikatur der Realität, wäre dies die früheste monumentale Skulptur einer Bildhauerin im öffentlichen Raum in Europa und dann auch noch ein männlicher Akt.¹²

In Paris bekam Julie Marguerite Charpentier (1770–1845) Aufträge für Flachreliefs für das Bassin unterhalb des monumentalen Elefantenbrunnens am Place de la Bastille (1816–1821), jedoch wurden diese dort nie montiert. Sie stellte die Reliefs in den Salons aus, wo sie zwischen 1787 und 1824 41 Werke in Gips, Terrakotta und Marmor zeigte. Charpentier bekam Zeichenunterricht von ihrem Vater (1734–1817), einem Graveur und »ingenieur-mécanicien« (Abb.), sowie einige Bildhauerlektionen von Augustin Pajou (1730–1809). Um als unverheiratete, professionelle Bildhauerin überleben zu können, arbeitete Charpentier auch als Taxidermist für das Musée d'Histoire Naturelle, für das sie auch einige Büsten fertigte.¹³ Ihre Marmorbüste »Le Dominiquin | Domenichino« (1818) im Louvre ist vollständig mit ihrem Vor- und Nachnamen signiert. Ein Kritiker, der Charpentiers Atelier besuchte, staunte darüber, dass sie als Frau das Flachrelief für einen Brunnen in Blois (1806) selbst aus dem Marmor geschlagen hatte.¹⁴ Marmor und andere Steinsorten verlangen eine Arbeit (»per via di levare«), die Kraft und ein geeignetes Atelier braucht, anders als das Modellieren (»per via di porre«). Die Umsetzung des kleinen, in Wachs oder Ton modellierten

Modells in Gips und anschließend in Stein oder Bronze wurde generell oft den »praticiens« (Gehilfen) überlassen. Wenn aber Frauen diese gängige Praxis anwendeten, gab es darauf Kommentare: Manch einer wurde vorgeworfen, sich die Autorschaft der Arbeit anderer anzueignen – wie zum Beispiel Damer, Collot und Marie d'Orléans (1813–1839) geschehen.

Letztere, Tochter des Bürgerkönigs Louis-Philippe d'Orléans und wegen ihrer hohen Herkunft »Amateurkünstlerin«, lernte das Modellieren (in Wachs) zusammen mit ihrem Lehrer Ary Scheffer (1795–1858), der, wie böse Zungen behaupteten, der eigentliche Autor ihrer Arbeiten war.¹⁵ Scheffer selbst porträtierte die Prinzessin mehrere Male als Bildhauerin, und beklagte, wie sehr es die Künstlerin behindere, dass sie nicht nach dem Aktmodell studieren dürfe.¹⁶ Kenntnisse des nackten Körpers waren entscheidend für einen Bildhauer, da der menschliche Körper nun einmal das Hauptthema der figürlichen Bildhauerei ist. Marie d'Orléans' »Jeanne d'Arc en prière | Jeanne d'Arc im Gebet« (1835–1837) für Versailles zeigt dann auch nur wenig Körperlichkeit, doch bezeugt sie Gefühl und Kühnheit wie auch eine andere Darstellung Jeanne d'Arcs von Orléans' Hand (Abb.). Diese französische Heldin war auch eine Inspirationsquelle für Félicie de Fauveau (1801–1886), eine Pariser Bildhauerin mit italienischen Wurzeln, die ihre Haare kurz schnitt, Männerkleider trug, selbst ritt, bewusst unverheiratet blieb und in den 1830er-Jahren an den Aufständen in der Vendée teilnahm.¹⁷ Dazu entwarf sie auch dekorierte Schwerter, Embleme, Armreifen usw. Sie wurde eingesperrt und verurteilt, konnte aber an ihren Geburtsort Florenz flüchten, wo ihr Atelier zu einem beliebten Halt während der »Grande Tour« wurde. De Fauveau, die schon früh in Wachs modellierte und manchmal mit ihrem Bruder, dem Bildhauer Hippolyte (1804–1887), zusammen arbeitete, bekam von aristokratischen, katholischen Royalisten aus Frankreich und Italien zahlreiche Aufträge für Porträts, religiöse Arbeiten, Flachreliefs, angewandte Kunst und Brunnen mit (gelegentlich) quasi nackten

