

„DAS IST IHR EINZIGER WAHRER ZWECK“ FRAUEN UND MÜTTER BEI PAULA MODERSOHN-BECKER

Das Hauptthema Paula Modersohn-Beckers ist die Frau – das kleine Mädchen, die Mutter, die alte Frau und nicht zuletzt sie selbst. Die Frauen sind der Natur nahe, den Ursprüngen der Menschheit und gleichen oft Kultbildern früherer Zeiten. Eine direkte und anschauliche Verbindung von ihnen zu der modernen Frau der Jahrhundertwende, zu der Malerin selbst, wird man vergeblich suchen. Deshalb ist einmal zu fragen, inwiefern sich gerade in der Abwendung eine zeitgeschichtlich typische Auffassung der Frau artikulieren kann.

In Worpswede wählte Paula Becker – weit entschiedener als ihre Malerkollegen – die dortigen Bewohnerinnen als Modell. Sie bevorzugte aus der ohnehin schon armen Bevölkerung die Alten aus dem Armenhaus, durch Krankheit gezeichnete kleine Mädchen und Mütter mit ihrem Kind. Dies ist bemerkenswert für die aus dem gebildeten Mittelstand stammende junge Frau, die – folgt man ihren Briefen – mit den Lebensanschauungen der Eltern auffallend wenig kollidiert und die selbst ihren besonderen Weg als Künstlerin zäh und enthusiastisch verfolgt. Kann es für sie überhaupt eine Brücke zu diesen Frauen geben – außer sie zu zeichnen und zu malen? Aus ihren Briefen und Tagebüchern wird dieser Konflikt ein wenig deutlicher. Sie schreibt in ihrem ersten Worpsweder Jahr, 1898: „Ich habe eine junge Mutter gezeichnet mit dem Kind an der Brust, in ihrer rauchigen Hütte sitzend. Wenn ich das einmal malen kann, was ich dabei empfunden habe! Ein süßes Weib, eine Caritas ... Und das Weib gab sein Leben und seine Jugend und seine Kraft dem Kind in aller Einfachheit und wußte nicht, daß es ein Heldenweib war“.¹ Und über eine andere Frau: „Eine strotzende Blondine, ein Prachtstück der Natur. Sie hat einen leuchtenden Hals in der Form der Venus von Milo. Sie ist sehr sinnlich. Doch Sinnlichkeit, natürliche Sinnlichkeit, muß sie nicht mit dieser zeugenden strotzenden Kraft Hand in Hand gehen? Diese Sinnlichkeit hat mir etwas von der großen Mutter Natur mit den vollen Brüsten ... Die mußte als Mutter gezeichnet werden. Das ist ihr einziger wahrer Zweck“.² Paula Becker fügt hinzu, daß diese Frau gerade aus dem Gefängnis entlassen worden sei. Sie war wegen Mißhandlung ihres uneheleichen Kindes angeklagt. Dies hat für die Malerin wenig Bedeutung. Denn sie steht noch ganz im Bann der vitalistisch-pathetischen Bilder, die die bürgerliche Weltanschauung jener Zeit Nietzsche verdankt – sie überblenden ihre eigenen Wahrnehmungsmöglichkeiten. Zugleich erscheint es notwendig, sich von diesen Menschen abzugrenzen: „So erzählte sie in den schönen kräftigen Worten des Volkes mit halbgebrochenem Atem von Geburt, Heirat und Tod. Wenn diese Leute mal Gedanken haben, so lauscht man ihnen wie gebannt, meist aber reden sie nur Formeln, nur leere Worte, um überhaupt zu reden. Das ist furchtbar und läßt die Gattung einem so niedrig erscheinen“.³



Abbildung 1
Fritz Mackensen, *Frau auf dem Torfkarren*. Kunsthalle Bremen



Abbildung 2
Paula Modersohn-Becker, *Sitzendes Mädchen*. Bremen, Ludwig-Roselius-Slg.

Der Zwiespalt, in dem sich Paula Becker befindet, ist auch für ihre neue Umgebung, die Worpsweder Künstlergruppe, charakteristisch. Entsprechend der agrarromantischen sog. „Heimatkunst“ überhöhte man den bäuerlichen Menschen, unabhängig von seiner realen Lage. Besonders Fritz Mackensen, der Paula Becker anfänglich unterwies, kam diesem Ideal in Bildern wie der „Frau auf dem Torfkarren“ von 1893 sehr nahe (Abb. 1). Er stattet die Frau mit einer fast sakralen Würde aus; diese aber entleiht er den Bildern Millets und nicht einer der Worpsweder Torfarbeiterinnen.

Für Paula Becker bedeutet dies, daß das Leitbild der Frau, das sie im Tagebuch reproduziert, in Worpswede verstärkt wird. Aus dem Netz von fremdbestimmter Deutung der Frau jedoch führt ihre künstlerische Arbeit sie im Lauf der nächsten Jahre hinaus. Zwar bleibt auch in ihrem Frauenbild Mutterschaft dominant, aber sie stellt nicht mehr sozial definierte Frauen – insbesondere bäuerlicher Herkunft – als mütterliches Ideal dar. Sie vermeidet vielmehr diese Idealisierung der Wirklichkeit und der bäuerlichen Klasse, indem sie gerade daran arbeitet, die Realitätsferne ihrer Gestalten in ausdrucksstarken Bildzeichen zu artikulieren.

Die Entwicklung beginnt schon damit, daß sie ihre an der Berliner Malschule betriebenen Studien in Worpswede fortsetzt und sich damit zunächst auf die körperliche Erscheinung der Modelle einläßt. In der Zeichnung eines sitzenden Mädchens (schwarze Kreide und Rötel; um 1899) setzt sie all ihre akademischen Fertigkeiten ein in bezug auf die Modellierung des Kopfes und die stoffliche Wiedergabe von Haaren und Haut. (Abb. 2). Gleichzeitig aber läßt sie zu, daß sich das Modell gegen

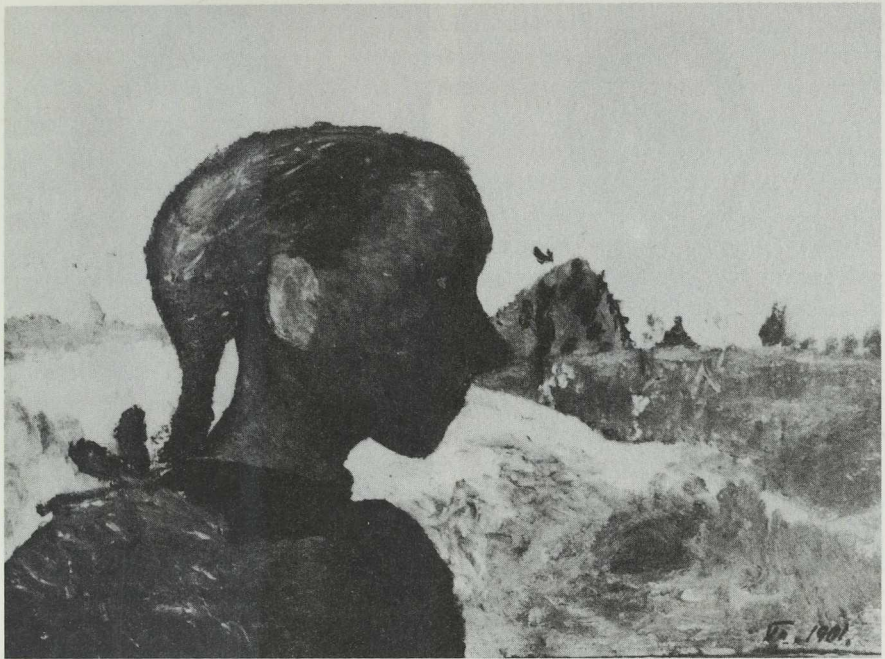


Abbildung 3 Mädchenbildnis. Frankfurt a.M. Städelsches Kunstinstitut

die akademische Perfektion und den daraus resultierenden Wohlklang behauptet. Es entsteht ein hartes Profil, beherrscht von der groben, weit vorkragenden Nase und dem fliehenden Kinn: ein blicklos-verschlossenes, dumpfes Gesicht. Skizzen zeigen, daß Becker durch Proportions- und Umrißverschiebungen die physiognomischen Eigentümlichkeiten dieses Mädchens gegen jede idealisierende Anschauung der „Heimatkunst“, ja gegen das Vorbild selbst, heraufstreibt⁴. Diese ihre Zeichnungsmethode neigt dazu, körperliche Merkmale absolut zu setzen und das vielfältige psychische Dasein der Personen auf Dumpf-Kreatürliches einzuengen⁵.

In dem kleinen „Mädchenbild“ von 1901 sind die akademisch-naturalistischen Elemente der Zeichnung aufgegeben zugunsten freier, skizzenhaft wirkender Malstrukturen und einer flächenhaften Darstellungsweise (Abb. 3). Die Profilansicht ist zu einer ungelenkten Arabeske übersteigert, die sich dunkel vor der helleren Sommerlandschaft abhebt. Die stumpfen, rau aufgesetzten Farben suggerieren strohiges, blondes Haar und eine glanzlose Haut. Der starr geradeaus gerichtete Blick ist von magischer Intensität. So bewahrt das „Bildnis“ durchaus Züge eines Mädchens bäuerlich-ärmlicher Herkunft und seiner angestammten Umgebung. Gleichzeitig aber wird das sozial bedingte unkindlich-herbe Äußere in eine archaisch anmutende Gestalt umgedeutet.



Abbildung 4
Selbstbildnis, Museum Folkwang
Essen

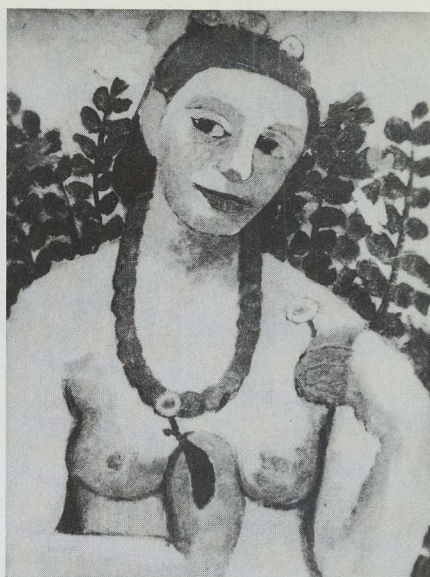


Abbildung 5
Selbstbildnis, Bremen, Ludwig-Roselius-
Sammlung

Das Bild, entstanden nach dem ersten Parisaufenthalt, zeigt deutlich den Einfluß des französischen Symbolismus; besonders Gauguin, Serusier, Denis und Maillol waren für Paula Modersohn-Becker von größter Bedeutung. Wie diese verzichtet sie von nun an ausdrücklich auf Naturwirklichkeit, um die Empfindungen, die das Naturvorbild auslöst, in bildnerische Entsprechungen zu kleiden⁶. Entsprechend der Forderung Gauguins „Zurück hinter die Pferde des Parthenon gehen bis zur Wiege der Menschheit“ — dienen auch ihr Zeugnisse früher Kulturstufen als Vehikel des subjektiv bestimmten Ausdrucks.

Davon sind sogar die Selbstbildnisse bestimmt.

Für das Selbstbildnis im Folkwang-Museum Essen (1906/07) wurde auf die Ähnlichkeit mit Mumienporträts von Faijum hingewiesen⁷ (Abb. 4). Modersohn-Becker baut jedoch ihr Bild auf einem Dreiklang der Farben auf; das gläserne Blau des Hintergrundes, das schwere Braun-Violett der Gestalt und das Grün des Zweiges suggerieren — über jede Gegenstandsbezeichnung hinaus — Elementares: Himmel, Luft, Wasser, Erde, Vegetation. Auch die Gestalt ist im Unterschied zum spätantiken Vorbild nicht eindeutig definiert. Vom unteren Bildrand her bildet sie sich erst allmählich heraus bis zu dem tief verschatteten Gesicht, aus dem magisch die übergroßen Augen leuchten. Dieses Wachsen vollzieht sich analog zu der Pflanze, die aus der schemenhaft angedeuteten Hand emporkeimt.

Ohne sich auf eine rational bestimmbare Bedeutung festzulegen, sieht die Malerin sich vielfach mit dem Leben der Natur verbunden, so wie es sich für sie in weiblichen Kultfiguren verkörperte. Der eigene Lebenszusammenhang tritt hinter dieses Bild zurück.

Weniger entrückt, als Halbakt, körpernah und direkt, stellt Modersohn-Becker sich 1906 in einem zweiten Selbstbildnis dar (Abb. 5). Ihr Körper ist kraftvoll und grob-gliedrig. Übersteigert in ihrer Größe und klaren Form sind auch Augen, Nase und Mund. Die rötlich-braune Farbe – schwankend zwischen Inkarnat und Tonerde – verstärkt den Charakter dieser wie aus Lehm gebackenen Frau. Ihre Naturnähe liegt nicht nur, wie traditionell, in der Nacktheit, sondern ebenso in dem Stoff, aus dem sie gebildet zu sein scheint. Mit einer kultisch anmutenden Gebärde hält sie in den Händen kleine Blumen von der Form und Farbe ihrer Brustwarzen. Auch die Pflanzen und die Blüten, die sie wie eine Aureole umgeben, beschwören – nicht zuletzt mittels der Bildvorstellung der „Madonna im hortus conclusus“ – die Einheit zwischen ihr und der Natur. So wie hier verleiht sich Modersohn-Becker häufig die Aura einer überzeitlichen, fruchtbaren weiblichen Natur. Dies verbindet die Selbstbildnisse mit ihren anderen Frauendarstellungen, in der Regel Mütter, die das elementar-naturhafte Prinzip noch eindeutiger vermitteln.

Zweifellos spiegeln diese Darstellungen die gegen Jahrhundertende verstärkt proklamierte Bestimmung der Frau als Mutter. In einer Zeit fortschreitender beruflicher und politischer Aktivität der Frauen wurde die biologische Funktion zu einer „wesensmäßigen“ Qualität erhoben, dem sich alles andere unterzuordnen hatte (s.u.).

In der künstlerischen Entwicklung Modersohn-Beckers, die zunehmend auf die zeichenhaft verkürzte Erfassung der „weiblichen Natur“ zielt, spielen die Zeichnungen eine wichtige Rolle.

Ab 1900, im Zusammenhang mit ihren Pariser Aufenthalten, zeichnet sie beharrlich und extensiv nach alter Kunst. Sie legt besonderen Wert auf ägyptische Kunst, auf die frühe Antike und die Renaissance, zeichnet aber auch nach Rembrandt und Ingres⁸. Sie ist nicht als Kopistin an den Vorbildern interessiert. Über Mantegna schreibt sie 1902: „Diese ungeheure Plastik, die er besitzt, die gibt eine solche Stärke des Wesens . . . Wenn bei der Größe der Form, die ich anstrebe, noch dieses Wesenhafte dazukäme, so ließe sich etwas machen. Im Augenblick stehen mir einfache, wenig gegliederte Sachen vor Augen“⁹.

In diesem Sinn arbeitet sie in Form und Ausdruck deutliche Figurationen heraus. Sie gibt mit wenigen, groben Kohlestrichen die Grundzüge einer ägyptischen Sitzfigur des Louvre wieder, deren verfeinerte Gestaltung und hieratische Strenge sie negiert, um ein primitiv wirkendes weibliches Idol von schwerem, lastendem Körperausdruck zu schaffen (Abb. 6).

Ähnlich sind ihre eigenen zeichnerischen Studien. In zwei Blättern mit Frauen unterschiedlichen Alters projiziert sie das gleiche raumhaltige Stand- und Haltungsmotiv in der Weise in die Fläche, daß die organische Gestalt zur Arabeske wird: Rund



Abbildung 6
 Ägyptische Sitzfigur. Kunsthalle
 Bremen

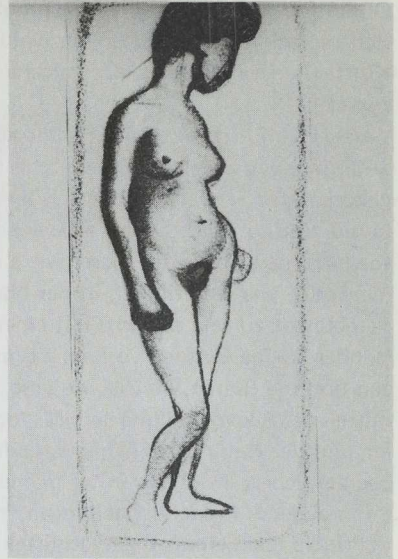


Abbildung 7
 Stehender weiblicher Akt. Bremen,
 Graph. Kabinett W. Werner KG

und gesättigt suggeriert sie den Körper einer jungen Frau; spröder und störrischer gebildet vermagsie das Eckig-Linkische des kleinen Worpsweder Mädchens zu vermitteln (Abb. 7, 8).

In solchen Zeichnungen kommt Modersohn-Becker Maillol ganz nahe. Auch er umreißt mit einer einzigen Linie den weiblichen Körper, kürzt ihn unter Verzicht auf modellierende Binnenformen zu einer Ausdrucksfigur ab (Abb. 9). Es gibt einige in ihrer harmonischen Linienführung fast gleichlautende Figuren von Modersohn-Becker, wie z.B. die einer Amphore gleichende „Stehende“ (Abb. 10). Sie wurde auch in bezug auf ihr Hauptthema durch die Symbolisten bestärkt - widmeten sich doch Puvis de Chavannes, Denis, Gauguin und Maillol gleichfalls überwiegend diesem Motiv. Freilich fungierte die Frau in ihren zahlreichen Entwürfen eines „Goldenen Zeitalters“ oder „Irdischen Paradieses“ als ein anderes, ewig gültiges Symbol, das Gauguin „Eva“ nennt:

„Sie ist sehr zartfühlig, sehr wissend in ihrer Naivität, die tahitianische Eva. Es wird mir nie gelingen, das Rätsel wiederzugeben, das sich im Grunde ihrer Kinderaugen verbirgt ...Es ist die Eva nach dem Sündenfall, die noch ohne Scham nackt daherschreiten kann und ihre ganze tierische Schönheit wie am ersten Tag bewahrte ... Wie bei der Eva ist der Körper tierisch geblieben“.¹⁰

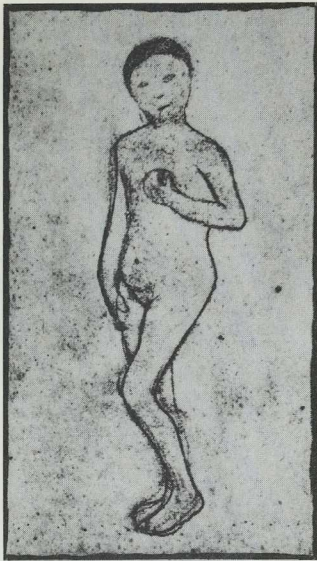


Abbildung 8 (oben)
Mädchenakt. Bremen, Ludwig-Roselius-
Sammlung

Abbildung 9 (unten)
Aristide Maillol, Weiblicher Akt.
Aufenthalt unbekannt

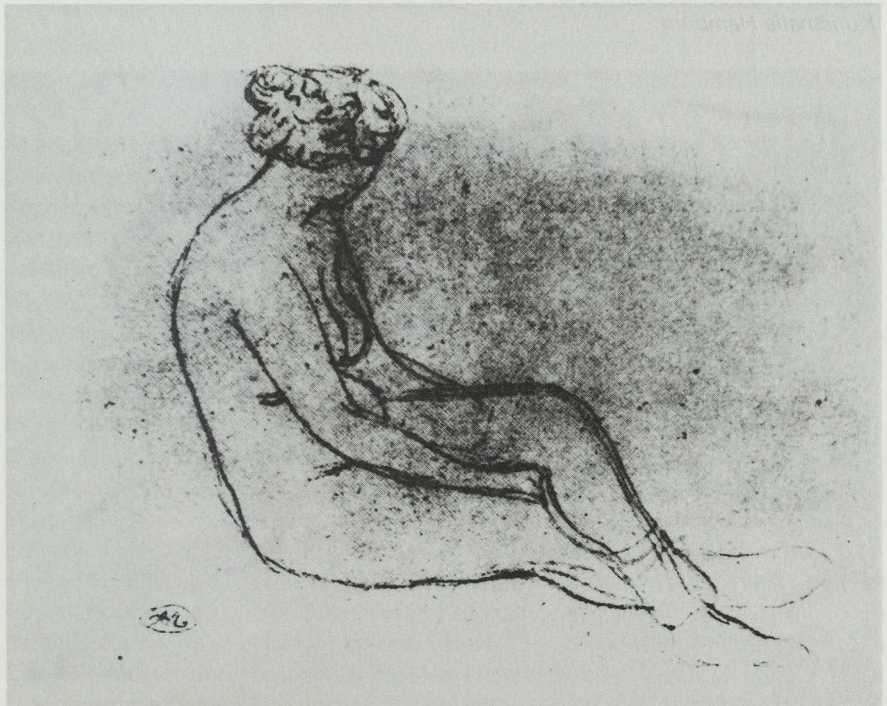
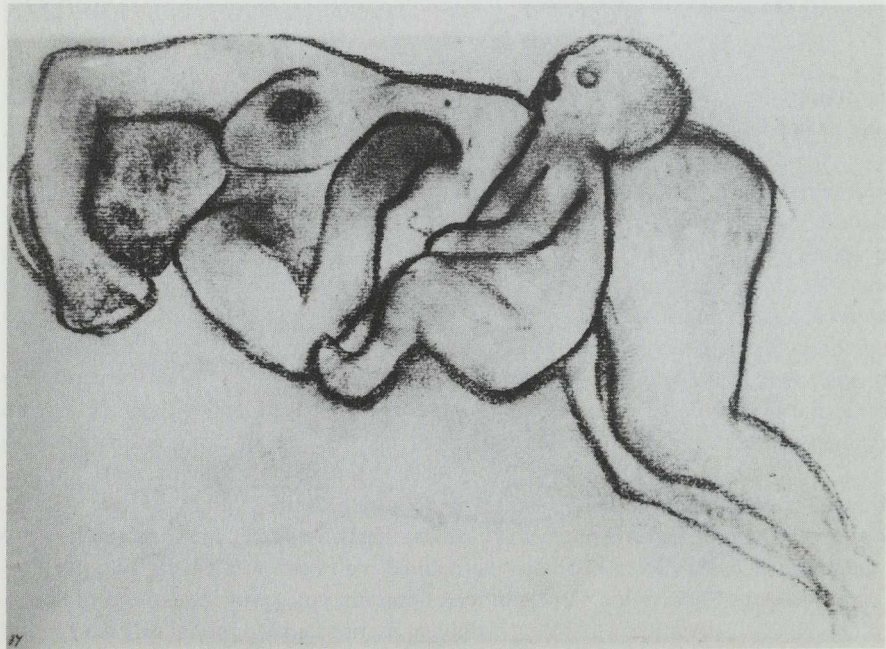


Abbildung 10 (oben)
Weiblicher Akt, Kunsthalle Bremen



Abbildung 11 (unten)
Liegender Frauenakt mit Kind.
Kunsthalle Hamburg



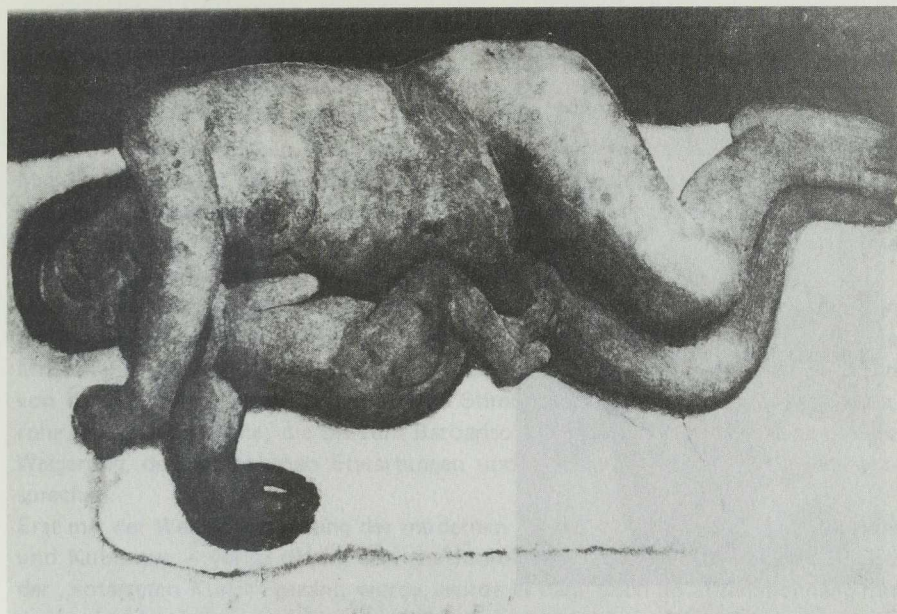


Abbildung 12 *Liegender Frauenakt mit Kind*. Bremen, Ludwig-Roselius-Sammlung

Ähnlich beschreibt Maurice Denis die Skulpturen Maillos: „Keine Romantik, keine Literatur kompliziert ihm die jugendliche Vision dieser schönen, zur Liebe bereiten Körper, ohne Scham und ohne Leidenschaft, Geschöpfe der feinsten und köstlichsten Bestialität, kräftig gebaute und gesunde Musen, deren lässige Stellungen sie der Mutter Erde nähern“.¹¹

Wie den französischen Künstlern geht es auch Modersohn-Becker nicht um die Realität, Lebensfülle und Erscheinungsvielfalt der Frauen, sondern um ihre Identität mit einem ewigen, eindeutigen Grundverhalten. In einer Reihe von Zeichnungen erarbeitet sie ein ungemein robustes Bildzeichen für Mutterschaft (um 1906, Abb. 11). In dem entsprechenden Gemälde von 1906 faßt der Umriß die plastisch kaum gegliederten und farbig nicht differenzierten Massen von Mutter und Kind gleichsam zu einem Körper zusammen (Abb. 12). Die Frau wird nicht durch eine lebendige Mutter-Kind-Beziehung charakterisiert, sondern durch die Festschreibung des vorgeburtlichen Zustands. Die Suche nach archetypischen Formen führt auch zu solchen „Mutteridolen“ wie dem Bremer Gemälde von 1906/7 (Abb. 13). Es handelt sich hier um die drastische Inszenierung einer knienden Frau von mächtiger Körperfülle, die ihr Kind gleichsam in einer rituellen Handlung stillt. Einbezogen in den Leib der Mutter und von ähnlich düsterer violett-rötlicher Farbigkeit bilden beide eine physische Einheit.

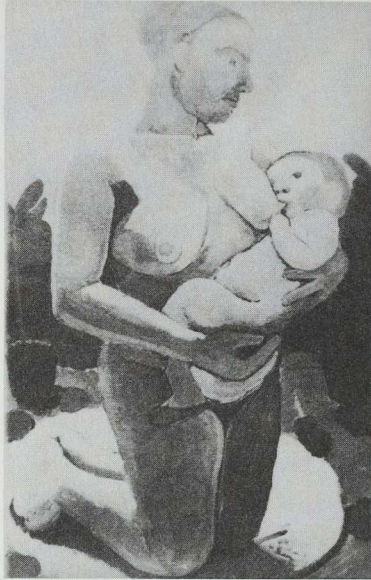


Abbildung 13
Kniender Frauenakt mit Kind. Bremen,
Ludwig-Roselius-Sammlung

Das Frauenbild Modersohn-Beckers steht in Zusammenhang mit jener Auffassung, die sich damals in Deutschland auszubreiten begann¹², und die sich in den folgenden Jahrzehnten verstärkte bis sie zur Mutterschaftsideologie des Nationalsozialismus pervertierte. Um die Jahrhundertwende ist jedoch noch ein breites Spektrum von Ausdeutungen zu erkennen. Einige von ihnen mögen den Horizont der Kunst Modersohn-Beckers erhellen.

Als Sprachrohr konservativer Kreise kann das starre, biologistische Konzept der Rosa Mayreder gelten:

„Männlichkeit und Weiblichkeit ist die Zweckmäßigkeit der seelischen Beschaffenheit für die einzelnen als Gattungswesen. Die teleologische Geschlechtsdifferenzierung wäre also beim Mann in allen Eigenschaften zu suchen, die die Eroberung des Weibes begünstigen und beim Weib in jenen, welche, zum Empfangen, Tragen und Aufziehen der Nachkommenschaft am tauglichsten machen.“¹³

Andere nehmen zwar den Fortschritt der Frauen in bezug auf Bildung, Beruf und Politik wahr und erkennen auch den Konflikt zwischen „Mutterschaft und geistiger Arbeit“, um ihn dann wie folgt zu lösen:

„... allein die volle Entwicklung der Persönlichkeit erfordert das Ausleben des Weibes als Geschlechtswesen und Mutter. Nur die Frau, die den ganzen Kreislauf des weiblichen Lebens durchgemessen hat, repräsentiert erschöpfend ihr Geschlecht, zeigt es in seiner unbeeinträchtigten Wesensfülle“. Konkret hieß dies, daß sich das Schaffen der Künstlerinnen und Wissenschaftlerinnen „erst an den erfüllten Mutterberuf anschließen“ solle.¹⁴

Helene Lange, die die Mehrheit der bürgerlichen Frauenbewegung, die sog. „gemäßigte“ Richtung vertrat, begründete ihre Forderung des Frauenwahlrechts mit der Mutterschaft, die „der Menschheit einen durch keinen anderen zu ersetzenden Kulturfaktor sichert“.¹⁵ Mutterschaft bedeute Mitleid, Liebe und moralische Festigkeit gegen die „rein sinnlichen Instinkte“. Die Frauen schienen deshalb in besonderem Maß für den sozialen und kulturellen Sektor des öffentlich-politischen Lebens geeignet: Mutterschaft konnte so gegen „radikale“ Forderungen nach Gleichheit zwischen Mann und Frau wirksam werden. Die Frauenbewegung selbst wurde von Helene Lange als „organisierte Mütterlichkeit“ bezeichnet.¹⁶

Modersohn-Beckers spezifischer Beitrag zu diesem Thema wurde zu ihren Lebzeiten nicht anerkannt: sie fand kein Publikum. Der potentielle Adressat – der gebildete Mittelstand – suchte z.B. bei den Worpsweder Malern, bei Segantini, bei Millet den von der Kunst ersehnten „Erlebnis- und Stimmungsgehalt“.¹⁷ Ihre anticlassische, rohe Ausdruckssprache, die bis zum Barbarischen gehen konnte, war eine einzige Weigerung, den ästhetischen Erwartungen und Grenzen dieses Publikums zu entsprechen.

Erst mit der Weiterentwicklung der modernen Kunst – besonders Expressionismus und Kubismus – verlor diese Form gleichsam ihren Stachel. Obwohl das Werk zu der „entarteten Kunst“ gezählt wurde, wurde es dann doch im Zusammenhang mit der nationalsozialistischen Mutterschaftsideologie und ihrer Nachwirkungen populär. Nachdem in den 70er Jahren besonders die kunstgeschichtlichen Würdigungen zunahmen,¹⁸ hat auf der anderen Seite natürlich die jüngere Frauenbewegung Modersohn-Becker neu für sich zu entdecken gesucht.¹⁹

Anmerkungen

- 1 G. Busch, L. von Reinken (Hrsg.), Paula Modersohn-Becker in Briefen und Tagebüchern. Frankfurt a.M. 1979, S. 140.
- 2 Ebenda, S. 148.
- 3 Ebenda, S. 144.
- 4 Katalog der Ausstellung Paula Modersohn-Becker. Zeichnungen, Pastelle, Bildentwürfe. Hamburg 1976, Nr. 108, 109 mit Abbn.
- 5 Vgl. ebenda, Nr. 74, 75, 93 mit Abbn.
- 6 U. Perucchi-Petri, Die Nabis und Japan. München 1976, S. 20.
- 7 Museum Folkwang Essen. Katalog der Gemälde des 20. Jahrhunderts, bearbeitet von U. Laxner-Gerlach. Essen 1971, S. 83.
- 8 Katalog der Ausstellung Paula Modersohn-Becker, S. 99 (wie Anm. 4).
- 9 G. Busch, S. 330 (wie Anm. 1).
- 10 zit. bei J. Rewald, Von van Gogh zu Gauguin, S. 23.
- 11 M. Denis, Aristide Maillol. In: G. Feist (Hrsg.), „Kunst und Künstler“. Aus 32 Jahrgängen einer deutschen Kunstzeitschrift. Mainz 1971, S. 84 (= Kunst und Künstler 1905/06).

- 12 Bis dahin galt in weit stärkerem Maß jene „Natürlichkeit“ als grundlegende geschlechtsspezifische Eigenschaft der Frau, die zugleich eine soziale Tugend darstellte: Im Gegensatz zu dem „künstlichen“ Mann, der durch sein absichtsvolles Handeln die städtische, die „mechanische“ Kultur schafft – die Gesellschaft – wurzelt die Frau in der lebendigen, organischen Gemeinschaft (Vgl. F. Tönnies, *Gemeinschaft und Gesellschaft*. Berlin 1926⁶).
- W.H. Riehl hatte es ähnlich ausgedrückt: „In Weib und Mann sind uns die Mächte des Beharrens und der Bewegung vorgebildet. Die Mächte des sozialen Beharrens aber, Aristokratie und Bauertum, sind die reinsten gesellschaftlichen Mächte (P. Zaunert (Hrsg.), *W.H. Riehl, Vom deutschen Land und Volke. Eine Auswahl*. Jena 1922, S. 224). Die einflußreiche konservative Kulturkritik schrieb damit der Frau eine ähnliche Funktion wie dem Bauernstand zu: einen Damm sowohl gegen Industrialisierung und Kapitalismus als auch gegen den Sozialismus zu bilden.
- 13 Rosa Mayreder, *Zur Kritik der Weiblichkeit*. In: *Der Kunstwart* 21, 1907, S. 420 f.
- 14 A. Gerhard, H. Simon, *Mutterschaft und geistige Arbeit*. Berlin 1908², S. 321, 319.
- 15 H. Lange, *Intellektuelle Grenzlinien zwischen Mann und Frau*. Berlin 1897, S. 205.
- 16 M. Twellmann, *Die deutsche Frauenbewegung. Ihre Anfänge und erste Entwicklung 1843–1889*. Kronberg 1976, S. 22. – In diese zeittypische Auffassung der Frau und sie doch gleichzeitig sprengend, gehören auch die Mütter im Werk von Käthe Kollwitz. Hier aber ist Mütterlichkeit eine Kraft, die die Proletarierinnen besitzen. Sie setzen sie aktiv ein, um zusammen mit ihren Kindern Armut und soziale Diskriminierung zu überleben oder ihnen widerstehen zu können.
- 17 G. Kratzsch, *Kunstwart und Dürerbund*. Göttingen 1969, S. 244 f.
- 18 Vgl. besonders die Ausstellungskataloge Paula Modersohn-Becker zum hundertsten Geburtstag und Paula Modersohn-Becker, *Zeichnungen, Pastelle, Bildentwürfe*, Hamburg 1976.
- 19 Von den zahlreichen Publikationen seien genannt: A. Sutherland-Harris, L. Nochlin, *Women Artists 1550 – 1950*. New York 1977. K. Petersen, J.J. Wilson, *Women Artists*. New York 1976. *Katalog der Ausstellung Künstlerinnen international*. Berlin 1977.