Die Malerin und Bildhauerin
Elena Luksch-Makowsky
(1878 - 1967)
Biografie und Werkbeschreibung

Teil I
Textteil

Dissertation
zur Erlangung der Würde
eines Doktors der Philosophie
der Universität Hamburg

vorgelegt von:
Athina Chadzis
aus
Paris

Hamburg 2000

1. Gutachter: .....Prof. Dr. Hermann Hipp

2. Gutachter: ..... Dr. Rüdiger Joppien

Datum des Vollzugs der Dissertation 7.2.2001

"Oh, wie bist Du eigentlich reich, du hast alles im Plural: Deine Leiden und Deine Freuden. Wie schön warst Du - das Selbstportrait ist noch charakteristisch, nur der kleine spöttelnde Zug um den Mund ist durch das Verachten der Härten und Enttäuschungen entstanden, sie sind überwunden, indem man sie hinter sich warf!
Ob nicht in 200 Jahren Deine Sachen Hunderttausende beim Kunsthändler gelten?! Du wirst einmal zu den ganz großen Künstlern zählen, eine Frau wird es sein, die dieser armseligsten Epoche der Menschheit einmal zeigen wird, daß ein Genie auch über dürre Zeiten triumphiert."

(Hanne Engel in einem Brief an Elena Luksch-Makowsky.
Müritz, 1. Februar 1950.)

I. Teil: Textteil

1. Einleitung 13

2. Jugend- und Ausbildungszeit in St. Petersburg 16

2.1. Ein Leben mit der Kunst 16

2.2. Konstantin Makowsky und die "Peredvizhniki" 18

2.3. Jugend in St. Petersburg 20

2.4. Erste künstlerische Ausbildung 22

2.5. Studium bei Ilya Repin 24

2.5.1. Repin und die Reform der Akademie 24
2.5.2. Die Repin-Klasse 28

2.6. Landleben und Wolgafahrt 33

3. Stipendium in München 38

3.1. Azbee-Schule und "Neu-Dachau" 40

3.2. Deutenhofen und Richard Luksch 45

3.3. Die Arbeiten der ersten Münchner Phase 47

3.3.1. "Der Schlachter" 49
3.3.2. "Porträt Richard Luksch" und erste Skulptur "La Baigneuse" 50

4. Jahr der Entscheidungen und Entwicklungen in St. Petersburg 52

4.1. Pilgerszenen 52

4.2. Zwischen Skulptur und Malerei 54

4.3. Die Fortsetzung der Projektreihe zu "Les Bains" 60

4.4. Der Auftrag für die Weltausstellung 1900 63

4. 5. Zusammenarbeit mit der *Mir Iskusstwa* 68

4.5.1. Umbruchstimmung 69
4.5.2. Die Entstehung der *Mir Iskusstwa* und ihr Einfluss auf das Petersburger Kunstleben 74
4.5.3. Einflüsse der neuen Bewegung auf das Schaffen Elena Makowskys 77

5. Die zweite Münchner Phase 86

5.1. Die Eheschließung erfordert eine Neuorientierung 86

5. 2. Die Arbeiten der zweiten Münchner Phase 89

5.2.1. Die "Heimkehr" nach Dachau 89
5.2.2. Erste Ausstellungen mit der Wiener Secession 90
5.2.3. "Die Landeskinder" 95

6. Die Wiener Jahre 99

6.1. Die besonderen Bedingungen in Wien 99

6.1.1. Das Forschungsgebiet "Wien um 1900" 101
6.1.2. Die Frau in der Wiener Gesellschaft und Kunstszene um 1900 105
6.1.3. Die Besonderheiten einer Künstlerehe 107
6.1.4. Die Pflege der russischen Identität in einer multinationalen Gesellschaft 110

6.2. Erfolgreicher Einstand in der Wiener Secession 111

6.3. Die eigene Familie als neuer Themenkreis 114

6.3.1. Geburtsanzeige für Sohn Peter 114
6.3.2. Familienbildnisse 117
6.3.3. Ein Familienbild für die Secession 119

6.4. Neue Arbeiten für die Wiener Secession 122

6.4.1. Die XIV. Secessionsausstellung 122
6.4.2. Grafische Beiträge für die Secession und für *Ver Sacrum* 126
6.4.3. Die Beiträge für die Düsseldorfer Kunstausstellung 1902 und die XVII. Secessionsausstellung 1903 131

6.5. Die Kontakte zur russischen Heimat, das "russische Bewusstsein" und ihr Einfluss auf Arbeit und Familienleben in den frühen Wiener Jahren 141

6.5.1. Erste Reise nach St. Petersburg 1902 141
6.5.2. Der Wandel der *Welt der Kunst*-Gruppe unter sozialem und politischem Druck 147
6.5.3. Prüfungen im Privatleben 150

6.6. Berufliche Perspektiven nach der Arbeit mit der Wiener Secession 155

6.6.1. Die "Wiener Kunst im Hause" als Vorläuferin der Wiener Werkstätte 155

6.7. Die Wiener Werkstätte bietet dem Ehepaar Luksch neue Perspektiven 159

6.7.1. Erste Großaufträge für das Paar Luksch 160
6.7.2. Kunstgewerbliche Arbeiten für die Wiener Werkstätte 167
6.7.3. Freie Arbeiten und Illustrationen zu den "Deutschen Schwänken" 171

6.8. Die Berufung nach Hamburg - Abschied von Wien 174

6.8.1. Die "Kunstschau Wien 1908" 179
6.8.2. Grafische Arbeiten in der "Kunstschau Wien 1908" 181

7. Hamburg wird zur zweiten Heimat 185

7.1. Die künstlerischen Aktivitäten bis zum Ausbruch des Ersten Weltkrieges 185

7.1.1. Der Salon Sergej Makowskys und die Gründung von *Apollon* 186
7.1.2. Elena Luksch-Makowskys Reisen nach Russland und ihre Ausstellungsteilnahmen bis 1914 188
7.1.3. Gesellschaftliches Leben und künstlerische Aktivitäten in den frühen Hamburger Jahren 194

7.2. Die Arbeiten vor dem Ersten Weltkrieg 204

7.2.1. Die Entwürfe zur keramischen Figur "Frauenschicksal" 204
7.2.2. Ausführung und Ausstellung des "Frauenschicksals" 209
7.2.3. Das "Frauenschicksal" im Vergleich 216

7.2.4. Die russischen Sprichwörter und Volksbilderbögen im Trend der Avantgarde 224

7.3. Die Auswirkungen des Ersten Weltkrieges auf Privatleben und künstlerische Aktivitäten 228

7.3.1. Die Trennung von Richard Luksch 228
7.3.2. Die bitteren Erfahrungen in Krieg und Revolution 235
7.3.3. Die Arbeiten während des Ersten Weltkrieges 238

7.4. Die Nachkriegsjahre - vom Symbolismus zur Neuen Sachlichkeit der zwanziger Jahre 243

7.4.1. Russlandbilder und Arbeiten für die russische Gemeinde 244
7.4.2. Bemühungen um gewerbliche und öffentliche Aufträge 252
7.4.3. Porträts und freie Arbeiten in den zwanziger Jahren 261
7.4.4. Allgemeine Tendenzen der modernen Porträtkunst in den Arbeiten Luksch-Makowskys 269
7.4.5. Reise- und Ausstellungsaktivitäten 272

7.5. Die Jahre unter dem Nationalsozialismus und während des Zweiten Weltkrieges 277

7.5.1. Der Eindruck von politischen und gesellschaftlichen Veränderungen auf Elena Luksch-Makowsky 279
7.5.2. Die künstlerischen Arbeitsbedingungen für Elena Luksch-Makowsky im Nationalsozialismus 285
7.5.3. Künstlerische Arbeiten in den dreißiger Jahren und während des Zweiten Weltkrieges 292
7.5.4. Porträts russischer Geistlicher und russische Ikonen 296

7.6. Rückblick auf ein Lebenswerk in der Nachkriegszeit 300

7.6.1. Familiengeschichten 303
7.6.2. Künstlerische Aktivitäten nach dem Zweiten Weltkrieg 309
7.6.3. Gesamtausstellung Elena Luksch-Makowsky (1954) 319

7.7. Jubiläen, Nachrufe und Ehrenausstellungen 325

7.7.1. Jubiläen und Ehrungen 325
7.7.2. Nachrufe, Gedenkausstellungen und der Umgang mit dem Nachlass 332

8. Zusammenfassung 348

Anhang:
Chronologie: Lebenslauf und Ausstellungen 354
Anmerkungen zum Umfang und Nachweis der erhaltenen Werke 365
A. Werklisten für Ausstellungen und Reproduktionen 366
B. Verteilung der nachweisbaren Werke auf Sammlungen 372
Literaturverzeichnis 375
Archivalien 375
Bibliografie 377
Namensregister 409

II. Teil: Abbildungsverzeichnis und -nachweis
Abbildungen
Abdruck: "Der Kuckuck" von Richard Dehmel

1. Einleitung:

Die vorliegende Arbeit widmet sich dem Leben und Werk der Künstlerin Elena Luksch-Makowsky. "Frauenschicksal" ist der Name eines ihrer bekanntesten Werke. Inwiefern der Titel dieser Plastik autobiografisch zu verstehen ist, darüber versprach der bislang unbearbeitete persönliche und künstlerische Nachlass der Künstlerin Auskunft zu geben.

Bereits ihre Lebensdaten machen auf die Malerin und Bildhauerin neugierig: Geboren 1878 im zaristischen St. Petersburg als Kind eines adeligen Hofmalers. Sie war verheiratet mit einem Wiener Bildhauer, den sie während eines Studienaufenthaltes in München kennen lernte. Ab 1907 lebte sie in Hamburg, wo sie auch nach der Scheidung mit ihren drei Söhnen wohnhaft blieb. Trotz dieser Last und zweier erlebter Weltkriege stand bis zu ihrem Tod im Jahre 1967 die Kunst im Mittelpunkt ihres Lebens. Elena Luksch-Makowsky hat fast ein ganzes Jahrhundert durchlebt und darin Reichtum und Privilegien, aber auch Armut, Krieg und menschlichen Verlust kennen gelernt. Sie hat den Großteil ihres Lebens im Ausland verbracht, doch das Heimweh nach dem für sie unerreichbaren Russland ist bis zuletzt in ihrem Werk spürbar.

Diesem bewegten Leben entsprechen die Höhen und Tiefen ihrer künstlerischen Laufbahn. Die bisherigen Würdigungen ihres Werkes konzentrieren sich nicht zufällig auf die Arbeiten aus dem ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts, die zumeist in Wien entstanden. Die Arbeiten Elena Luksch-Makowskys für die Ausstellungen der Wiener Secession, der Wiener Werkstätte und der "Wiener Kunst im Hause", zum großen Teil kunstgewerblich-dekorativer Art, stellen sicherlich den Höhepunkt ihres Werkes dar. Das monumentale Beispiel hierfür ist ihr keramisches Relief-Triptychon für die Fassade des Wiener Bürgertheaters.

Bei der Beurteilung ihres Werkes sollte jedoch berücksichtigt werden, dass diese Arbeiten erst in den letzten zwanzig bis dreißig Jahren "wie-

derentdeckt" wurden, also nach ihrem Tod, und in einer Zeit, als sich die Jugendstilkunst wieder großer Popularität erfreuen konnte. Denn vorher waren auch die intensiven Bestrebungen Elena Luksch-Makowskys und ihrer Familie, ihre und die in dieser Epoche entstandenen Arbeiten ihres 1936 verstorbenen Mannes Richard Luksch auszustellen, aufgrund mangelnden Interesses für diese Kunstrichtung immer wieder fehlgeschlagen. Abgesehen von einem gesteigerten Interesse für ihre Arbeiten aus der Jugendstilzeit, wurden Früh- und Spätwerk der Künstlerin nach ihrem Tod kaum mehr beachtet.

In den letzten Jahren, mit zunehmender Entspannung des Ost-West-Verhältnisses, zeigten Ausstellungen und Veröffentlichungen ein steigendes Interesse an osteuropäischer Kunst der Jahrhundertwende, wenn auch meistens der direkte Bezug zur russischen Avantgarde um 1920 gesucht wurde. Die frühen Arbeiten Luksch-Makowskys könnten aufgrund der neuen Erkenntnisse über die moderne Kunst ihrer Heimat neu bewertet werden.

Eine weitere neuere Entwicklung, die auch die Rezeption des Werkes von Elena Luksch-Makowsky betrifft, ist die Neubewertung der Kunst von Frauen. Hier stellt sich die Frage, ob und in welcher Form Elena Luksch-Makowsky im von Männern dominierten Kunstbetrieb Diskriminierung erfuhr. Aufschluss darüber verspricht eine Sichtung der persönlichen Notizen und Briefe der Künstlerin sowie die Auffindung zeitgenössischer Quellen. Gerade in diesem Punkt hätte eine möglicherweise geringe Quellenlage eine eigene Aussagekraft. Daher erscheint eine vergleichende Bearbeitung des Werkes, isoliert nach den bestehenden Klassifizierungen, ob nun derzeit gebräuchlichen oder nicht, ungeeignet. Die Einbindung der Werkanalyse in eine Biografie ist deshalb bewusst gewählt.

Die Arbeit stützt sich zu einem großen Teil auf bislang unveröffentlichte Dokumente aus dem Nachlass, wie Briefe, Notizen, Fotos, Zeitungsaus-

schnitte, Kataloge und Bücher und vor allem die künstlerischen Arbeiten, wie Skizzen, Vorzeichnungen und Modelle - größtenteils aus dem Besitz der Familie. Eine besondere Hilfe war hierbei ein von der Künstlerin selbst angelegtes Album mit Fotografien von knapp vierhundert ihrer Arbeiten. Der Verbleib vieler, darin enthaltener wichtiger Werke ist heute nicht mehr zu rekonstruieren. Berücksichtigt wurden auch die bekannten Hauptwerke, die heute öffentlichen Sammlungen gehören, wie dem Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, der Hamburger Kunsthalle, der Österreichischen Galerie im Belvedere Wien und dem Schleswig-Holsteinischen Landesmuseum Schloss Gottorf.

Die privaten Dokumente ermöglichen die Charakterisierung der Künstlerin und zeigen die persönliche Motivation und Beurteilung ihres Schaffens. Vor diesem Hintergrund erfolgt die Auswahl der Werke, die in dieser Arbeit vorgestellt werden. Von Elena Luksch-Makowsky selbst gesetzte Themenschwerpunkte spiegeln dabei häufig ihre Lebensumstände wider und sind sehr persönlich aufzufassen: Arbeiten beispielsweise, die ihre Doppelrolle als Mutter und Künstlerin thematisieren oder die sich mit der russischen Kultur auseinandersetzen.

Aufgrund der Fülle des Materials (zu dem auch kleinste handschriftliche Notizen und Skizzen zählen) und wegen der fehlenden Dokumentation von Verkäufen zu Lebzeiten der Künstlerin und aus dem Nachlass - oder von Verlusten (beispielsweise durch den Krieg) - erschien in diesem Rahmen kein komplettes Werksverzeichnis erstellbar zu sein. Vielmehr galt es, möglichst viele dieser Vorgänge zu rekonstruieren. Eine Orientierung für die Erfassung des Umfangs geben die im Nachlass erhaltenen und hier im Anhang abgedruckten Auflistungen von in früheren Ausstellungen gezeigten Arbeiten.

2. Jugend- und Ausbildungszeit in St. Petersburg

2.1. Ein Leben mit der Kunst

In ihren Aufzeichnungen "Kindheits- und Jugenderinnerungen", die hier im Folgenden als vornehmliche Quelle für die Zeit bis 1900 zählen, schreibt Elena Luksch-Makowsky:

"Mein Wiegenlied waren die Berühmtheit meines Vaters und die Schönheit meiner Mutter, im Hintergrund viele Freunde, Besucher, Verehrer der Kunst meines Vaters und diejenigen, die das Talent meines Vaters und seine Erfolge priesen." [1]

Von ihrem Vater, dem angesehenen Petersburger Genre- und Porträtmaler Konstantin Jegorowitsch Makowsky, Hofmaler des Zaren Alexander II., sind mehrere Porträts bekannt, die er von seiner Familie gemalt hat. Eines davon ist in den "Kindheits- und Jugenderinnerungen" abgedruckt.[2] Es entstand um 1880/81 und zeigt die Kinder Elena und Sergej zusammen mit ihrer Mutter Julia Makowsky (ABB. 1). In der üppigen Inszenierung eines historistischen Familienbildes räkeln sich die Kinder auf einem bequemen Diwan: links, etwas erhöht die etwa dreijährige Elena, ihr fröhliches Gesicht der Mutter zugewandt. Sergej, der kleine "Stammhalter", in lässiger Pose mit angewinkeltem Bein, sitzt in der Mitte, die Mutter hat ihren Arm um ihn gelegt. Beide blicken den Betrachter an. Die lockeren Haltungen der Kinder kontrastieren zu ihrer edlen Kleidung. Edel sind auch die übrigen Bildelemente: ein bemalter Fächer und eine große Blumenvase sind auf einem kleinen Beistelltisch dekoriert.

Ein Fotografie aus dem Atelier des Hoffotografen A. Pasetti in St. Petersburg fungierte möglicherweise als Studie für das Gemälde. Es zeigt quasi einen Ausschnitt. Vermutlich stellt es den etwa vierjährigen Sergej Ma-

---

1 Elena Luksch-Makowsky (im Folgenden auch: ELM)/Maria Luksch (Hrsg.): Kindheits- und Jugenderinnerungen 1878 - 1900, Hamburg 1989, S. 5. Das Buch wurde erst nach ihrem Tode von Sohn Peter übersetzt und kurz nach seinem Tod herausgegeben.

2 Ebd., S. 6.

kowsky dar (ABB. 2). Kleidung und Haltung entsprechen größtenteils seiner Darstellung in dem Familienporträt. Auf einen viel zu großen Holzsessel im Stil des russischen Historismus hat man das Kind auf einen hohen Stapel von Kissen gesetzt. Ein weiteres ist zwischen dem linken Arm und die Stuhllehne geschoben, damit es sich mit dem Ellenbogen bequem aufstützen kann. Den Kopf auf die linke Hand gestützt, die Beine leicht gekreuzt herunterbaumelnd, scheint es eine bequeme Haltung eingenommen zu haben. Der Blick ist nachdenklich - vielleicht ein wenig ungeduldig, gelangweilt vom langen Stillsitzen - nach rechts am Betrachter vorbei gerichtet. Nur die gestreckte rechte Hand, die rechte Armlehne fassend, verrät die gespannte Haltung. Im feinsten Sonntagsstaat herausgeputzt, posiert das Kind routiniert und vermutlich gehörte das Verharren als Modell schon längst zu seinem Alltag.

Das Gemälde und die Fotografie vermitteln einen Eindruck, sowohl von dem vornehmen Lebensstil als auch von der Arbeitsweise des Vaters. Ein anderes Gemälde, ebenfalls von 1881, zeigt seine Frau Julia Pawlowna (ABB. 3). Auch die junge und als sehr schön beschriebene Mutter sitzt auf einem Stuhl mit hoher, reich verzierter Lehne, sie trägt ein mit vielen Rüschen geschmücktes Kleid. Das aufgeschlagene Buch auf den übereinander geschlagenen Knien und die darauf ruhende rechte Hand mit dem kostbaren Brieföffner lassen nicht auf eine gerade unterbrochene Tätigkeit schließen. Vielmehr sind sie Zeichen ihrer Bildung und ihres adligen Standes. Die linke Hand fasst an die Rückenlehne, keine dauerhaft entspannte, aber aufrechte Haltung erzeugend. Wie ihr Sohn blickt auch Julia Makowsky gedankenverloren vor sich hin, beinahe durch den Betrachter hindurch. Auch für sie scheint das Modellsitzen zur Routine geworden. Nicht als Auftraggeberin ihres Porträts setzt sie sich in eine bestmögliche Pose, sondern als geduldiges Modell, wissend um die geeignete Haltung, aber nicht um Selbstdarstellung bemüht.

2.2. Konstantin Makowsky und die "Peredvizhniki"

Konstantin Makowsky hatte 1863 beim alljährlichen Wettbewerb um die große goldene Medaille der Petersburger Akademie zu den vierzehn Bewerbern gehört, die im Streit mit dem Conseil um die Wahlfreiheit des Bewerbungsthemas geschlossen aus der Akademie austraten. Ihr Anführer, Iwan Kramskoi, regte daraufhin an, eine Genossenschaft im Sinne der russischen Handwerker- und Landarbeiterverbände zu gründen.[3] Aus diesem Zusammenschluss heraus bildeten die führenden neuen Künstler 1870 die "Genossenschaft der Wanderausstellungen". Die "Wanderer" - russisch: "Peredvizhniki" - erfuhren dabei die Unterstützung des Moskauer Großkaufmanns und Kunstfreundes Pavel Tretjakow, Stifter der nach ihm benannten Galerie. Ihr Ziel war es, die russische Kunst frei und unabhängig von den Akademien und deren westeuropäischen und historischen Idealen zu verbreiten. Ausstellungen sollten in alle Teile des Landes reisen und dem Volk die Kunst näher bringen. Die führende Rolle der Literatur unter den Künsten wirkte sich auf die Malerei aus, in erster Linie auf die bevorzugten Themen, die oft einen moralisierenden Effekt haben sollten. In den folgenden zwei Jahrzehnten dominierten in der russischen Malerei die realistische Lebensschilderung und das soziale Sittenbildnis.

Oskar Wulff sah in diesen Jahren einen "Abstieg der Malkunst" unter den Realisten, die sich von der Akademie abgekehrt hatten, "galt doch die Vernachlässigung der Farbenwirkung als erlaubt, wenn nur der Gedanke schlagend zum Ausdruck kam. Dagegen übte die Wirklichkeitsbeobachtung einen fördernden Einfluss auf die freiere Behandlung der gesamten Bildgestaltung."[4] Konstantin Makowsky hebt er als einen führenden Koloristen hervor und nennt ihn den "Hauptmeister des historischen Genrebildes". Tatsächlich findet man bei Makowsky weder die so-

---

[3] Alan Bird: Die russische Malerei am Ende des 19. Jahrhunderts. In: Russische Malerei im 19. Jahrhundert, Ausstellungskatalog Kunsthaus Zürich, Zürich 1989, S. 80.

[4] Oskar Wulff: Die Neurussische Kunst, Augsburg 1932, S. 168.

zialkritischen noch romantisierenden Genrebilder aus dem Landleben. Seinen dauerhaften Erfolg verdankte er der Umsetzung literarischer und historischer, zumeist volkstümlicher Motive sowie seinen zahlreichen Gesellschaftsporträts. Sein "Bildnis des ermordeten Zaren Alexander II. auf dem Totenbett" von 1881 ist nur ein Beispiel für den auserlesenen Kreis seiner Auftraggeber.

Wie sein jüngerer Bruder Wladimir wandte sich Konstantin Makowsky im Laufe der Zeit wieder der Akademie zu. Wladimir Makowsky wurde gar Professor der Petersburger Akademie. Das Aufleben der angewandten Künste in den 1880er und 90er Jahren war Konstantin Makowsky unverständlich. Die führende Stellung unter den Künsten war im 19. Jahrhundert der Literatur vorbehalten, gefolgt von der Malerei. Dass eine neue Generation von Künstlern sich mit Architektur und Inneneinrichtungen beschäftigte, ließ ihn eine sarkastische Kritik schreiben. Allein die Maler und Bildhauer verdienten den Namen Künstler: "The only thing painters who cannot paint pictures can do is busy themselves with furniture."[5]. Zu diesem Zeitpunkt (1902) gehörte seine eigene Tochter längst zu diesen "Dekadenten", die sich mit kunstgewerblichen Entwürfen beschäftigten.

1892 trennten sich Konstantin und Julia Makowsky. Er gründete seine dritte Familie, mit der er bis zu seinem Tode im Jahre 1915 hauptsächlich in Paris lebte und arbeitete. Für seine Tochter Elena wurde von da an ein anderer Maler aus dem ehemaligen Kreis der Wanderaussteller, der "Peredvizhniki", von entscheidender Bedeutung: Ilya Repin. Doch das Elternhaus und dessen großzügiger und in künstlerischer Umgebung geführter Lebensstil hatte für die Entwicklung Elenas ausschlaggebend gewirkt.

---

[5] Ausführlicher zitiert in Evgenia Kirichenko: Russian Design and the Fine Arts. From 1750 - 1917, New York 1991, S. 136f. Anlass für K. Makowskys Kritik war der Besuch der von der Gruppe "Welt der Kunst" organisierten Ausstellung von häuslichen Einrichtungen und Dekorationen.

2.3. Jugend in St. Petersburg

Ihre Kindheit und Jugend verbrachte Elena Makowsky in behüteter Atmosphäre im aristokratischen Elternhaus, einer großzügigen Wohnung an der Admiralitätspromenade von St. Petersburg, umgeben von Gouvernanten, Dienstboten, Köchen, unterrichtet von Hauslehrern und angeregt durch die Eltern. Deren gesellschaftliches Leben spielte sich häufig im Hause ab. Abende, an denen Ausschnitte von Opern dargeboten wurden, Gäste wie Rimskij-Korssakow, Mussorgskij und Rubinstein sind den Kindern gut in Erinnerung geblieben. Zahlreich waren die Besucher, mit denen ausgiebig diskutiert und philosophiert wurde. Elenas ein Jahr älterer Bruder Sergej und der um vier Jahre jüngere Voloda (dessen Taufpate der Großfürst Wladimir, Bruder des Zaren Alexander III. war) wurden ebenfalls von Hauslehrern unterrichtet. Auch zum Malen und Zeichnen wurden sie vom Vater sehr früh angehalten. Noch bevor sie das eigentliche Schulalter erreicht hatten, sprachen die Kinder fließend französisch.

Nach den langen verschneiten Wintern in St. Petersburg wurden die Sommermonate auf dem Lande verbracht. Die Mutter reiste mit den Kindern und deren Betreuern als Gast auf die Landgüter von Freunden oder mietete sich in Gasthöfen und Häusern ein. Von 1889 bis 1893 dauerte eine "Irrfahrt"[6] durch Europa. Die Mutter Julia kränkelte, so dass die Aufenthalte dem Klima angepasst wurden: Im Sommer lebten sie in Bad Kissingen oder Bayreuth, in den Bergkurorten wie St. Moritz und Montreux, am Vierwaldstätter und Comer See, in den Städten Wien und Florenz. Die Winter verbrachten Mutter und Kinder an der Côte d' Azur in Nizza und am Atlantik in St. Jean-de-Luz und Biarritz. In Paris waren sie zu Besuch beim Vater, der dort arbeitete und an der Weltausstellung von1889 teilnahm. Sie blieben dabei nicht ganz ohne Kontakt zu ihrem Heimatland, denn die wohlhabende russische Gesellschaft tat es ihnen gleich

[6] Elena Luksch-Makowsky/Maria Luksch (Hrsg.): Kindheits- und Jugenderinne-rungen 1878 - 1900, Hamburg 1989, S. 58.

und verbrachte ihre jährliche Saison an der Côte d' Azur. Die Brüder wurden schließlich zurück nach Russland auf Internate geschickt.

Als Kind habe ihr Bruder Sergej ein größeres Talent beim Zeichnen gezeigt. Doch für Elena stand dagegen schon früh fest, dass sie Malerin werden wollte. Kühn erklärte sie ihrem Bruder: "(...) ich werde Künstler, aber Du nicht!"[7]- und sie sollte Recht behalten.

Gemäß ihrem gesellschaftlichen Status stand eine wirkliche Berufsausbildung sicherlich nicht zur Debatte. Die angemessene Bildung für ein späteres Leben als Ehefrau und Mutter, als Gastgeberin und Herrin über einen großen Haushalt wurde ihr durch den Privatunterricht garantiert. Die Eltern waren zudem beide musikalisch begabt, unterhielten Gäste gerne mit ihrem Gesang. So wurde das Talent der Tochter zum Malen und Zeichnen von ihnen erkannt und gefördert. Es ist zu bezweifeln, dass die Eltern für ihre Tochter jemals eine berufliche Laufbahn zum Gelderwerb in Betracht zogen. Vater Konstantin sah in seiner Tochter das Talent seiner begabten Familie vererbt und gab ihr immer wieder Ratschläge, auch aus der Ferne. So schreibt er am 1. November 1891:

"Ich küsse Dich und bitte, nicht mit dem Zeichnen aufzuhören, entwickle Deinen Geschmack weiter, nimm als Modell alles, was Dir begegnet, auch Blumen und wenn möglich ein Gesicht und auch ganze Gestalten, aber unbedingt aus der Natur. Dann darfst Du Dein Sujet ruhig aufbauen, damit schulst Du Deine Phantasie und Dein Gedächtnis. Um eines bitte ich Dich - hab immer ein Album bei Dir und trag darin alles ein, was Dich interessiert."[8]

Aus anderen Briefen geht hervor, dass er Elena Bücher und Alben zu künstlerischen Techniken schickte. Sein Einfluss auf Elenas künstlerische Entwicklung und auch die regelmäßige Anteilnahme an ihrem Leben schwanden jedoch nach der Scheidung von seiner Frau Julia im Jahre 1892.

---

7 Ebd., S. 26.
8 Ebd., S. 73.

2. 4. Erste künstlerische Ausbildung

Nach der Rückkehr von dem vierjährigen Auslandsaufenthalt, in dessen Verlauf sie viele berühmte Ausstellungen und Museen gesehen hatte, drängte es Elena danach, in den Petersburger Kunstschulen einen Platz zu finden, um mehr lernen zu können. Im Herbst 1893 trat die nun 15-jährige in die Gesellschaft zur Förderung der Künste ein. Dort besuchte sie nacheinander erfolgreich die sogenannten Klassen des Ornaments, der Gipsköpfe und der Aquarell- und Federzeichnung. Im Frühjahr fragte man sie, ob sie mit Ölfarben malen wollte. Insgesamt durchlief sie offenbar eine Schule im alten akademischen Stil: Stillleben und Etüden, die sie abends zu Hause weiterführte. Zeugnisse dieser Zeit sind Anatomiestudien von Menschen und Pferden.

Gleichzeitig spielte die Literatur für sie und ihre Brüder eine große Rolle. Nach der Scheidung der Eltern lebte die Familie zwar finanziell abgesichert, doch das Fehlen des Vaters und der alten großzügigen Wohnung bewirkte nun ein zurückhaltendes Gesellschaftsleben. Die Geschwister nahmen jetzt selbständig ihre geistige Entwicklung in die Hand. Regelmäßige Besuche bei ihrer Tante Katharina Pawlowna Letkowa-Sultanowa, einer Übersetzerin, ließen sie mit vielen interessanten Schriftstellern und Kritikern - wie beispielsweise Stassow - zusammentreffen. Diese Tante Katja galt als fortschrittliche, politisch progressive Frau, die auch Frauenkurse organisierte. Durch sie erfuhr die junge Elena Neuigkeiten aus der Kunst- und Literaturwelt, lernte die Präraffaeliten Englands und die Dichtung Paul Verlaines kennen und in ihren Studien verwenden.[9]

Den Sommer 1894 verbrachten die Makowskys in Finnland, in einem kleinen, gemieteten Holzhaus, das direkt an einem einsamen See gelegen war. Finnland galt zu dieser Zeit als beliebtes Reiseziel vor allem der In-

[9] Ein früheres Inventar der Arbeiten ELMs führt eine "Verlaine-Mappe", die allerdings nicht mehr auffindbar ist. Diese müßte ihren Erinnerungen zufolge aus dieser Zeit stammen.

tellektuellen. Von St. Petersburg aus war diese seit 1807 zu Russland gehörende Provinz schnell zu erreichen und versprach Ruhe und Freigeistigkeit. Denn hier galt noch die liberalere schwedische Verfassung. Umstrittene Theaterproduktionen wurden daher gern in diesem Teil des Landes uraufgeführt. Viele Künstler, darunter auch Ilya Repin, zogen sich um die Jahrhundertwende auf ihre finnischen Landsitze zurück, um dort ihr gesellschaftliches Leben ungestört fortzuführen - und fanden sich 1917 plötzlich in einem unabhängigen Finnland lebend wieder.[10]

Elena Makowsky liebte an Finnland vor allem die Natur und verbrachte viel Zeit mit Naturstudien. Aquarelle und Skizzen von diesem monatelangen Aufenthalt sind in ihrem Nachlass erhalten. Ihre zweite Leidenschaft in dieser Zeit ist die historische Literatur, die mit den Romanen Victor Hugos ihren Höhepunkt erlebte. Diese Lektüre, voll des revolutionär-schrecklichen Inhaltes, der Zauberei und des Volkstümlichen stellte nach ihren eigenen Aussagen die Quelle für viele ihrer späteren Werke dar, namentlich die "Illustrationen zu Gargantua" und die "Deutschen Schwänke".[11] In diesem Sommer dienten sie zu teilweise noch erhaltenen Skizzen historischer Szenen. Mit ihren Brüdern und deren Besucher, einem jungen Studenten, wurden lebhafte literarische Diskussionen geführt. Im Winter setzte sie diese Studien des "Grauenhaften, Dämonischen" fort, als sie durch private Vermittlung den Zugang zu einer Klinikstation für Geisteskranke erhielt und dort Skizzen von den Gesichtern der Patienten fertigte. Auch den darauf folgenden Sommer 1895 verbrachten sie zum Teil im finnischen Ort Raucha. Diesmal zusammen mit der Familie Auer, die ein paar Jahre später den ersten künstlerischen Auftrag für Elena vermitteln sollte, und dem Schriftsteller George Brandes.

Im Anschluss an diese Reise verbrachte die Familie einige Zeit auf dem Landgut und Gestüt Kariany im Tambowsker Gouvernement, das der Fa-

---

10 Siehe hierzu: Elizabeth Kridl Valkenier: Ilya Repin and the World of Russian Art, New York/Oxford 1990, S. 186.

11 Elena Luksch-Makowsky/Maria Luksch (Hrsg.): Kindheits- und Jugenderinne-rungen 1878 - 1900, Hamburg 1989, S. 85.

milie Makowsky zum Teil gehörte. Hier, so schreibt Elena in ihren "Jugenderinnerungen", gelang ihr das heute nicht mehr nachweisbare Ölbildnis des blinden Greises Loginow, das sicherlich eine gute Voraussetzung für die Aufnahme in das private Künstler-Atelier von Ilya Repin im Herbst des Jahres war.

2.5. Studium bei Ilya Repin

2.5.1. Repin und die Reform der Akademie

Die Wiederannährung der "Peredvizhniki" an die Akademie, oder besser die Annäherung der Akademie an die Malweise und die Ideale der "Wanderer", bahnte sich um 1885 an. Zar Alexander III. wurde von einem Kritiker vor Ilya Repins Gemälde "Ivan der Schreckliche" gewarnt, mit der Aufforderung, es aus der Ausstellung entfernen zu lassen. Als erster Zar überhaupt, der eine Wanderausstellung besuchte, erschien er persönlich, um sich einen Eindruck von dem Bild zu machen. Es gefiel ihm außerordentlich gut, entsprach es doch seinem Interesse an der Verbreitung eines nationalen Ausdrucks in der Kunst. Seine Besuche auf den Eröffnungen der "Wanderer" waren von da an regelmäßig. Und mit dem Plan, ein russisches Museum in Moskau zu gründen, in dem auch die "Peredvizhniki" vertreten sein sollten, stach er bald ihren bis dahin wichtigsten Förderer, Pavel Tretjakow, aus. Um 1890 regte der Zar eine Reform der Akademie an, deren Leitung dem Hof gegenüber verantwortlich war.[12]

Repin (1844 - 1930) spielte bei diesen Bestrebungen in den folgenden Jahren eine wichtige Rolle. Für sein umstrittenes Bild der "Zaporozher Kosaken" zahlte der Zar 1891 die bis dahin höchste Summe, die je für ein russisches Werk gezahlt wurde. Repin hatte es zudem gewagt, in seiner Werkausstellung "Unfertiges" zu präsentieren: Etwa einem Dutzend fertiger Gemälde standen rund 290 Skizzen und Vorstudien der Gemälde ge-

[12] Elizabeth Kridl Valkenier: Ilya Repin and the World of Russian Art, New York/ Oxford 1990, S. 133f.

genüber. Damit spaltete er die Kritik: Die jungen Maler reagierten zumeist positiv auf die ungewöhnliche Zurschaustellung des Arbeitsprozesses, während die Besucher seiner Generation die Auswahl für "nichts darstellend" und "schlampig" hielten.[13] Der Ankauf des Zaren mochte für ihn schmeichelhaft und Anlass für den Beitritt in die Kommission zur Erneuerung der Akademie gewesen sein. Gemäß Repins fortschrittlicher Auffassung, die er in seiner Ausstellung bewiesen hatte, verlangte er vor allem eine Reform der Unterrichtsmethoden, während andere nach einer größeren Unabhängigkeit vom Hof strebten. Im Herbst 1894 traten schließlich die neuen Statuten in Kraft. Diese betrafen in erster Linie die Unterrichtsmethoden und Prüfungsrichtlinien: Statt der beaufsichtigten Kurse in Klassenräumen wurde der persönlichere Unterricht in Ateliers eingeführt. Anstelle von wettbewerbsähnlichen Prüfungen zu festgelegten Themen sollten die Schüler den Arbeitsprozess an freigewählten Themen ohne vorgegebenen Zeitdruck dokumentieren. Vor seinem Antritt begab Repin sich auf eine sechsmonatige Reise durch Europa, um zu erkunden, was vor allem die jungen russischen Künstler zum Studium ins Ausland zog, insbesondere nach München.

Mit Ilya Repins Aufnahme der Lehrtätigkeit an der Petersburger Akademie meinten die "Peredvizhniki", endgültig einen ihrer populärsten Vertreter verloren zu haben. Repin gehörte schon vorher zu der Gruppe moderner Maler, die in der Künstlerkolonie von Abramtzevo verkehrten und von der Zusammenarbeit geprägt wurden. Diese war von dem Großindustriellen und Kunstliebhaber Savva Mamontov in den 1870er Jahren in der Nähe Moskaus aufgebaut worden.[14] Dem Dorf spendete er eine eigene Schule, eine von Künstlern entworfene und dekorierte Kirche sowie ein privates Theater. Hier hatten Vertreter der bildenden wie auch der darstellenden Künste die Möglichkeit zusammenzuarbeiten, außerdem wurden die von den "Peredvizhniki" und führenden Schriftstellern bislang unterdrückten

---

13 Ebd., S. 131.

14 Evgenia Kirichenko: Russian Design and the Fine Arts. From 1750 - 1917, New York 1991, S. 141.

angewandten Künste und vor allem die Architektur - als "Mutter" oder "Träger" aller Künste - gefördert. In den von ihm gegründeten kunsthandwerklichen Werkstätten wurden auch nach seinem Bankrott im Jahre 1899 noch vor allem moderne, im von Mamontov geförderten "Neo-Russischen Stil"[15] gestaltete Keramiken produziert.

Ab dem Jahr 1892 trat die dritte wichtige russische Mäzenin dieser Epoche in Erscheinung. Die Fürstin Maria Tenisheva, selbst ausgebildete Sängerin und ehemalige Kunstschülerin der Pariser Académie Julian, kam durch ihre Heirat zu einem großen Vermögen, das ihr ermöglichte, im großen Stil als Kunstförderin aufzutreten. Auf ihrem Gut in Talashkino[16], in der Nähe von Smolensk, entstand ab 1896 eine Künstlerkolonie nach dem Vorbild von Abramtzevo, mit eigener Kirche, Werkstätten, Theater - in der Regel immer etwas größer als das Vorbild. Vor allem dem Wiederaufleben der russischen Volkskunst, der sie auch ein eigenes Museum in Talshkino baute, und der Unterstützung des Neo-Russischen Stils galt ihr Interesse. Während beispielsweise der Repin-Schüler Sergej Maljutin intensiv in Talshkino arbeitete und die Holzwerkstatt leitete, profitierte Repin von einer anderen Einrichtung der Fürstin. In St. Petersburg, wo sie zeitweise studiert hatte, richtete sie in ihrem ehemaligen Atelier eine private Kunstschule ein, in der Repin unterrichtete.

Zur Vorbereitung auf die Aufnahmeprüfung an der Akademie wurde Elena Makowsky im Herbst 1895 in der privaten Kunstschule von Repin als Schülerin angenommen. An etwa 20 Mitschüler erinnert sich Elena Makowsky, ohne den Anteil der weiblichen Schülerinnen zu nennen, und daran, dass sie unter großer Schüchternheit litt. Bis dahin hatte sie nie Schulkameraden gehabt. Der gemeinsame Unterricht fand "in der Natur" statt und Elena zeichnete in dieser Zeit viele ihrer Mitschüler. Die Schüler

---

15 Ebd., S. 138. E. K. erläutert erstmals ausführlich die Merkmale von "Byzantine Style","Russian Style" und dem darauf folgenden "Neo-Russian-Style" in Kunst, Architektur und Kunsthandwerk. Eine genaue Definition der einzelnen Phasen des "Neo-Russischen Stils" findet nicht statt.

16 Ebd., S. 170.

lasen in Repins Aufzeichnungen von der Auslandsreise und auch sonst schien die Verehrung für ihren Lehrer grenzenlos:

"Wenn Ilya Jefinmowitsch 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 Austellungen zu veranstalten."[17]

Ein Motiv, das Elena Makowsky während dieser Zeit in vielen Variationen zeichnete, ist der Wanderer "Philimon", den sie mal mit Barett, mal als Mönch darstellt. Einige dieser Skizzen sind in ihrem Nachlass erhalten.

Mit wöchentlichen Ausstellungen ihrer Arbeiten und Arbeitsfortschritte ließ Repin die Schüler an seine eigene umstrittene Ausstellung von 1891 anknüpfen. Die Anregung zur freien Themenwahl war mittlerweile auch an der Akademie durchgesetzt worden. Elena fand die freien Kompositionen "spannend", war von den Ausstellungen weniger überzeugt: "Ein Raum voller Schrecklichkeiten!", schreibt sie in ihren "Jugenderinnerungen". Die meisten Übungen hielt sie für "furchtbar geschmacklos, schwerfällig und anekdotisch". Letzteres ist nicht verwunderlich angesichts der herrschenden Vorliebe der führenden russischen Künstler und auch Repins, für den historischen Realismus. Ludmila Vachtova sieht diesen bis heute noch unbeschränkt herrschen und meint, dass in diesem Zusammenhang das im Russischen benutzte Wort "Wirklichkeit" zutreffe:

"Genau das malen die Künstler, sie schildern und erzählen. Für die 70% Analphabeten vor der Oktoberrevolution übernehmen sie die Funktion einer jedermann verständlichen Biblia pauperum und werden dafür vom Volk geliebt. Den Gebildeten aber führen sie ihre malerische Eloquenz vor. Ähnlich wie die primitiven Volksdrucke von "Lubok" vermitteln sie Nachrichten, tun es aber vornehm, schön und in Öl. (Wobei) die wahren Künstler psychologisierende Analysen und Kommentieren der Hintergründe wagen (...).

---

[17] Elena Luksch-Makowsky/Maria Luksch (Hrsg.): Kindheits- und Jugenderinne-rungen 1878 - 1900, Hamburg 1989, S. 95.

Die (...) Bilddidaktik hält auch heute die Russen in Bann. Ehrfürchtig folgen sie (der) Geschichte der Bojarin Morosowa oder des Schrecklichen Zaren Iwan (...). die Dramatis personae geben sich sofort zu erkennen, die Bilder sind zum Lesen da."[18]

Was zog also die Studenten in Scharen in Repins Atelier und in seine Klasse an der Akademie - waren es die mit ihm verbundenen Reformen im Unterricht oder die Bedeutung seiner eigenen Arbeiten, seine Persönlichkeit? Für Elena Makowsky nahm er die Rolle als Identifikationsfigur ein, die bislang ihr Vater innegehabt hatte.

2.5.2. Die Repin-Klasse

Die Annahme der Professur an der Akademie bedeutete für Repin und andere ehemalige "Unabhängige", die es ihm gleichtaten (darunter auch Elenas Onkel Wladimir Makowsky) einen Bruch mit den alten Kreisen. Bei vielen Kritikern in Ungnade gefallen und aus vielen Salons ausgeschlossen, stellte Repin für seine Schüler sicherlich so etwas wie einen Helden dar. Elena Makowsky war wie die meisten stark von seiner Persönlichkeit beeindruckt. So stand er mit bedeutenden Zeitgenossen in Kontakt, wie beispielsweise dem verehrten Dichter Lew Tolstoi. Und er brachte manchmal angesehene Künstlerkollegen mit in den Unterricht: Der damals sehr gefeierte schwedische Künstler Anders Zorn kam mit Repin in das Atelier, während seine Ausstellung in Petersburg lief.

Auch gelang es ihm noch bis um die Jahrhundertwende hin, den Austausch mit der jungen Generation zu halten. Die Gruppe der *Welt der Kunst* konnte ihn für ihre ersten Ausgaben der gleichnamigen Zeitschrift als Autor gewinnen, bis er nach einem kritischen Artikel Sergej Diaghilevs über das - seiner Meinung nach - schlechte Niveau der Akademieausstellungen die Zusammenarbeit aufkündigte. Dem Engagement dieser Gruppe sind Ausstellungen aktueller ausländischer Künstler - wie die oben erwähnte Ausstellung Anders Zorns - zu verdanken. Die wohl-

[18] Ludmilla Vachtova: Vor hundert Jahren - russische Väter und Söhne, In: Russische Malerei im 19. Jahrhundert, Zürich 1989, S. 106.

wollende Unterstützung Repins bei ihren Anfängen war für die Gruppe hilfreich. Einige der Mitglieder, wie Somow und Kustodiew, kamen aus Repins Klasse.

Was die Studenten wohl am meisten an ihrem Lehrer beeindruckte, waren weder sein Ruf und Einfluss in den wichtigsten Kunstinstitutionen noch die reformierten Unterrichtsformen. Anna Ostroumova-Lebedeva, eine seiner erfolgreichsten Schülerinnen beschreibt in ihrer Autobiografie die Faszination, die von Repin ausging, wenn man ihm bei der Arbeit zusah:

"He worked with us as a great, exceptional painter, with his artistic intuition and passion (...) but not as a pedagogue who knows where and how to steer his students. Without a well-defined plan, method or knowledge, he would often contradict himself, would praise what he had criticized yesterday. (...) This gave us a basis not to believe in his sincerity, and only later did we understand that he was sincere and truthful on both occasions.
(...)It's fascinating to see him work. (...) He paints with very large brushes, but with such virtuosity! The brush obeys him magically. (...) And it performs all that he wants. Somehow, his brushes are bewitched."[19]

Die Sicherheit in der Zeichnung und das Auge für Menschentypen, das Gespür für das Individuelle, Menschliche ihrer Motive hat Elena Makowsky bei Ilya Repin gelernt. Der Kommentar eines Prüfers beim Anblick ihrer Zeichnung zur Aufnahme an der Akademie war: "Da ist die Hand des Makowsky zu sehen".[20] Doch vergleicht man beispielsweise eine von Repins eigenen Aktzeichnungen an der Akademie von 1865, ein muskulöser Mann in gespannter, ausgreifender Schrittstellung mit hinter dem Kopf geballter Faust, mit der Prüfungszeichnung der Makowsky vom 12. Oktober 1896, so zeigt sie eine erstaunliche Sicherheit in der Anatomie und im Ausdruck des Gesichts (ABB. 4). An die Prüfung erinnerte sich Elena Makowsky noch genau, war sie doch nur durch die Unterstützung Repins zustande gekommen, denn für die Teilnahme war der Nachweis

19 Zitiert in: Elizabeth Kridl Valkenier: Ilya Repin and the World of Russian Art, New York/Oxford 1990, S. 136.

20 Elena Luksch-Makowsky/Maria Luksch (Hrsg.): Kindheits- und Jugenderinne-rungen 1878 - 1900, Hamburg 1989, S. 101.

eines Gymnasialabschlusses nötig. Die im intensiven Privatunterricht erworbenen Fähigkeiten wurden schließlich anerkannt. Nach der Prüfung bestand Repin darauf, sie in seine Meisterklasse aufzunehmen.

Mit Stolz erwähnt Elena die Erinnerung des späteren, höchst erfolgreichen *Welt der Kunst*-Mitgliedes Mstislav Dobuschinsky an die Prüfung, bei der er nicht angenommen wurde. Denn: "Elena Makowskaja hat so kunstvoll zeichnen können."[21] Das beweisen auch die Zeichnungen, die in ihrem ersten Jahr an der Akademie entstanden, zumeist Akte, teilweise mit Stillleben kombiniert. Sie sind allesamt präzise ausgeführt, wirken aber zu akademisch-statisch. Eine Ausnahme ist das in Öl ausgeführte Gruppenporträt "Die Petersburger Kollegen aus der Repin-Klasse" (ABB. 5), das leider unvollendet geblieben ist. Auf einer nur 40 cm hohen und 118 cm breiten Leinwand hat sie die Porträts ihrer Studienkollegen Konstantin Somow, Boris Kustodiew, Nikolai Muraschko, Filip Maljawin und Alexander Schmarow - jeweils nur bis zum Schulteransatz- festgehalten. In Repins Atelier "sammelten sich viele bezahlte Leute, eine ganze Plejade zukünftiger bekannter Namen"[22], so die Künstlerin später. Es ist nicht bekannt, nach welchen Kriterien sie die Auswahl unter den Kameraden traf.

Auf zwei Fotos[23], die die Repin-Klasse darstellen, sind über zwei Dutzend Studenten um ihren Professor gruppiert. Darunter sind auch sechs Studentinnen, die sich wie beispielsweise Anna Ostroumova-Lebedeva und Marianne Werefkin später einen großen Namen machten. Mit "der Ostroumova" hatte Elena Makowsky sich befreundet, traf sie auch privat. Dass sie trotzdem diese fünf Kameraden abbildete, lag vielleicht an ihrer damaligen Achtung vor ihrem Können. Somow, so erinnert sich Elena

---

21 Ebd.

22 Ebd., S. 102f.

23 Abb. in: Elena Luksch-Makowsky/Maria Luksch (Hrsg.): Kindheits- und Jugenderinnerungen 1878 - 1900, Hamburg 1989, S. 101, das zweite Foto in:: Elizabeth Kridl Valkenier: Ilya Repin and the World of Russian Art, New York/Oxford 1990, S. 125.

Makowsky in ihrem Buch, "arbeitete (noch) dort, aber war bald fertig", und hatte "schon seine wunderbare Skizze zu "Ljudmila" gemalt und bei Farlaf gezeigt. Ebenso das Portait der "Dame in Blau" im Garten - gemalt nach einer früheren Schülerin, die später an Schwindsucht gestorben ist." Diese Erinnerung ist nicht ganz präzise, denn die 1896 begonnene "Dame in Blau" stellte Somow erst 1900 fertig. Auch Kustodiew war laut Elena Makowsky im Begriff, sein Studium zu beenden und war "ein sehr wertvoller Maler und Schilderer von Sitten und Gebräuchen aus einer Familie von Geistlichen". Tatsächlich war auch er erst 1896 nach St. Petersburg gekommen, nachdem er in Moskau sein Studium begonnen hatte. Von Muraschko erinnert sie nur, dass er von "den Kosaken" abstammte. Maljawin, der gerade von einem Aufenthalt in einem Kloster auf dem griechischen Berg Athos zurück war, hielt sie für den Talentiertesten der Klasse. "Sehr bald kam er heraus mit seinen lockigen schönen, im Chor tanzenden Mädchen und Frauen, die viel von sich sagen machten und eine deutliche Spur in der russischen Malerei hinterließen."

Dass sie nur mäßige und im Übrigen überall nachlesbare Informationen über ihre Modelle berichten kann, liegt sicher auch an ihrer großen Schüchternheit den männlichen Kollegen gegenüber. Über einen fachlichen Austausch gingen ihre Kontakte offenbar wenig hinaus. Und es ist zu vermuten, dass die ehrgeizige Elena sich hierbei an die ihrer Meinung nach Besten der Klasse hielt - wollte sie doch so viel und schnell wie möglich lernen.

So hat sie ihre Kollegen dann auch gemalt, hat sich auf die Darstellung der "führenden" Köpfe beschränkt. Dabei hat sie die einzelnen Porträts so miteinander verbunden, dass auf den ersten Blick der Eindruck eines Gruppenbildnisses entsteht. Die außen stehenden Somow und Schmarow sind einander zugewandt und im Profil, beziehungsweise im 3/4-Profil dargestellt und halten so die Gruppe zusammen. Doch während Somow sein Gegenüber ansieht, blickt Schmarow, der zu sprechen scheint, an ihm vorbei. Muraschko, der einzige, der den Betrachter ansieht, ist ge-

schickt in der Mitte plaziert. Er ist der körperlich Kleinste, wirkt in diesem Format zu gedrungen. Sein direkter Blick macht ihn trotzdem zum Mittelpunkt der Gruppe. Das Porträt Kustodiews hat Elena Makowsky nicht über die Skizze hinaus fertiggebracht. Er und der fünfte im Bild, Maljawin sind beide zu Schmarow gerichtet, blicken jedoch an ihm vorbei ins Leere. Die formale Ausrichtung auf den rechts stehenden Schmarow wird durch die farbliche, nach rechts aufsteigende Struktur des - nicht fertig ausgemalten - Hintergrundes verstärkt.

Auf den Fotos der Repin-Klasse von 1896 sind alle fünf Studenten wiederzuerkennen (ABB. 6). Darauf posieren sie - zum Teil in Kitteln, mit Malutensilien, bilden schachspielende und diskutierende Grüppchen - als "Kunststudenten". Elena Makowsky erspart sich in ihrem Bild dieses Vorgehen, schneidet die Körper und damit die möglichen Signale einfach ab. Auch verzichtet sie auf eine tiefgreifende Persönlichkeitsstudie des Einzelnen. Ergebnis ist eine freigewählte Komposition detailgetreuer Porträts ihrer Kollegen. Durch ihr Studienjahr in München musste sie die Arbeit an dem Gemälde unterbrechen. Zurück in St. Petersburg wollte sie es im Winter 1899 vollenden, in einem Brief an Richard Luksch vom 16.10.1899 berichtet sie jedenfalls von diesem Vorhaben, nach längerer Arbeit an Skulpturen, endlich wieder zu malen: "Dès lundi je vais aussi faire quelque-chose en peinture - et je veux reprendre un portrait collectif de quelques camarades, que j'ai commencé avant mon départ à Munich". Ihr erster großer Auftrag, den sie in diesem Winter ausführte, ließ eine Weiterarbeit an dem Gruppenporträt nicht mehr zu. Übrigens brach auch Filip Maljawin ein Porträt Elena Makowskys ab, da es ihm einfach nicht gelingen wollte.

2.6. Landleben und Wolgafahrt

Zwischen der Beendigung des Unterrichts an der privaten Repin-Schule und der Aufnahmeprüfung an der Akademie verbrachte Elena Makowsky noch einen Sommer mit Reisen in das Gouvernement Tula und nach Finnland. Diese "Lager" mit der Familie - wie sie es nannte - nutzte sie in diesem Jahr, um sich zeichnerisch begeistert der Landbevölkerung, dem Landleben und der Natur anzunähern. Dazu, so notierte sie in Tagebuchnotizen, stellte sie sich in ihrer Phantasie lebhaft vor, wie sich das Leben ändern (oder vereinfachen) würde, wenn sie ein Mann wäre. Mit Pluderhosen jungenhaft gekleidet und ihrem zeitweiligen Markenzeichen, dem roten Barett ausgerüstet, durchstreifte sie zu Pferde und mit dem Malkasten die Dörfer und Landschaften. "Alles, alles, die Handwerkerin eingeschlossen, hatte für mich einen neuen Reiz, das Volk", erinnert sie sich.[24] Bauern in Trachten, kranke Kinder, alte Menschen fanden ihr Interesse, mit allen führte sie lange Gespräche.

Das einfache Leben auf dem Lande, die fröhlichen Feste und Rituale, die "ganze, heiße, heimatliche Erde"[25] haben Elena nach den vielen Jahren im Ausland ganz und gar in ihren Bann gezogen. Nicht pittoreske Genrebilder waren das Ergebnis ihrer Studien, sondern ganz persönliche, lebendige Porträts von Menschen.

In der Akademie lernte sie wiederum streng in den einzelnen Klassen: So beispielsweise bei Wladimir Mate die Technik der Radierung. Um sich in Anatomie zu verbessern, versuchte sie, in der Anatomischen-Medizinischen-Akademie Tote zu zeichnen. Schlappe Muskeln und übler Geruch verdarben ihre Lust jedoch bald und sie war froh, als sie das Examen in Anatomie bei Professor Alexander Tarinskij (Abteilung Kriegsmedizin der Akademie) bestand. Viele der anatomischen Zeichnungen,

---

[24] Elena Luksch-Makowsky/Maria Luksch (Hrsg.): Kindheits- und Jugenderinnerungen 1878 - 1900, Hamburg 1989, S. 97.

[25] Ebd., S. 99.

zum Teil mit ausführlichen Anmerkungen versehen, zeugen noch heute von dem genauen Auge und zeichnerischen Vermögen der jungen Studentin. Trotz ihres Ehrgeizes, aus dem Unterricht an der Akademie den größtmöglichen Nutzen zu ziehen, war auch 1897 die Sommerreise wieder sehr viel prägender für ihre künstlerische Entwicklung.

Wie ihr Vorbild und Lehrer Ilya Repin, der in den Sommern von 1868 und 1870 die Arbeiter und Schiffe auf der Wolga malte, reiste Elena Makowsky im Juli 1897 auf dem Fluss. Ausgerüstet mit ihrem Skizzenalbum, dem roten Barett und gesammelten Reisetipps, ging ihre Fahrt von Rybinsk flussabwärts, unterbrochen von einem Besuch auf dem Gut Kasany, bis nach Samara und von dort mit ihrer Familie über Nischny-Nowgorod wieder zurück. Über dieses große Erlebnis schreibt Elena Makowsky in ihren "Kindheits- und Jugenderinnerungen":

"Unermüdlich malte ich ins Album, mal die Ufer, mal die Figuren an den Stationen, Hakenmänner mit ihren sonnenverbrannten Gesichtern, das uralt Russische; dann setzte ich an Deck die Menschen fest und ergriff schnell, aber durchdacht, ihre Erscheinung, scharf und aufmerksam alle Stufen des Kolorits erfassend, das Malerische des Volkes, das Glänzen der Kleiderflicken und die Ausdruckskraft der Gesichter. (...) Ich laufe überall mit meinem roten Barett herum, gehe in die dritte Klasse hinunter. Dort ist das einfache Volk und die Tataren mit seidenen gestreiften Schlafröcken. Ich gehe vorsichtig vorbei, nicht ohne Bange, aber ich zeichne und errege überall Sympathie. Mein Gott! Was für ein Material, was für ein Reichtum für eine "epische Kunst", wenn man das alles umarmen könnte?!"[26]

Als junges, gerade 18jähriges Mädchen alleine zu reisen, war zu dieser Zeit ein Wagnis und großes Abenteuer. Der Kontakt zu den Mitreisenden teils anderer Volksgruppen, insbesondere der Tataren, die Erzählungen der Reisenden, die langsam vorbeiziehende Landschaft - Elena Makowsky versuchte es eifrig in ihrem Album festzuhalten. Eilig hingeworfene Aquarelle sowie detaillierte Kostümskizzen dienten ihr noch drei Jahrzehnte später als Anregungen zu großen Gemälden. Auch Repin hatte seine Skizzen zu dem 1873 fertiggestellten Ölgemälde "Die Wolga-

[26] Ebd., S. 109.

treidler" genutzt. Ein Stipendium hatte ihm ermöglicht, zwei Sommer lang vom Wasser und Land aus die anstrengende Arbeit der Wolgaschlepper zu beobachten.

Repin hatte seine "Wolgatreidler" (ABB. 7) ursprünglich als sozialkritisches Bild geplant, das die erschöpft einen schweren Wolgakahn ziehenden Arbeiter mit einer am Ufer picknickenden eleganten Gesellschaft kontrastieren sollte.[27] In dem ausgeführten Entwurf von monumentalen Maßen - 131,5 x 281 cm - konzentriert sich Repin einzig auf die Gruppe der Treidler, die sich dem Flusslauf und dem Betrachter mit ihren ganzen Körpern entgegenstemmen. Die von ihnen gezogene Getreidebarke verschwindet fast im Hintergrund und ist im flimmernden Sonnenlicht kaum mit den Männern in Zusammenhang zu bringen. Sie ist im Kolorit eins mit der öden, sandigen Uferlandschaft. Der Himmel ist diesig, der leichte Gegenwind bringt den Männern in der gleißenden Hitze keine Erfrischung. Die Gruppe scheint sich nicht voranzubewegen, trotz der sichtbaren Kraftaufwendung der in Lumpen gekleideten alten und jungen Männer - insgesamt sind drei Generationen auszumachen. Repin stellt sie in den Mittelpunkt des Bildes und trotz exakter Personenstudien der Einzelnen gilt dieses Werk allen Männern, die hier ihr Leben lang am Ufer der Wolga verbracht haben. Wo und wann immer man die Treidler arbeiten sieht, es ist dasselbe Bild, seit Generationen dieselbe Ansicht für den Betrachter wie für die Dargestellten. Er zeigt ein ständiges Kommen und Gehen der Schiffe, die Fußspuren der Treidlergruppen am Ufer, doch Repin setzt zwar seine Erschütterung um, aber ohne die übliche Sozialromantik - wie es viele "Wanderer" im Stile Alexei Wenezianows getan hätten. Denn am Horizont ist bereits ein Dampfschiff zu erkennen und damit das Ende dieser Schinderei. Die Sozialkritik, die er ursprünglich geplant hatte, ist überflüssig geworden. Dennoch sah die "öffentliche Meinung" in den Treidlern "alsbald ein Sinnbild des russischen Volkes, das an seiner Kette

[27] Elizabeth Kridl Valkenier: Ilya Repin and the World of Russian Art, New York/ Oxford 1990, S. 36.

schleppt". [28] Für Repin waren die "Wolgatreidler" das erste große Werk. Repins Vater war Offizier gewesen, doch um ihm dieselbe Ausbildung zu ermöglichen, fehlte der Familie das Geld. So hatte er seine Laufbahn als Ikonenmaler begonnen und war in den ersten Jahren nach dieser Ausbildung Autodidakt gewesen.

Elena Makowsky kannte das Bild Repins und seine Entstehungsgeschichte. Bestimmt waren die Erfahrungen ihres Lehrers Anreiz für sie gewesen, diese Reise zu unternehmen. Ihre Skizzen bekunden dabei eine andere Sichtweise, wenngleich auch bei ihr die Menschen im Vordergrund stehen. Die direkte Darstellung von körperlicher Arbeit findet man in ihren Skizzen nicht. "Arbeit" als Motiv an sich hat sie nie besonders beschäftigt, auch in ihrem späteren Werk finden sich nur vereinzelte Beispiele. Sie macht sich vielmehr zur Aufgabe, einen jeweiligen Menschentyp zu erfassen, der gekennzeichnet ist durch seine Arbeit und seine Herkunft. In ihren, die Reiseeindrücke wiedergebenden Skizzen von 1897 konzentrierte sie sich auf die Gesichter der Porträtierten. Blieb mehr Zeit, arbeitete Elena Makowsky sie zu der beobachteten Szene aus. Hafenszenen, Kirchen im russischen Stil, Landhäuser haben sie beschäftigt, dennoch sind es die russischen Volkstypen, nach deren Skizzen sie Anfang der 20er Jahre schließlich größere Gemälde anfertigte (ABB. 8 + 88).

Dass Elena Makowskys Skizzen trotz der ähnlichen Wahl der Motive in eine ganz andere Richtung gehen als die ihres Lehrers, ist wohl auf ihre unterschiedliche Betrachtungsweise aufgrund ihrer sozialen Erfahrungen zurückzuführen. Elena Makowskys Standesbewusstsein tritt immer wieder hervor. Auch im hohen Alter und in Zeiten großer finanzieller und äußerer Not berief sie sich immer - fast trotzig - auf ihre adelige Herkunft, "aus dem Geschlecht derer *von* Makowsky". Während Ilya Repin sich gegen soziale Ungerechtigkeit stark machte, entwickelte Elena Makowsky erst

[28] Oskar Wulff: Die Neurussische Kunst, Augsburg 1932, S. 245.

als Jugendliche ein Gespür für die Lebensbedingungen der einfachen Bevölkerung. In ihren Aufzeichnungen finden sich keine Reflexionen über soziale und gesellschaftliche Probleme und Missstände. Vielmehr sieht sie sich und ihre Familie als festen Teil eines bestehenden gesellschaftlichen Systems, das sie selbst nicht in Frage stellt. Ein Beispiel: Bei der Ankunft in einem der Sommerquartiere, so erinnert sich Elena Makowsky, versammelten sich "im Gedenken an die 'gute, alte Ordnung' (...) alle Frauen und Kinderchen an der Treppe, um uns zu begrüßen. Ich weiß nicht wie, aber Mutter hatte plötzlich Pfunde von Gebäck und Fruchtbonbons, die wir allen schenkten. Ich war mir treu und begann sofort, ein kleines, weinendes Mädchen zu malen."[29] Als das Dorf während ihres Aufenthaltes von einer Epidemie heimgesucht wurde, sah sich ihre Mutter, die "immer ängstlich vor dem ansteckenden Dorf" gewesen war, wiederum verpflichtet, mit Medikamenten zu helfen - wie es von "Gutsherren" erwartet wurde.

Die frühen Bilder sind von der durch ihre Erziehung und Herkunft bedingten Betrachtungsweise ihrer Motive geprägt. Die Ausführung ist akademisch-präzise, die Situationen und Personen sind in ihrer Individualität und in ihrem Volkstum erfasst, ohne dabei sentimental zu wirken. Elena Makowsky verzichtete in ihren Bildern meistens auf die Darstellung einer großen Szene, sie holte sich lieber ein Detail heran. Diese Einstellung entspricht ihrer späteren Vorliebe für das Porträtmalen.

[29] Elena Luksch-Makowsky/Maria Luksch (Hrsg.): Kindheits- und Jugenderinnerungen 1878 - 1900, Hamburg 1989, S. 97.

3. Stipendium in München

Im Herbst 1897 malte Elena Makowsky das Öl-Porträt eines abessinischen Diplomaten, der sich in St. Petersburg aufhielt. In der Schülerausstellung der Akademie gezeigt, begeisterte sich der russische Staatsrat Johann von Bloch für das Bild und kaufte es. Als Freund der Familie Auer, die zu den engen Freunden der Makowskys gehörten, informierte er sich über die junge Künstlerin und entschied sich, ihr ein zweijähriges Stipendium im Ausland anzubieten. Elena war sofort bereit, das Angebot anzunehmen. Denn in den vergangenen Jahren hatte sie sich kontinuierlich von der Familie gelöst, hatte eigenen Antrieb zur Verwirklichung ihrer Vorstellungen entwickelt.

Zu ihrem Vater, den sie lange Zeit zum Vorbild gehabt hatte, war der Kontakt fast vollständig abgebrochen. Fast nüchtern schilderte sie diese Tatsache in ihren "Kindheits- und Jugenderinnerungen".[30] Demnach hatte sie ihren Vater nach der Trennung der Eltern 1892 nur noch zweimal gesehen und dabei nur einmal gesprochen.

Die ganze Wahrheit offenbaren in französischer Sprache geschriebene Aufzeichnungen von 1896/7 aus ihrem Notizbuch[31], in denen sich immer wieder eine verzweifelte Tochter offenbart. Nachdem sie lange versucht hatte, den Stil und die Bilder des Vaters zu kopieren, wagte sie eigene Bilder. Diese wollte sie dem Vater zeigen oder zumindest seinen Rat einholen, doch Konstantin Makowsky meldete sich nicht und kam nicht zu den vorgeschlagenen Treffen. Die Enttäuschung von Elena Makowsky wuchs stetig, wie eine Beschreibung der Silvesternacht 1897/8 zeigt: "Ich ging in mein Zimmer. Ich stellte das Porträt des Vaters vor mich und ich hob das Glas zu ihm und dann hielt ich strenge Zwiesprache mit ihm."

---

30 Elena Luksch-Makowsky/Maria Luksch (Hrsg.): Kindheits- und Jugenderinnerungen 1878 - 1900, Hamburg 1989, S. 114.

31 Im Nachlass erhaltenes Notizheft mit einigen Tagebucheintragungen in russischer und französischer Sprache.

Schon im Verlaufe des vorangegangenen Jahres hatte sie immer wieder emotional sehr "aufgewühlte" und "fiebrige" Zustände gehabt, in denen sie sich über das mangelnde Interesse ihres Vaters beklagte. Gleichzeitig plagten sie die häufige Langeweile und die schlechten Arbeitsmöglichkeiten während der Landaufenthalte. Der Vater, der ja schließlich dafür verantwortlich gewesen sei, dass sie sein Talent geerbt hatte, sollte ihr weiterhelfen. So bittet sie ihn in ihren Gedankenskizzen:

"Hol' mich hier heraus, schnell, nimm mich mit und laß mich arbeiten! Warum hast Du mir dieses schwer lastende, dominante Erbe gegeben, wenn Du den Weg nicht ebnen, die Entwicklung nicht erleichtern willst?"

An anderer Stelle droht sie pathetisch:

"Wenn ich bis morgen früh (den 11. Januar 1897 - d. Verf.) keine Antwort habe, reagiere ich umgehend. Ich werde ihn aufsuchen, ihn anklagen. Das Eisen ist rot, rot - ich verbrenne mich daran, es muss geschmiedet werden."

Aus Rücksicht auf die Mutter behielt sie ihren Kummer und schließlich den Zorn über das Desinteresse des Vaters an ihrer Entwicklung für sich. Doch dadurch wurde sie immer apathischer, zurückgezogener und verstärkte ihre künstlerischen Ambitionen. Um die Stagnation ihrer persönlichen Entwicklung im lähmenden Petersburger Familienkreis zu verhindern, plante sie schon lange vor dem Stipendium wegzugehen, am besten ins Ausland.[32] Berücksichtigt man den Einfluss Ilya Repins in dieser Phase, ist es nicht verwunderlich, dass die Entscheidung auf München fiel.

Repins Europa-Erfahrungen und sein lobendes Urteil über die Münchener Kunstschulen waren ihr bekannt. Und es gab noch weitere Anreize, dieses Ziel zu wählen:

"Zu dieser Zeit fuhren einige Schüler der Akademie nach München, erzählten von Frau Werefkina, von Grabar, von Kandinsky und Jawlensky, die dort experimentierten, mit

[32] Elena Luksch-Makowsky/Maria Luksch (Hrsg.): Kindheits- und Jugenderinnerungen 1878 - 1900, Hamburg 1989, S. 114. Diese Pläne existierten seit 1895.

farbenprächtigen Effekten. Die Tradition dieser Begeisterung für München ging von Serow aus, einem Freund des Komponisten Wagner, seiner Frau und ihrem Sohn Valentin Serow. Zwei Forschungswinter lang zeigte man bei uns auf Initiative von S. P. Diaghilev Ausstellungen von Ausländern. (...)."[33]

3.1. Azbee-Schule und "Neu-Dachau"

In München hatten sich zu dieser Zeit eine Reihe von ausländischen und auch russischen Künstlern vor allem im privaten Atelier von Anton Azbee (1862 - 1905) eingefunden. Der gebürtige Slowene hatte sich einen Namen als Lehrer gemacht, seine seit 1891 geführte Privatschule war auf Figuren- und Porträtmalerei spezialisiert.[34] Er selbst trat, nach seiner Ausbildung an der Wiener Akademie in den 80er Jahren und dem Studienabschluss an der Münchner Akademie bei Gabriel von Hackl, mit seinen eigenen Arbeiten nicht sonderlich in Erscheinung, seine Stärke lag unumstritten in seinem pädagogischen Talent. Um 1898, als Elena Makowsky in die Schule eintrat, hielten sich außer ihr folgende russische Künstler auf: Ivan Bilibin, Mstislav Dobuschinsky und Igor Grabar. Alexej Jawlensky und Wassily Kandinsky verließen in diesem Jahr die Schule, blieben aber in München. Igor Grabar, seit 1896 bei Azbee, arbeitete von 1898 bis 1901 sogar als Lehrer, so dass in dieser Zeit die Schule auch seinen Namen trug, "Azbee und Grabar-Schule".[35] Dieser Umstand sollte der Künstlerin in späteren Jahren helfen, denn Grabar empfahl ihre Arbeiten für die Ausstellungen der *Mir Iskusstwa* in St. Petersburg.

Elena Makowsky wird in dieser Zeit auch der Einfluss des "Leibl-Kreises" nachgesagt, der sicherlich in München und Dachau eine große Rolle

---

33 Ebd., S. 113. Igor Grabar berichtete übrigens später in der Zeitschrift "Welt der Kunst" vornehmlich über die deutsche Kunst und die Münchner Szene. Ähnlich, wie man von dem häufig in Paris lebenden Alexander Benois vornehmlich Aufsätze über französische Kunst finden kann.

34 Seine eigenen Leistungen als Maler werden im Allgemeinen gering eingestuft, über Azbees Werk ist kaum berichtet worden. Nur etwa zwei Dutzend Gemälde sind heute aus dieser Zeit erhalten.

35 Ambrozic, Katarina: Wege zur Moderne und die Azbee-Schule in München, Wiesbaden/Ljubljana 1988, S. 117.

spielte.[36] Doch die besten und wichtigsten Jahre hatten die Maler um Wilhelm Leibl (1844 - 1900) bereits in den 1870er Jahren gehabt, als sie sich zu einer Ateliergemeinschaft zusammenschlossen. Die Begegnung Leibls mit Courbet und sein erwachendes Interesse für den Impressionismus waren in München bekannt. Man kann zwar davon ausgehen, dass Elena Makowsky sein Werk beachtete, zumal seine Motive - Bauern und Landbevölkerung - ihren gerade entwickelten Interessen entsprachen. In seiner realistischen Malweise mit zumeist dunklem Kolorit und der äußerlichen, sachlichen Motivauffassung mussten ihr seine Bilder sympathisch sein. Doch eine große Anziehungskraft wird er für die jungen ausländischen Studenten nicht gehabt haben, gehörte er doch alters- und schaffensmäßig in die Generation der "Peredvizhniki". Diese wurden von den jungen Studenten zwar geachtet, aber insgesamt galt es, ihre Malweise und Themenstellungen zu überwinden. Und direkte Hinweise auf einen Kontakt zum "Leibl-Kreis" sind im Nachlass der Künstlerin nicht zu finden.

Die Äußerungen von Elena Makowsky über ihre Zeit des Stipendiums in München sind dürftig. Ihre "Kindheits- und Jugenderinnerungen" enden mit ihrer Heirat im Sommer 1900, doch wird das Studienjahr im Ausland nur angekündigt, in der Erzählung wird es einfach übersprungen. Ein Grund hierfür mag die späte, erst nach ihrem Tod erfolgte Übersetzung des Manuskriptes durch ihren Sohn Peter sein, der vor Veröffentlichung des Buches verstarb. Handgeschriebene Notizen in russischer Sprache, die sich im Nachlass befinden, scheinen als Vorlage gedient zu haben. Daraus ersichtlich ist, dass wohl ursprünglich ein bis in die 30er Jahre weiterreichendes Manuskript geplant war. Stichprobenartige Übersetzungen der Notizen zeigen aber kein über das Vorhandene hinausgehendes Material. Es ist davon auszugehen, dass Elena Makowsky die Arbeit an ihren Erinnerungen - vielleicht aus gesundheitlichen Gründen - abbrach. So sind die einzigen Quellen zu dieser Zeit die datierten Arbei-

[36] Das behauptet Isabella Schwinghammer in ihrer Diplomarbeit: "Elena Luksch-Makowsky (1878 - 1967) Die Gemälde". Diplomarbeit an der Universität Wien, 1996 (unveröffentlicht).

ten im Nachlass und solche, die nur auf Fotos dokumentiert sind. Eine wertvolle Quelle ist eine Schatulle mit Briefen aus der Verlobungszeit, die Elena nach ihrer Rückkehr nach St. Petersburg an Richard Luksch schrieb. Darin finden sich Hinweise auf die gemeinsam verbrachte Zeit.

In einem Brief an Richard Luksch[37], den sie ihm während ihrer Verlobungszeit aus Russland schrieb, äußert sie sich über die Theorien des ihr bekannten "Vieux Maître" Hölzel. Wahrscheinlich handelte es sich um die 1901 veröffentlichten Theorien "über Formen und Massenverteilung im Bilde", von denen ihr Richard Luksch berichtet hatte. Adolf Hölzel (1853 - 1934), hatte, wie Leibl, in den 1870er Jahren in Wien und dann in München studiert. Nach einem Aufenthalt in Paris ließ er sich in Dachau nieder. 1891 gründete er, wie Azbee, eine private Malschule in München. Im Gegensatz zu diesem, war er auch mit eigenen Werken erfolgreich, setzte seine Theorien um. Um 1905 zeigte Hölzel in seiner "Komposition in Rot I" erste Abstraktionsversuche.

Mit dem Zusammenschluss Hölzels und seiner Malerkollegen Ludwig Dill und Arthur Langhammer zu der Künstlergemeinschaft "Neu-Dachau", begann Anfang der 1890er Jahre eine neue Phase in der Dachauer Malerei, die auch ihre Attraktivität für die junge Generation erhöhte.[38] Der persönliche Weg Hölzels vom anerkannten Genremaler zum erst verhöhnten und schließlich doch gelobten modernen Empfindungsmaler, der aus einer Farb- und Formentheorie heraus arbeitete, mag für die Neuartigkeit ihres Wirkens beispielhaft stehen. Charakteristisch für diese Maler war die Überwindung des Naturalismus und die theoretische Verarbeitung des Impressionismus. Ihre Malerei war, von individuellen Ausprägungen abgesehen, bestimmt von dem Streben nach einer vom Künstler geschaffenen Bildharmonie: Der wohlüberlegten Verwendung der Naturformen - statt ihrer einfachen Wiedergabe -, der Wahl ihrer Komposition, also der

---

37 Brief an Richard Luksch vom 19. Juli 1899 (Nachlass).

38 Das Leben in Dachau als Gegenstand künstlerischer Darstellungen zeigt: Lorenz Reitmeier: Dachau. Der berühmte Malerort, Dachau 1989, S. 8 - 10.

Raumeinteilung, sowie der Erzeugung von Dreidimensionalität mittels der Farbgegensätze. Die Dreidimensionalität wurde mit Hilfe einer "Dreiteilung von Hell-, Dunkel- und Mitteltönen und in Bezug auf die Farbgegensätze als dreifaches Kalt, Kühl und Warm der Hauptsache nach erzielt".[39] Und ein Prinzip Hölzels war es auch, so heißt es weiter,

"Figuren auf neutralen Grund zu stellen, um eine bescheidene Hauptfarbe als solche zur Geltung zu bringen (...). Um gleichzeitig einer gewissen Stumpfheit oder Schmutzigkeit in der Farbe auszuweichen, sucht er helle, sonnige Straßen oder sonstige helle, ins Graue spielende horizontale oder vertikale Flächen, die beleuchtet sind, auf, und stellt eine Figur dagegen. Hierbei macht sich das Bedürfnis geltend, selbst bei den nahestehenden Gegensätzen vermittelnde Farbenmischungen aufzusuchen und anzuwenden."

Eine andere Regel lautete: "Je einfacher die Formen und ihre Umgrenzungslinie (...), desto ruhiger im Zusammenhang wirkt das Bild." Bei der Beschränkung auf das Wesentliche wurde auf viele "zufällige" Details verzichtet. Den Bildern Ludwig Dills insbesondere wurde ein stets esoterischer Gehalt nachgesagt. In seinen Kompositionen und der Auswahl der Bildausschnitte mit Hölzel vergleichbar, sind seine Bilder am ehesten Interpretationen zu nennen. Roeßler gibt für diese Eigenschaft der "Neu-Dachauer" ein Beispiel:

"Sie malen (...) so die Bäume. Sie malen sie nicht als Botaniker. (...) Wir erkennen auf dem einen oder anderen ihrer Bilder einen Baum, und mehr, sein Inneres, sein geheimes Leben, sein ruhig vergehendes Dasein; wir erkennen einen alten oder jungen, einen stolzen oder demütigen, einen starken Baum, in dem die würzigen Säfte hochquellen, oder einen müden Baum, dessen Stamm hohl wird, dessen Mark in Mull zerfällt. All das erkennen wir auf dem Bilde eher als des Baumes botanische Familienzugehörigkeit. Und es ist dies auch wichtiger und von tieferer Beziehung zu unserem Gefühlsleben als alle wissenschaftliche, photogrammgetreue Malerei."[40]

Die Arbeitsformen der "Neu-Dachauer" ließ sie zu Neuentdeckern Dachaus und des "Dachauer Moos" werden. Das "Dachauer Moos" war eine von München zwar schnell über eine Landstraßen-Allee erreichbare Landschaft, die aber als sumpfiges, morastiges, meist wolkenver-

39 Arthur Roeßler: Neu-Dachau, Bielefeld/Leipzig 1905, S. 112.
40 Ebd., S. 32.

hangenes Gelände schwer zugänglich war. Das dahinterliegende Dachauer Hügelland mit dem idyllischen Markt Dachau, der mit seinen fünfunddreißig Metern über der Moorebene einen oft gemalten Weitblick bot, zog viele der Freilichtmaler an. Ebenfalls bei den meisten Malern beliebt waren die Stadtansichten, die vereinzelten "Moosbauern"-Siedlungen, die Dachauer Trachten und das lebhafte Brauchtum, wie die Jahrmärkte, der Adventsmarkt und das Dachauer Volksfest. Nicht zuletzt gehörten das Leben in den Künstlerhäusern, ihren Treffpunkten in den Biergärten und Brauereigaststätten zu den häufigen Motiven.[41] Aus allen diesen Bereichen sind Aquarellstudien von Elena Makowsky erhalten.

Die "Neu-Dachauer" offenbarten in ihren Bildern die stille Schönheit dieser reizvollen, aber im Vergleich zu "erhabenen" Naturschauspielen, wie sie beispielsweise die felsigen Alpen oder die mächtigen Meere boten, recht unspektakulären Landschaft und ihrer einfachen Bevölkerung. Dementsprechend wurden die Titel der Bilder gewählt. Vermieden wurden die unter Landschaftsmalern üblichen Ortsbezeichnungen, dafür gaben sie den Kompositionen schlichte Titel wie beispielsweise "Birken im Moor". Ihnen gelang die malerische Erfassung der Luft, wie sie für die Moorlandschaft typisch war: Dunstig feucht, mal neblig oder blass. Immer Einfluss nehmend auf die gefühlte und gesehene Stimmung und Farbwahrnehmung. Zu ihren Experimenten der Lichtmalerei gehörte auch die Arbeit mit künstlichen Lichtquellen und den damit erzielten Toneffekten.

Ein berühmt gewordener Schüler ihrer Malschule war 1898/99 Emil Nolde. Jawlensky, Kandinsky und die Werefkin bei Azbee, Nolde bei Hölzel, bildeten in dem Jahr ihres Deutschlandaufenthaltes ein spannendes Umfeld für Elena Makowsky. Ihr Selbstporträt mit dem roten Barett von 1898 lässt den Einfluss der Farbtheoretiker ahnen, ist ihr Bild doch ganz auf Rottöne reduziert. Auch der bewusste Einsatz künstlicher Lichtquellen und der damit erzeugte Effekt der partiellen Lichtkonzentration hat ver-

[41] Siehe Anm. Nr. 38.

mutlich bei der Arbeit an dem Porträt von Richard Luksch eine Rolle gespielt (ABB. 9). Neu in ihren Arbeiten ist auch der Verzicht auf "große" Kompositionen, die Bildbehandlung wird flächiger, dekorativer, ähnelt derer Ludwig Dills. Dies ist besonders auffällig bei den Arbeiten, die während ihres zweiten Aufenthaltes in München, 1900, entstanden. Tendenzen zum Jugendstil allerdings, wie sie Elena Makowsky im Wiesbadener Ausstellungskatalog schon für ihre Zeit an der Azbee-Schule bescheinigt werden, können nicht bestätigt werden.[42] Die Begründungen scheinen sich auf die 1988 ausgestellten Arbeiten zu stützen, die jedoch allesamt in der Wiener Zeit und nicht vor 1902 entstanden.

3. 2. Deutenhofen und Richard Luksch

Für ihre persönliche Entwicklung und ihren weiteren Lebensweg entscheidend wurde das Zusammentreffen mit Richard Luksch, ihrem späteren Ehemann. Der gebürtige Wiener Luksch war Jahrgang 1872 und hatte bereits an den Wiener und Münchner Akademien Malerei studiert. Der Bildhauerei wegen war er ins Dachauer Land gekommen, wo er auf Schloss Deutenhofen bei Mathias Gasteiger in die Lehre ging. Der Familie Luksch zufolge gab er die Malerei relativ schnell ganz auf, nachdem er Elena Makowsky hatte malen sehen. Es ist nur zu vermuten, wie die beiden sich kennen gelernt haben. Ob Elena Makowsky sich ebenfalls in Deutenhofen der Bildhauerei zuwenden wollte, oder ob ihr Interesse dafür erst durch den Einfluss Richard Luksch' verstärkt wurde ist unklar. Die erhaltenen Skizzen aus diesem Jahr zeigen vor allem Personen-, Körper- und Porträtstudien, die allesamt aus dem Unterricht bei Azbee stammen dürften. Ein kleines Ölporträt eines Mitschülers ist im Kunsthandel erhalten.[43] Die Skizzen von Truthähnen, Pferden und Bauern dürften dagegen

---

42 Vgl. Ambrozic, Katarina: Wege zur Moderne und die Azbee-Schule, Wiesbaden/Ljubljana 1988, S. 107. In der Wiesbadener Ausstellung wurden "Selbstporträt mit Sohn Peter", "Adolescentia", und zwei Holzschnitte (einer wohl aus dem Katalog der 14. Secessionsausstellung) gezeigt; alle 1902 bzw.1903 datiert.

43 Im Besitz der Elbdörfer Galerie, Hamburg.

auf dem Land entstanden sein, denn das Dachauer Moos lockte zum Malen "nach der Natur".

Auch Elena Makowsky hielt sich in diesem Jahr außer in München zeitweilig in Deutenhofen, einem Ort nordöstlich von Dachau, auf. Der Bildhauer Mathias Gasteiger hatte 1896 das aus dem 17. Jahrhundert stammende Schloss Deutenhofen aufgekauft und dort zusammen mit dem Maler Julius Exter 1897 eine Mal- und Bildhauerschule gegründet. Angekündigt wurde die Schule in der Zeitschrift "Die Kunst für Alle", mit dem Hinweis, dass dort "hauptsächlich das Studium des Tierkörpers und Aktmalen in freier Natur gepflegt werden" sollten.[44] Im Winter sollte der Unterricht in Gasteigers Münchner Anwesen stattfinden. Neben dem Atelier und den privaten Wohnräumen bot das Schloss noch genügend Wohnraum für Gäste. So konnte Gasteiger die Idee umsetzen, die an den Kursen teilnehmenden Künstler gleichzeitig zu beherbergen und zu verpflegen. Nach vielen Umbauten und der Anlage eines umfangreichen Gartens machte das Schloss einen malerischen und herrschaftlichen Eindruck. Dabei musste Gasteiger jedoch seine finanziellen Möglichkeiten überschreiten, da die Schülerzahl nur langsam anwuchs. 1899 wurde der Besitz zum ersten Mal gepfändet, 1901 schließlich wurden Schloss und ein Teil der Arbeiten Gasteigers versteigert.

Richard Luksch und Elena Makowsky müssen beide zu den Schülern des zweiten Jahres der Einrichtung gehört haben. Wahrscheinlich haben sie sich im Sommer oder Herbst 1898 bei Gasteiger auf Schloss Deutenhofen kennen gelernt. Dafür spricht, dass Richard Luksch erst ab 1899 als Bewohner der Dachauer Künstlerkolonie registriert wurde.[45] Ein eindeutiges Datum für den Aufenthalt von Elena Makowsky bildet die Porträtstatuette, die Mathias Gasteiger von ihr anfertigte. Diese stellt die junge Künstlerin stehend beim Malen dar: In der linken Hand die Palette, in der

---

44 Zitat in: E. Schmid/S. Heym: Mathias und Anna Sophie Gasteiger, Dachau 1985, S. 46.

45 Siehe Register der Dachauer Künstler in: Lorenz Reitmeier: Dachau. Der berühmte Malerort, Dachau 1989.

rechten ein Pinsel. Ein Werkstattfoto dieser Statuette, ist von Gasteiger beschriftet: "Die russische Malerin Mackowsky. Wurde mit dieser Statuette eben fertig. In Eile grüßt. Herzlich Ihr M. Gasteiger. 3. X. 98."[46] Interessant ist an der Statuette, deren Verbleib und Maße leider unbekannt sind, die noch malerisch-impressionistische Gestaltung, die sich von Gasteigers späteren Werken - ab 1900 - und ihrem stilisierten, ornamentalen Jugendstil unterscheidet.

Die Skizzen, die Elena Makowsky bei Azbee im Atelier in der Georgenstraße machte, sind geprägt von dem unermüdlichen Üben am Akt und an den Porträts der Mitschüler. Die Skizzen, Aquarelle und Ölbilder, die auf dem Land in Deutenhofen entstanden, zeigen die Aufgaben der Deutenhofener Schule umgesetzt. Skizzen von Pferden und zwei weibliche Aktstudien im Freien sind auf Fotos dokumentiert, letztere sind offenbar in Öl ausgeführt.

3.3. Die Arbeiten der ersten Münchner Phase

Es ist wichtig, an dieser Stelle zu unterscheiden, welche Aufgaben sich Elena Makowsky in diesem ersten Jahr in München stellte. Denn, um es hier vorweg zu nehmen: Im Sommer 1899 kehrte sie zurück nach Russland und entschloss sich, das zweite Stipendienjahr abzulehnen, um den Winter mit intensiven Studien in St. Petersburg zu verbringen. Erst im April 1900 zog sie erneut nach Dachau, um dort nach ihrer Hochzeit mit Richard Luksch für einige Monate zu leben, bevor sie nach Wien übersiedelten. Diese Ortswechsel trennen sowohl die Studien in St. Petersburg als auch die Arbeiten in München in jeweils zwei Phasen. Diese Tatsache wurde bislang in den wenigen Abhandlungen über die Künstlerin nicht berücksichtigt oder gar nicht erkannt.

---

[46] Abb. u. Zitat: E. Schmid/S. Heym: Mathias und Anna Sophie Gasteiger, Dachau 1985, S. 52 + 53.

Um sich einen Überblick über ihre Arbeiten im Jahr des Stipendiums verschaffen zu können, ist eine Fotografie hilfreich, die sich im Nachlass befindet.[47] Sie zeigt Elena Makowsky in "ihrem Atelier in Deutenhofen bei München, 1898", zusammen mit einigen ihrer dort geschaffenen Werke (ABB. 10). Die Richtigkeit der Datierung ist nicht zu überprüfen[48], jedoch spricht ihre Selbstinszenierung dafür: Das typische rote Barett, lange, offen getragene Löwenmähne und weiter Arbeitskittel geben ihr ein verwegenes Aussehen. Auf ihre rotgoldene Haarpracht war sie immer sehr stolz gewesen und versuchte diese zur Geltung zu bringen.[49] In diesem Stil hat sie sich auch in einem 1898 gefertigten Selbstporträt in Öl mit rotem Barett gemalt. Dieses Aussehen legte sie 1899, in der Verlobungszeit - zurück in St. Petersburg - wieder ab. Fotos aus dieser Zeit zeigen sie ohne Barett, immer mit hochgesteckten Haaren, ob im Arbeitskittel oder damenhaften Kostüm. Gut sichtbar, im Mittelpunkt des Raumes platziert, ist das fast lebensgroße Ölgemälde des "Schlachters". Rechts daneben ein weiblicher Akt in Öl. Im Vordergrund auf dem Fußboden steht die Skulptur "Badende" ("Baigneuse") - oder auch die "sich Waschende" genannnt - eine sitzende weibliche Aktfigur. Rechts davon auf dem Fußboden ein kleineres Porträt eines Mannes im Profil, ebenfalls in Öl. Die übrigen Arbeiten, die das Atelier füllen, sind schwer zu identifizieren. Auffällig ist allerdings eine kleine Figur, die vor Elena Makowsky auf dem Tisch steht. Es handelt sich dabei um die von Richard Luksch "um 1898"[50] gefertigte Gipsfigur "Der Purzelbaum". Diese Tatsache deutet auf eine mögliche Ateliergemeinschaft hin, auf jeden Fall aber auf den Kontakt zu Richard Luksch schon in diesem ersten Halbjahr ihres Auslandsaufenthaltes.

---

47 Abb. in: Elena Luksch-Makowsky/Maria Luksch (Hrsg.): Kindheits- und Jugenderinnerungen 1878 - 1900, Hamburg 1989, S. 115.

48 Die von der Künstlerin oder ihrem Sohn Peter nachträglich versehenen Datierungen auf Fotografien sind auffallend häufig falsch.

49 Mündlicher Bericht von ihrer Schwiegertochter Maria Luksch, Hamburg.

50 Vgl. Joachim Heusinger von Waldegg/Helmut Leppien: Richard Luksch/Elena Luksch-Makowsky, Hamburger Künstlermonographien, Bd. 10, Hamburg 1979, S. 6.

3.3.1. "Der Schlachter"

Ihr erstes großes Ölbild, das sie in diesem Jahr fertig gestellte, war "Der Schlachter", von dem heute nur noch eine kleine Ölskizze existiert (ABB. 11). In diesem Bild kommt Elena Makowsky ihrem persönlichen Anliegen, der Erfassung des Volkstümlichen, wieder näher. Auf dem Foto ihres Ateliers ist die Größe der endgültigen Fassung zu erahnen, etwa 1,40 x 0,70 m.[51] Im Gegensatz zu den ein Jahr später gemalten Bildern der Landbevölkerung hat der "Schlachter" noch nichts Karikaturhaftes an sich, auch wird das Motiv nicht zur Sozialkritik benutzt. Der Blick des kräftig und gesund wirkenden Mannes ist freundlich, beinahe stolz auf den Betrachter gerichtet, während er sich weiter an einem aushängenden, aufgeschlitzten Schwein zu schaffen macht. Der breitbeinige, feste Stand und die leichte Drehung des Oberkörpers lassen ihn zum Mittelpunkt eines imaginären Diagonalkreuzes werden. Der hängende Kadaver und der Hintergrund sind nur soweit realistisch gemalt, als dass das Sujet klar wird - impressionistische Anklänge, die bislang nicht in ihren Arbeiten zu finden waren. Es scheint beinahe, als hätte Elena Makowsky das 1891 von Lovis Corinth in Dachau gemalte Bild, "Blick in das Schlachthaus des alten Zieglerbräu", mit Leben gefüllt. Dieses zeigt das Schlachthaus der Gaststätte, die zur alten Schlossbergbrauerei gehörte und die damals einer der Hauptreffpunkte der Künstler in Dachau war.[52] Im Vordergrund hängt ein aufgeschlitztes Schwein. Der Raum an sich wird durch ein Fenster im Hintergrund erfassbar. Das durch das Fenster eintretende Gegenlicht sorgt für eine diffuse Beleuchtung, die keine weiteren Gegenstände oder Möbel erkennen lässt.

---

51 Die Maße dürften ähnlich den noch erhaltenen großen Ölbildern, wie "Der Katzenfresser" (1,49 x 0,78 m) und "Der Zwerg" (1,82 x 0,67 m) gewesen sein.

52 Abgebildet in: Lorenz Reitmeier: Dachau. Der berühmte Malerort, Dachau 1989. Abb. Nr. 566, S. 158.

3.3.2. "Porträt Richard Luksch" und erste Skulptur "La Baigneuse"

Das zweite große Bild, das sie 1898 malte, ist das Porträt von Richard Luksch (ABB. 9). Sein ursprüngliches großes Format ist nur auf Repros zu erahnen. Auch Richard Luksch ist in seiner Arbeitskleidung dargestellt und hat einen sicheren, breitbeinigen Stand. Der Arbeitskittel reicht ihm bis knapp oberhalb der Knie und lässt noch ein Stückchen der Kniebundhose herausschauen. Unter dem Kittel scheint Richard Luksch eine gepflegte Kleidung zu tragen, Hemdkragen und Krawatte lassen dies erahnen. Anders als beim "Schlachter" verzichtete Elena Makowsky hier auf Hintergrund oder Beigaben, die auf die Tätigkeit des Dargestellten oder auf eine räumliche Situation schließen lassen. Einzig Hammer und Meißel, die Luksch in den Händen hält, verraten den Bildhauer. Heute kann davon ausgegangen werden, dass sie das Bild nie hat fertigstellen können. In einem Brief vom 19. Mai 1901, kurz nach der Geburt des Sohnes Peter, als sie bereits in Wien wohnte, schrieb sie ihrem Mann nach München:

"Ce sont de grandes pages de ma vie - Deutenhofen et Munich. Ton portrait est bon, je finirai l'habit et on pourra l'exposer. La tête est faite avec tant d'amour et l'éclairage est bien étrange, et Dieu! que je t'aime encore..."

Ob sie die Kleidung tatsächlich überarbeitete, ist nicht mehr zu überprüfen, denn Jahre später schnitt sie das Porträt zu einem handlichen Format zusammen. Vielleicht empfand sie später wie der Dichter Hermann Claudius, der die Statur des Bildhauers als etwas unvorteilhaft erinnerte: "Breitschultrige Mannhaftigkeit auf den etwas kurz geratenen Beinen", und "bei der Mächtigkeit seines Schädels (...) immer etwas gnomenhaft".[53]

[53] Hermann Claudius: Skizzenbuch meiner Begegnungen, Göttingen 1966, S. 58.

So ist das Porträt heute ganz auf den ihrer Meinung nach in seinen Lichtreflexen gelungenen Kopf und die Brust bis unterhalb des Halsausschnittes des Kittels reduziert.[54] Wohl gleichzeitig arbeitete Richard Luksch an der Porträtbüste Elena Makowskys, fertig gestellt 1898, die heute dem Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg gehört.

Mit der Aktfigur "Baigneuse", die auf dem Deutenhofener Atelierfoto zu sehen ist, begann Elena Makowsky ein umfassendes Projekt, das sie in St. Petersburg weiterführte. Diese erste größere Plastik, die nur auf diesem Foto dokumentiert ist, sollte der Beginn einer Serie zum Thema "Les Bains", den (öffentlichen) Bädern, sein. Das Thema wollte sie sowohl als Plastik als auch Malerei umsetzen. Zur "Baigneuse" selbst sind keine Kommentare bekannt, bis auf die Erwähnung in einem Brief vom 24. September 1899. Darin bestätigt Elena Makowsky aus St. Petersburg die erfolgreiche Nachsendung ihrer Münchner Werke. Damals schrieb sie sofort an Richard Luksch:

" (...) La baigneuse est intacte. Elle m'est près que vivante, car elle a donc pris part à ma vie dans l'atelier de la Georgenstrasse, je lui ai donné pas mal de soins, et sa forme humaine adoucissait des fois ma trop grande solitude. La vue de cette figure me secoue de souvenirs forts comme du granit et indéstructibles. (...)"[55]

Damit wird noch einmal die Frage nach dem Atelier auf der Fotografie aufgeworfen, denn mit dem Atelier in der Georgenstraße ist die Azbee-Schule gemeint. Der Verbleib der "Baigneuse" ist unbekannt - interessant ist das Wissen um ihre Existenz trotzdem für die Betrachtung des Werkes: als Beginn einer "zweiten" Karriere als Bildhauerin und als Grundstein für eine thematische Serie.

---

54 Das Porträt befindet sich im Familienbesitz.

55 Brief ELM an Richard Luksch vom 24. September 1899 (Nachlass).

4. Jahr der Entscheidungen und Entwicklungen in St. Petersburg

4.1. Pilgerszenen

Im späten Frühling 1899 reiste Elena Makowsky zurück nach Russland, und zwar direkt über Kiew nach Kursk, wo ihre Familie den Sommer verbrachte.

"Ich kehrte aus dem Ausland zurück, gejagt vom großen Kummer um Russland, rettete mich. (...) Ich überdachte das ganze Jahr im Ausland, die großen Abenteuer, das Erwachen der Gefühle (...) nicht ohne eine seltsame Freude über meine Befreiung war ich ergriffen von der heimatlichen, russischen Elementarkraft."[56]

In ihrem Sommerquartier richtete sie sich sofort ein Atelier ein, begann zu arbeiten. Die dort entstandenen Arbeiten, Pilgerporträts, das Porträt einer alten Jungfer, ein Mädchenakt in der Sonne bezeichnete sie selbst als einige ihrer besten. Aus der Ferne hatte sie ihre Heimat noch bewusster betrachtet und starkes Heimweh verspürt. Kurz nach ihrer Heimkehr hatte sie ein Erlebnis, das sie in ihrer Verbundenheit zum Heimatland bestärkte. Der Pilgerkreuzzug mit der Kursker Ikone der Muttergottes zog über die Straßen an ihr vorbei, von der Kursker Kathedrale aus etwa vierzig Kilometer in die weite Landschaft hinaus. Am 19. Juni schrieb sie über diesen Eindruck an Richard Luksch:

"C'était hier une journée intéressante. (...) C'était une fête populaire, un jour de pèlérinage celèbre - une image de la Sainte Vierge que l' on promène de temps àl'autre àdes 30 - 40 kilomètres. Une immense foule de peuple, qui pourrait atteindre àune 50aine de milles, suit cette image tout le long de la route - des costumes grotesques des haillons, des physionomies de toutes les couleurs, tout un coin du caractère du peuple qui se manifeste là, toute une croyance - et une passion de la vie nomade. (...)

On aurait dit que, la ville est assiegée, et que les habitants fuient pèle-mèle, mais... vois tu Richard, s'il fallait tout te raconter il n'y aurait pas de place pour quelques paroles de

[56] Elena Luksch-Makowsky/Maria Luksch (Hrsg.): Kindheits- und Jugenderinnerungen 1878 - 1900, Hamburg 1989, S. 115.

coeur et puis - je crois que je vais incorporer mes impressions et lorsque tu veras ce que j'en ai fait on en recausera. C' était simple, et grand et plein de belles richesses pour quiconque observe et écoute..."[57]

Der Versuch, das Gesehene vor Ort in Skizzen festzuhalten, scheiterte am Unmut der Pilger. So begnügte sie sich mit Zeichnungen der Ausruhenden am Wegesrand. Man trug Kranke und Erschöpfte an die Durchgangswege, begleitet von Gesang zu Ehren des Lazarus, um Almosen bittend. Die Vielfalt der Vorbeiziehenden, frische schwungvolle Menschen, singend oder laut betend, oder auch gebrechliche, lautlos und gemächlich Schreitende, mit unterschiedlichen Dialekten und Trachten hat Elena Makowsky - genau wie im Fall ihrer Wolgaskizzen - erst über zwei Jahrzehnte später künstlerisch verarbeiten können.[58]

Sehr viel später erst, als sich Elena Makowsky bereits mit der Niederschrift ihrer "Jugenderinnerungen" beschäftigte, wurde ihr bewusst, demselben Ereignis beigewohnt zu haben, wir ihr Lehrer Ilya Repin. 1883 hatte er sein Gemälde "Kreuzprozession in der Kursker Provinz" fertiggestellt und unter Protest ausgestellt. Denn sein monumentales Werk von 1,75 x 2,80 m zeigte das gesamte soziale Panorama des Volkes in auffallenden Kontrasten: Bettler, reiche Bürger, berittene Polizisten, Vertreter verschiedener religiöser Gruppen. Diese heterogene Menschenmasse überströmt, so weit der Blick reicht, eine breite Straße, die gesäumt ist von gerodeten Hügeln. Der traurige Anblick der Baumstümpfe unterstützt den Eindruck der Entfremdung zwischen Mensch und Natur, die fehlende Feierlichkeit unter den Gläubigen.

Elena Makowsky distanzierte sich nach eigenen Angaben zu diesem Zeitpunkt von der Kunstauffassung ihres Lehrers. Selbstbewusst sieht sie rückblickend ihre Entwicklung in diesem Zeitraum:

---

57 Brief ELM an Richard Luksch vom 19. Juni 1899 (Nachlass).
58 Vgl. Kapitel 7.4.1.

"Diese frühen Bilder sind wichtig für mich, weil sie einen weiteren Schritt (...) bedeuten (...) zur Entstehung meines völkischen, epischen Kunststils. Kein Genre mit dem dafür charakteristischen, anekdotischen Element, keine realistische Sittenmalerei - mit dem oft übertriebenen und falschen Beigeschmack von Wladimir Makowsky und sogar Ilya Repin, charakteristisch für die ältere Künstlergeneration, sondern ein Genre, das das eigentliche und ewige Wesen des Volkes berührt (...)."[59]

Doch schon im August nahm sie noch von Kursk aus wieder Kontakt zu Repin auf. Er versprach ihr in einem Brief seine Hilfe bei "allen Dingen", wie sie Richard Luksch schrieb. Voller Elan versuchte sie sich in Kursk an einem lebensgroßen Porträt, einer "figure humaine - grandeur naturelle", bei dem es sich vermutlich um den bereits erwähnten Mädchenakt in der Sonne handelte. Ihr Ziel war es, sich um ein Atelier bei Repin zu bewerben, um dort vom Herbst an Porträts malen zu können.

4. 2. Zwischen Skulptur und Malerei

Die Vergabe von Ateliers an der Akademie war abhängig von den Projekten der Studenten. Wer sich um ein Atelier bewarb, musste sein Vorhaben, das er darin durchzuführen gedachte, vorher anhand von Skizzen oder Modellen erläutern. Wegen der großen Nachfrage kam es besonders für externe Bewerber, wie Elena Makowsky nun eine war, zu längeren Wartezeiten. Auch war es nicht immer unbedingt die gewünschte Art des Ateliers, die dann frei wurde. So konnte sie Ende September 1899 eines der Ateliers in der Skulpturenklasse von Beklemishew beziehen. Auf ein Atelier für Malerei, das sie eigentlich angestrebt hatte, hätte sie eineinhalb Monate länger warten müssen.

Zunächst galt es jedoch, ein Vorhaben ganz anderer Art durchzuführen. Ein heimliches Wiedersehen mit dem Geliebten. Von ihrem Sommersitz aus korrespondierte Elena Makowsky weiter eifrig, aber vor ihrer Familie geheim gehalten, mit Richard Luksch in Dachau. Von dem in französi-

[59] Elena Luksch-Makowsky/Maria Luksch (Hrsg.): Kindheits- und Jugenderinnerungen 1878 - 1900. Hamburg 1989, S. 119.

scher Sprache gehaltenen Briefwechsel sind leider nur die Briefe an Richard Luksch erhalten. Seine Briefe holte sie postlagernd in Kursk ab, zumeist verbunden mit einem Gang, um "Farben und Leinwand" zu besorgen. Dass sie sehr unter der großen Entfernung und der ungewissen Zukunft ihrer Beziehung litt, ist an der großen Emotionalität ihrer Briefe abzulesen. Darin schwankt sie zumeist zwischen Verzweiflung und Zukunftsträumen. Trotzdem versuchte Elena Makowsky stets, einen Austausch über ihre aktuellen Arbeiten zu führen, berichtete über interessante Ausstellungen und Kollegen.

So freute sie sich auch, von Richard Luksch zu erfahren, dass er nach ihrer Abreise im Juni fleißig an ihrer Porträtbüste aus Holz weiterarbeitete. Es ist durchaus möglich, dass es sich bei der für sie bestimmten Büste um das Modell für die erhaltene Keramikbüste handelte. Das bedeutete allerdings auch eine Verzögerung der Arbeit an seinem ersten monumentalen Werk, dem "Wanderer", was sie sehr bedauerte.

Im August 1899 begab sich Richard Luksch als Reserveoffizier zu - nicht näher beschriebenen - Übungen mit der österreichischen Armee nach Osteuropa. Das Paar schmiedete Pläne, diese Reise zu einem Treffen am 31. August 1899 zu nutzen. Elena Makowsky mietete in einer kurzen Abwesenheit ihrer Familie heimlich ein kleines Häuschen auf dem Lande an, lotste ihren Geliebten geschickt über Kiew und Kursk in das Örtchen Sapogowo. Alle Diskretion wurde eingehalten, so dass dem Paar einige unbeschwerte Tage gelangen, die ihre Liebe festigten. Gerne dachte sie später an die romantischen nächtlichen Bäder im See, klammerte sich an diese Erinnerung, ("il n'y a rien d'impossible après Sapogowo"), wann immer sie die räumliche Trennung deprimierte. Das Treffen verlief tatsächlich unbemerkt, und ohne weit reichendere Folgen, wie sie in einem der nächsten Briefe bestätigte: "(...) il y a peu de danger de découverte (et en toute autre chose, pas de danger non plus)."

Wieder in St. Petersburg stürzte sie sich in die Arbeit. Elena Makowsky hatte sich nach ihrer Heimat gesehnt, dort angekommen musste sie bald den Entscheidungsdruck gespürt haben, hinsichtlich der Beziehung zu Richard Luksch. Die Entscheidung für ihre Beziehung und ein Leben im Ausland konnte nur sie alleine treffen, die Familie wurde vorerst nicht eingeweiht. "Das Leben würde stören...", hatte sie schon zu Beginn ihres Studiums geahnt und wollte die verbleibende Zeit so gut wie möglich nutzen, um in ihrer Arbeit voranzukommen. Doch das dörfliche Leben, das sie auch in Deutschland lange genossen hatte, hatte bereits Spuren hinterlassen. In der Stadt störte sie das dichte Menschentreiben, sie begann das Landleben zu vermissen. Der tägliche Weg zum Atelier wurde ihr zur Last, brauchte sie doch für Hin- und Rückweg jeweils eine ganze Stunde. Darin beneidete sie Richard Luksch, der im Brauerei-Gasthof "Zur Schießstätte" wohnte und im selben Gebäude sein Atelier hatte - mit allen weiteren Vorteilen, die die Nähe zu einem der beliebtesten Künstlertreffpunkte von Dachau bot. "J'aime les bons bourgeois de Dachau, et je vais souvent les trouver dans Agricola (...)", begeisterte sie sich über Richard Luksch' Bericht von einem dörflichen Fest bei seinen Nachbarn.[60]

Ihr nächstes Treffen sollte im Januar in Dachau sein. Elena Makowsky sehnte sich danach, wie im vergangenen Jahr ausgelassen auf der Kirmess tanzen zu können. Trotzig sah sie noch im Oktober den ihrer Mutter gegenüber nötigen Erklärungen entgegen:

"Je ferais tout pour pouvoir m' échapper à Dachau au milieu de l' hiver. Cela n' est que question d' argent. Je dirais tout simplement que je veux aller m' amuser, voilà, et je serais d' âge à ne plus pouvoir être retenue."

In einem Brief vom 1. November 1899, beginnend mit dem sentimentalen Zitat eines Liedes, erinnerte sie sich an den Jahrestag ihres ersten gegenseitigen "Versprechens" während eines Festes:

[60] Brief ELM an Richard Luksch vom 24. September 1899 (Nachlass).

"Voilà que cette vieille chanson vient me troubler l' esprit - aujourd' hui - l' anniversaire de nos premières fiançailles - car - te souviens-tu d' avoir dit, en levant ton verre: 'Je souhaite qu' un jour nous nous appartenions - tout à fait' - Je me rapelle de cette scène, il y a un an de ça. Bien des choses sont venues par dessus."

Noch während sie schrieb, erhielt sie einen Brief von Richard Luksch, der sich ebenfalls an ihren "Jahrestag" erinnerte. Doch muss er sie auch verärgert haben. Bezüglich seiner moralischen Ansichten antwortete sie erregt: "Si une femme aime et qu' elle a toujours à pardonner - ce n' est plus une vie c' est un martyre!" Eine typische Reaktion Elena Makowskys in dieser Phase ihrer Beziehung. Ihre Briefe enthalten neben den "paroles de coeur" immer auch einen zuweilen recht provokativ formulierten Meinungsaustausch. Beispielsweise stellte sie sich im Alter als ein einsam lebendes, Kräuter suchendes Zauberweibchen vor, was nun wirklich keine ernst zu nehmende Zukunftsvision sein konnte. Dieser Gedankenaustausch entwickelte sich im Laufe der Zeit zu einer regelrechten Überprüfung ihrer persönlichen Ansichten, ihrer Kompromissfähigkeit, der kulturellen Unterschiede und individuellen Zukunftspläne, die vor allem die künstlerische Arbeit betrafen. Außerdem diskutierten sie ihre jeweiligen Arbeiten, gaben sich Anregungen bei der Lösung von problematischen Details.

Es gab einen Streitpunkt, den sie in diesem Herbst immer wieder diskutierten. Elena Makowsky widmete sich nun intensiv der Bildhauerei, was Richard Luksch offenbar irritierte. Ob aus Bedauern um die Vernachlässigung ihrer Malerei, die er so bewunderte, oder möglicherweise aus einer Eitelkeit heraus, die ihn die Bildhauerei für sich "beanspruchen" ließ, ist schwer zu beurteilen. Vielleicht war er auch dem im deutschsprachigen Raum verbreiteten Vorurteil erlegen, das den bildhauernden Frauen eine "Vermännlichung" nachsagte.[61] Angesichts der gewohnten Offenheit des

[61] Sabine Plakolm-Forsthuber: Künstlerinnen in Österreich 1897 - 1938. Wien 1994, S. 209. Die Autorin verweist auf die Nichtexistenz einer bildhauerischen Tradition von österreichischen Frauen, u. a. begründet durch die Ausschließung der Frauen aus dem Akademiebetrieb mit Ausnahme der Klassen für angewandte Kunst noch bis zur Jahrhundertwende. Sie zitiert Karl Scheffler (1908) mit seiner Aufforderung

russischen Akademiebetriebes gegenüber Frauen mussten sie solche Einwände befremden. Zunächst schrieb sie noch begeistert von ihren Modellierversuchen: "Je t' écris (...) après avoir fini mon ouvrage. C'est une sculpture, mon cher!"[62], fühlte sich von ihrem Verlobten in diesem Punkt aber zunehmend angegriffen. Denn in dem bereits zitierten Brief vom 1. November bringt sie einen deutlichen Antwortenkatalog:

"1. Je fais de la sculpture non pas parce qu' elle est plus facile - mais elle me réussit mieux.
2. Je n' ai pas l' intention de quitter les couleurs.
3. J' ai fait pendant un mois emploie d' un atelier de sculpture - ce dont je me félicite, car autrement je n'aurais pas eu de coin àmoi.
4. Comme je ne pourrais le tenir plus longtemps (pour causes exterieures) je dois me mettre en campagne pour trouver un autre atelier - cette fois-ci de peinture."

Obgleich es in erster Linie organisatorische Gründe waren, die sie zuerst ein Atelier für Bildhauerei beziehen ließen, kam ihr dieser Umstand sehr entgegen. Nicht nur in diesem Brief betonte sie, dass ihr zu dieser Zeit die Bildhauerei besser von der Hand ginge. Und angesichts des bevorstehenden langen und dunklen, damit für die Malerei ungünstigen Petersburger Winters war dies eine vorteilhafte Entwicklung.
Als sie das zweite Stipendienjahr offiziell ablehnte, überraschte ihr Gönner Bloch sie mit einem ersten großen - und was für sie bedeutend war: bezahlten - Auftrag. Bei diesem Auftrag handelte es sich um ein Relief, welches Blochs für die Weltausstellung 1900 geplantes Projekt ergänzen sollte. Dieses sollte eine Kombination statistischer Daten und künstlerischer Darstellungen zum Thema "Über die Notwendigkeit des Friedens und die Unmöglichkeit künftiger Kriege" werden. Also ebenfalls eine bildhauerische Aufgabe, über die Elena Makowsky sich gegenüber Richard Luksch solange nicht näher äußern wollte, bevor sie die Arbeit nicht tatsächlich angefangen hatte. So freute sie sich nur: "La chance doit venir! A' junger Mann muss Glück haben...".[63]

---

an die Frauen, sich auf ihre Aufgabe als "Bildnerin" von lebendigen "kleinen Kinderreihen" zu konzentrieren.

62 Brief ELM an Richard Luksch vom 15./16. Oktober 1899 (Nachlass).

63 Brief ELM an Richard Luksch vom 8. November 1899 (Nachlass).

Ihrem Selbstbewusstsein tat der Auftrag sehr gut, denn er machte ihr Hoffnung, einmal von der Kunst leben zu können, was zu ihrer Zeit ein sehr emanzipiertes Vorhaben war. Zunächst konzentrierte sie sich noch ganz auf ihr eigenes Projekt zu "Les Bains", zu dem sie erste Modelle fertigte. "Je travaille ferme et jamais je n' ai vu approcher ce long hiver de Petersbourg avec plus de courage", freute sie sich. Mitte November sollte es soweit sein, dass sie in ein neues Atelier ziehen konnte, in dem sie auch wieder mit der Malerei anfangen wollte. Richard Luksch, der sie immer wieder zur Malerei drängte, ließ sie ihre persönliche Beurteilung ihres Könnens wissen, die durchaus nicht der seinen entsprach. Sie lobte ehrlich beeindruckt das Können eines ihrer Studienkollegen, ohne den Namen zu nennen:

"Je crois bien aussi que tu trompes fort au sujet de mon savoir. L' exposition de nos concurrents me prouve les proportions minimales de ce que je peux. Il y a là un camarade peintre o! o! o! o! o! o! o! c' est une force!"[64]

In einem der folgenden Briefe bewies sie Vorstellungsvermögen und ihre bildhauerischen Fähigkeiten, indem sie Richard Luksch umfangreiche Ratschläge zur Weiterarbeit an seinem "Wanderer" gab. Eine veranschaulichende Skizze bringt die Lösung seines Problems auf den Punkt. Ihre Analyse des Modells und ihre Lösungsvorschläge sind mit kluger Zurückhaltung, aber sehr selbstbewusst formuliert:

"L' esquisse m' annonce l'effet générale de la pièce - qui semble expressive. Il y a, il est vrai quelques remarques que je vais te faire et dont tu me sauras gré. Je ne puis juger des troupeaux humains qui suit ton pâtre - mais ton homme est décidément très court et épais de pieds. Tout le haut du corps est trop lourd pour les jambes. Ajoute-lui donc les jambes en longueur et surtout du genou au talon. C' est qui donnera la flexibilité de la marche à toute la figure. Je sais bien que ce n'est que l'esquisse - mais garde-toi de faire la mème faute dans la grande figure. La position de la main droite exige que le bâton soit incliné où bien tu dois changer la main et alors tu peux même jeter le bâton en avant. [Skizze] Sans cela ce bâton semble arrêter la marche. Mais surtout les pieds! Qu' ils plient bien aux genoux et à la cheville. Je ne m' étonne pas que tu aies du mal à poser ton homme.(...)"[65]

---

64 Ebd.

65 Brief ELM an Richard Luksch vom 28. November 1899 (Nachlass).

Sie vergaß dabei nicht, dass auch Richard Luksch sich erst seit gerade einmal zwei Jahren mit der Bildhauerei beschäftigte. Andere Studenten, erinnerte sie ihn, würden ein vergleichbares Projekt erst nach vier bis fünf Jahren wagen. Aber sie hielt ihren Freund für gut genug, die Arbeit mit "Frische und Freiheit" angehen zu können. Ihre eigenen zu diesem Zeitpunkt errungenen Kenntnisse, die der Brief deutlich macht, waren gute Voraussetzungen für die Arbeit an ihrem ersten Auftrag.

4.3. Die Fortsetzung der Projektreihe zu "Les Bains"

1899 entstanden trotz ihrer Beanspruchung durch die Bildhauerei einige Ölskizzen zu ihrem bevorzugten Thema "Les Bains". Ein Triptychon und eine Studie, die offenbar identisch ist mit dem Mittelbild des Triptychons, wurden 1994 im Hamburger Kunsthandel mit dem Titel "In der Sauna" angeboten (ABB. 12).[66] Unter dem ursprünglichen Titel "Im Dampfbad" stellt Isabella Schwinghammer das Triptychon als in München entstandenes Genregemälde vor.[67] Sie sieht hier zwar "skizzenhaften Charakter", lobt bei dem ihrer Meinung nach "eigenständigen Werk" andererseits die "erstaunlich offene Malweise". Dass es sich bei dem Triptychon lediglich um eine Studie handelt, die auch nicht in München, sondern in St. Petersburg entstanden ist, darüber lassen die Briefe und Erinnerungen Elena Makowskys keine Zweifel.

In ihrer Diplomarbeit stellt Isabella Schwinghammer den thematisch nahe liegenden Vergleich des Triptychons mit Werken von Edgar Degas und Paul Cézanne an, zumal diese zum Thema "Badende" bis um die Jahrhundertwende hin Beispiele lieferten. Darin meint sie, eine mit Cézanne gemeinsame flächige Grundauffassung zu erkennen, räumt aber ein,

---

66 Auf der E. Luksch-Makowsky-Auktion wurde das Triptychon von einer Galerie erworben, die es noch besitzt. Das Auktionshaus Kuhlmann & Struck fiel einem Brand zum Opfer, so dass nicht ermittelt werden kann, ob die nicht verkauften Werke verbrannten, oder ob und an wen sie vorher verkauft wurden.

67 Isabella Schwinghammer: Elena Luksch-Makowsky (1878 - 1967) Die Gemälde, Diplomarbeit an der Universität Wien 1996, S. 59/60 (unveröffentlicht).

dass dem eigentlichen "Baden" oder "Waschen" bei Cézanne immer weniger Bedeutung zugemessen wurde. Auch seine Darstellung der "Nacktheit" sei im Vergleich zur natürlicheren Ausführung der Akte bei Elena Makowskys darauf zurückzuführen, dass der Franzose nicht nach dem lebenden Modell arbeitete.

Es ist sicherlich richtig, dass es in den Aktklassen an russischen Akademien auch den weiblichen Absolventen möglich war, nach Modellen beiderlei Geschlechts zu arbeiten. Aber dies ist nicht der entscheidende Punkt, denn auch Elena Makowsky arbeitete zu diesem Zeitpunkt nicht mehr in der Aktklasse. Die Vertrautheit mit dem nackten Körper rührte bei ihr nicht allein vom intensiven Studium am Modell her, sondern aus dem natürlichen Umgang mit dem eigenen und fremden nackten Körper. Der Besuch des Dampfbades gehörte zu den russischen Traditionen, die auch die Künstlerin liebte. Insbesondere während ihres längeren Landaufenthaltes bei Kursk pflegte sie häufig Dampfbäder aufzusuchen, mit dem Ziel, deren Atmosphäre für ihre Serie "Les Bains" aufzunehmen:

"Ich wollte meine Kenntnisse der menschlichen Gestalt anhand dieses Ausdrucks des russischen Lebens anwenden. Hierauf beziehen sich die Skizzen der Dampfbäder, Schwimmender und die früher in München modellierte Frauengestalt 'Die sich Waschende'.
In Kursk, (...), besuchte ich nicht selten Dampfbäder, und dann auch im Herbst in Moskau, verschiedene, vom Zehn-Kopeken- bis zum Drei-Rubel-Bad. Viel später erschienen diese Eindrücke in dem Volksblatt 'Dampfbad, unsere Mutter'. Aber die geplanten Bilder blieben unvollendet, wie auch vieles andere, das ich verlassen musste, als ich Russland verlor."[68]

In ihrem Triptychon konzentriert sich Elena Makowsky noch vorrangig auf die Komposition, wie die Veränderungen im Vergleich zu der anderen bekannten Studie der Mittelszene zeigen. Die Mittelszene zeigt drei männliche Figuren im Vordergrund, von denen zwei dem Betrachter zugewandt sitzen, die mittlere in Rückenansicht scheint sich mit den Sitzenden zu

[68] Elena Luksch-Makowsky/Maria Luksch (Hrsg.): Kindheits- und Jugenderinnerungen 1878 - 1900, Hamburg 1989, S. 119.

unterhalten. Alle drei sind eifrig mit dem Abreiben oder Ölen ihrer Körper beschäftigt. Im Hintergrund, räumlich leicht von den Männern getrennt, sieht man mehrere stehende Frauen, deren einzelne Körper durch die dampfige, dichte Luft kaum zu unterscheiden sind. Dumpfe, erdige Farbtöne, die zu dieser Zeit auf der Palette der Künstlerin vorherrschten, verleihen dem Bild einen warmen, wohligen Zusammenklang, der durch frische, kühle Farben nicht möglich wäre. Dieser ist psychologisch begründbar mit der Geborgenheit, die das russische Dampfbad für die Künstlerin symbolisierte. Selbst die Darstellung des Wassers, in dieser Arbeit zu sehen in den beiden jeweils zwei Figuren zeigenden Seitenszenen, ist auf helle Lichtreflexe reduziert: auf der durchsichtigen Oberfläche im linken Bild und auf den nassen Körpern der sich Abtrocknenden im rechten Bild.

Von den insgesamt acht Badenden im Vordergrund der Szenen sind fünf in Rückenansicht dargestellt. Diese kompositorische Maßnahme wirkt im Gegensatz zu den "Badenden" bei Cézanne nicht verschämt oder verkrampft. Der Betrachter wird nicht zum Voyeur, von dem man sich abwendet, sondern hier sind die Dargestellten einfach sichtbar mit sich und ihren Körpern beschäftigt, sind in intimen und vertraulichen Momenten der Reinigung und Entspannung erfasst.

Die "Großen Badenden" Cézannes beispielsweise, die auch um die Jahrhundertwende (1898 - 1905) entstanden, wirken wie eine Gruppe antiker Nymphen, die sich weder in die sie umgebende Natur einfügen noch in die durch den Kirchturm im Hintergrund symbolisierte Gegenwart, von der sie optisch durch das - unbenutzte - Wasser getrennt sind. Der Maler wollte Mensch und Natur gleichwertend behandeln. Das Ergebnis wirft die Frage auf, warum er dazu immer wieder das Motiv der "Badenden" wählte. Elena Makowsky bewies mit ihrer Wahl ein gutes Gespür für Bildmotive, die das ihrem Gefühl nach "Russische" ihres Volkes wiedergaben und dabei über die bloße Abbildung eines Brauches oder Rituals hinausgingen.

4.4. Der Auftrag für die Weltausstellung 1900

Die Arbeit für Blochs Installation auf der Pariser Weltausstellung bedeutete für Elena Makowsky nicht nur den persönlichen Triumph eines ersten bezahlten Auftrages, sondern auch die Bewältigung der damit verbundenen Terminverpflichtung und Gestaltungsanforderungen. Um ihre Arbeit einen Monat vor Beginn der Ausstellung versandfertig zu haben und trotzdem vorher eine Reise nach Dachau machen zu können, nahm sie zur Ausführung ihres Entwurfes einen Kameraden zur Hilfe ("à condition de gain à moitié-égal de sorte que durant mon absence le travail marchera quand-même").[69] Die Hinzuziehung des Kommilitonen Sergej Konjenkow, der sich zu einem der angesehenen Bildhauer ihrer Generation entwickeln sollte, bedeutete für Elena Makowsky zwar eine Sicherheit bei der Ausführung des Auftrages. Dennoch äußerte sie sich bei Beendigung der Arbeit am 5. April 1900:

"Il m' a donné du fil à retordre - surtout, (...), à cause de la conscience de faire une chose qui m' est plutôt nuisible qu' utile - puis nous devions nous tenir à l' idée du monsieur qui nous a fait la commande. Ce n' est donc pas à l' expression purement artistique qu' on doit oeiller, mais surtout à l' explication de l'idée. Ainsi, au lieux d' un moment et de quelques figures - nous devions échafauder tout un tableau et sculpter une foule entière. Mon compagnon a à peine plus d'expérience que moi. - Mais enfin! Tant bien que mal nous finissons dans 3 jours, (...), et mettons l' ouvrage au moulage."[70]

Sie brannte darauf, wieder alleine und in Ruhe in ihrem Atelier arbeiten zu können, ohne Kompromisse bei der Gestaltung und Ausführung, denn "sans parler de cela, qu' une oeuvre ne peut être bonne que lorsqu' elle est faite par un seul."

Bei der Aufgabe, die sie zu bewältigen hatte und die sie und ihren Kollegen vier volle Monate beanspruchte, handelte es sich um die Anfertigung eines Reliefs, das als plastische Illustration ein schriftliches Werk ergän-

---

69 Brief ELM an Richard Luksch vom 1. April 1900 (Nachlass).
70 Ebd.

zen sollte. Bloch hatte in zwei Bänden statistisches Material gesammelt, welches die Unmöglichkeit zukünftiger Kriege beweisen sollte: zukünftige Kriege würden eine vollkommene Vernichtung der Wirtschaft mit sich bringen und ihre Führung das Äußerste an Unmenschlichkeit bedeuten. Er hatte seine Bücher und die Idee, diese zusammen mit einer künstlerischen Ergänzung als eine Einheit auszustellen, dem Zaren Nikolaus II. vorgestellt. Dieser sprach darüber mit dem englischen Königshaus und seinem deutschen Vetter, Kaiser Wilhelm II. "Bei der Eröffnung der Ersten Haager Friedenskonferenz (Generalversammlung) wurde dieser Friedens-Gedanke als von Russland angeregt ganz zu Anfang besprochen", schrieb Elena Makowsky in handschriftlichen Aufzeichnungen und Briefen von 1899.

Ihre thematische Umsetzung konzentrierte sich allein auf die These der "Unmenschlichkeit". Neben dem eigentlichen Relief, das in seinen Maßen eine Breite von circa drei Metern und eine etwas geringere Höhe bekam, hatte sie ein kleineres Relief in Form eines Balkens anzufertigen, versehen mit fünf Köpfen Sterbender und Verletzter, sowie Inschriften, die offenbar zur Einleitung dienen sollten ("une planche expliquative aux cinq têtes"). Während von dem großen Relief immerhin ein Foto erhalten ist, ist die kleinere Arbeit nur teilweise auf einem Atelierfoto von 1899 zu sehen, das Elena Makowsky bei der Arbeit zeigt.[71] Zu diesem Zeitpunkt war der Arbeitsprozess noch nicht abgeschlossen, so dass eine künstlerische Beurteilung der Reliefs anhand der Fotos unzulänglich wäre.Naheliegend wäre die Annahme, dass Elena Makowsky das in Paris vielbewunderte "Monument aux morts" rezipierte, das seit 1891 von Albert Barthlomé für den Friedhof Père-Lachaise ausgeführt wurde. Dieses Friedhofs-Denkmal wurde im November 1899 eingeweiht. Allerdings dürfte für damalige Zeiten eine längerer Dauer des Informationsaustausches gegolten haben.[72] Im Vergleich zu Bartholomé wählte Elena Makowsky offenbar einen kom-

[71] Abdruck des Fotos in: Elena Luksch-Makowsky/Maria Luksch (Hrsg.): Kindheits- und Jugenderinnerungen 1878 - 1900, Hamburg 1989, S. 121.

[72] Bekannt ist ein früher Artikel von Walter Gensel: Zwei neue Denkmäler in Paris, In: Die Kunst-Halle, 5. Jg.,1899/1900, S. 84f.

plizierteren Aufbau ihres Reliefs, indem sie mit perspektivischer Verkürzung der hinteren Figuren arbeitete. Das "Monument aux Morts" wirkt dagegen durch die dynamische Bewegung der nebeneinander gestaffelten klagenden Figuren auf die in der Mitte platzierte Todespforte hin. Diese Anordnung findet sich bei Elena Makowsky einige Jahre später in ihrem 1905 entstandenen Relief "Melpomene und die tragischen Chöre" für das Wiener Bürgertheater wieder.

Ihre eigene Beschreibung des großen Reliefs (ABB. 13) ist für die Künstlerin ungewohnt nüchtern:

"Nach meinen Skizzen formten wir ein großes Relief - ein Schützengraben, hinter dem Damm ein Soldat und Fallende und Laufende, und vor dem Erdwall Tote."[73]

Die vorderen Figuren erhielten etwa die Größen von fünfjährigen Kindern, die übrigen wurden perspektivisch verkleinert, erklärte sie in einem Brief an Richard Luksch. Am 9. April 1900 konnte sie die Fertigstellung verkünden, nach dem Trocknen brauchte die Arbeit nur noch bronziert zu werden. Der Auftraggeber Bloch reiste nach St. Petersburg, um sich das Ergebnis anzusehen und den Transport zu organisieren. Doch in Paris gelangte ihr Ensemble nicht zur Ausstellung:

"In ihm [dem 'Pavillion de la Guerre', Anm. d. Verf.] sollte mit allen verwendbaren Mitteln moderner Darstellungskunst ein Bild von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft des Kriegswesens vermittelt werden. Die Vorarbeiten, an denen sich mit Zustimmung des Bundesrates auch mehrere hohe Schweizer Offiziere beteiligten, waren ziemlich weit gediehen, als ein Veto aus Moskau die Verwirklichung des Projektes verhinderte (Gazette de Lausanne Nr. 235 vom 4. Oktober 1900). Bloch musste sich damit begnügen, in der Gruppe 'Unterrichtswesen' und in der schweizerischen Abteilung des Palais des congrès Bruchstücke seines Dokumentationsmaterials zu zeigen."[74]

---

73 Elena Luksch-Makowsky/Maria Luksch (Hrsg.): Kindheits- und Jugenderinnerungen 1878 - 1900, Hamburg 1989.

74 Edgar Rüesch: "Das Internationale Kriegs- und Friedensmuseum in Luzern", In: "Hochwacht und Hof. 100 Jahre Quartierverein Hochwacht Luzern. Beiträge zur Geschichte eines stadtluzernischen Quartiers", Luzern 1974, S. 152f.

Die in diesem Maße eingeschränkte Schau hatte dennoch großen Erfolg, was Bloch dazu ermutigte, das komplette Projekt in einem eigenen "Kriegs- und Friedensmuseum" dauerhaft zu präsentieren. Mit diesem erweiterten Gedanken hatte er in Luzern Erfolg. Die Wahl des Standortes hatte wohl persönliche Gründe, denn dort hatte Bloch so manchen Urlaub verbracht. Außerdem rechnete er am Vierwaldstätter See mit einem internationalen Publikum. Am 7. Juni 1902 fand die Eröffnung des Museums statt - ohne den Initiator und Finanzier. Bloch war im Januar 1902 gestorben. Nach einer wechselhaften Geschichte mit einem eigenen Neubau und andauernden finanziellenSchwierigkeiten wurde das "Friedensmuseum" 1919 liquidiert. Der Verbleib vieler Ausstellungsstücke ist seit dem Verkauf nicht mehr aufzuklären. Der Katalog des Museums aus dem Jahr 1904 weist zwar die militärischen Exponate und Schaureliefs aus, unter den als ergänzende Illustrationsobjekte aufgelisteten Kunstwerken wird die Arbeit Makowskys jedoch nicht genannt. So ist der Verbleib des Reliefs von Elena Makowsky und Sergej Konjenkow bislang ungeklärt.

An den Kommentaren, die sie in ihren Briefen über diesen Auftrag machte, ist auffallend, dass sie ausschließlich technische und organisatorische Fragen behandeln. Eine offene psychologische Auseinandersetzung mit dem ergreifenden Thema fand zumindest in dem Briefwechsel mit ihrem Verlobten und auch später in ihren "Kindheits- und Jugenderinnerungen" nicht statt. Die Arbeit an den Sterbende und Tote darstellenden Köpfen muss Elena Makowsky gewissenhaft geleistet haben. Von Vorteil für eine solche Aufgabe waren ihre Erfahrungen, die sie zu Beginn ihrer Studien beim Skizzieren in Krankenhäusern, Irrenanstalten und während anatomischer Untersuchungen gemacht hatte. Es mag auch an der ungewohnten Rolle als Ausführende eines fremden Auftrages gelegen haben, dass Elena Makowsky zu ihrem Werk ein distanzierte, wenig emotionale Einstellung hatte. Diese Entwicklung im Zusammenhang mit der kommerziellen Tätigkeit ist bei Elena Makowsky, die bis dahin mit ihrer Arbeit stets sehr intensiv verbunden war, neu.

Deutlich mehr am Herzen lag der Künstlerin das Thema der "Badenden", dessen vielseitige Umsetzung ihr in München vorgeschwebt hatte. In St. Petersburg fehlte ihr durch den plötzlichen Auftrag von Bloch die nötige Zeit, sich diesem Genre ausreichend zu widmen. Außer einer Ölstudie in Form eines Triptychons konnte sie der Skulptur der "Badenden" bis zur Jahreswende keine gemalten Ausführungen entgegensetzen. Im Februar berichtete sie Richard Luksch sogar von einem weiteren Skulpturenauftrag, den man an sie herangetragen hatte:

"J' aurais pour commencer un travail, une commande, un portrait-buste d' après photographie - plus que nature, bronze pour jardin où place publique - cela n' est pas sûre. (...) Ecris-moi ce que peut coûter une figure, ditons 1,5 fois nature en bronze (comme le Bismarck de Gasteiger, voilà). Seulement le Bronzeguss. Pour le travail je demanderai ce qui est raisonnable et possible dans les circonstances. L' ouvrage sera placé en Suisse."[75]

Dem Brief fügte sie bereits eine kleine Skizze zur Illustration bei. Allerdings schien sie sich nicht ganz sicher, ob sie den Auftrag wirklich annehmen sollte, denn sie schlug Richard Luksch sogleich vor, den Auftrag an ihrer Stelle zu übernehmen: "Je prends mes renseignements et peut-être c' est toi qui prendras la chose, veux-tu?" Das ist nicht erstaunlich, wenn man die Entwicklung der Arbeit für Blochs Relief betrachtet. Diese setzte sie, wie im Vorangegangenen erläutert, zu diesem Zeitpunkt unter Termindruck, ohne dass sie bei der Arbeit eine vergleichbare künstlerische Befriedigung wie im Falle einer eigenen Schöpfung erfuhr. Vielleicht war ihr die Lust an der Zusammenarbeit im Team vergangen, möglicherweise wollte sie sich aber auch frei von weiterem Schaffensdruck halten, zumal der neue Auftrag, der nach einer Fotografie gearbeitet werden sollte, künstlerisch nur einen ziemlich eingeschränkten Spielraum versprach.

Es gab noch zwei andere Gründe, die ihr geringes Interesse an diesem neuen Auftrag erklären können: Wie aus ihrer Korrespondenz zu schlie-

[75] Brief ELM an Richard Luksch vom 18. Februar 1900 (Nachlass).

ßen ist, planten die Verlobten zu diesem Zeitpunkt nicht mehr lediglich ein Wiedersehen. Seit Beginn des Jahres 1900 wurden konkrete Hochzeitspläne erörtert. Gleichzeitig erweiterte die früher so zurückhaltende Elena Makowsky ihre privaten Kontakte innerhalb der Petersburger Künstlerkreise. So intensiv offenbar, dass Richard Luksch, der von ihren vielen abendlichen Verabredungen im Freundeskreis - sei es auch nur zum Diskutieren und Zusammenfinden zu Salonmusik - schon alarmiert schien, in seinen Briefen Anzeichen von Eifersucht erkennen ließ.

4. 5. Zusammenarbeit mit der *Mir Iskusstwa*

An der Akademie fand Elena Makowsky zunächst den alten Freundeskreis wieder, wie sie Richard Luksch berichtete:

J' ai retrouvé le même cercle plein de grâce et d' amitié, où je passe quelques bonnes soirées - tout dernièrement on a passé des heures àentendre de la musique de chambre. Du violon, du piano, du chant, et de l' improvisation au piano - cette dernière exercée par un gamin de 14 ans, d' une figure étrange qui semble d' avoir beaucoup senti et vécu."[76]

Anfang Dezember 1899 ging sie fast täglich aus, immer mit derselben Gruppe gleichgesinnter Kollegen, zumeist um gute Musik zu hören. Nicht in lauten Konzerthäusern oder Theatern, sondern im kleinen, zurückgezogenen Kreis von Freunden. Dort, in der "gedämpften Stimmung des Salons weckte der Wohlklang der Instrumente [bei den Zuhörern] all die köstlichen und kostbaren Empfindungen".

Die wenigen namentlich genannten Studienkollegen, zu denen Elena Makowsky vor ihrem Studienjahr in München bereits Kontakt hatte, hielten sich auch in diesem Winter noch in St. Petersburg auf. Zu ihnen kann man die fünf auf dem unvollendeten Gemälde dargestellten zählen, darunter Maljawin, Somow, Kustodiew. Maljawin schien zu dem engeren Freundeskreis der Künstlerin zu gehören, denn er schickte sich nach ihrer Rückkehr an, sie zu porträtieren, was ihm jedoch nicht recht gelingen

[76] Brief ELM an Richard Luksch vom 28. November 1899 (Nachlass).

wollte. Ein enger Freund wurde in diesem Winter der Kunst- und Philosophiestudent Nikolai Roerich, mit dem Elena Makowsky sich zum gemeinsamen Arbeiten traf.

Ein Beispiel für diese Arbeiten ist das mit 1900 datierte Ölbild "Das Märchen"[77], das noch in St. Petersburg entstanden sein muss, denn es ist in kyrillischer Schrift mit ihrem Mädchennamen signiert (ABB. 14). Dieses Bild hat den Charakter einer Kompositionsstudie. Im Gegensatz zu ihren bisherigen akademischen Kompositionen fällt diese durch die betonte, fast zeichnerische, dunkle Konturierung der Figuren und die leuchtende Farbigkeit auf. Der Titel lässt offen, ob es sich bei der dargestellten Szenerie um eine Illustration aus einem Märchen handelt, oder ob hier ein Märchenerzähler mit seiner um ihn versammelter Zuhörerschaft gezeigt wird. Diese Arbeit fällt vor allem wegen der ihren Kollegen Roerich und Maljawin ähnlichen, bunten Farbigkeit auf, auf die Elena Makowsky in ihren in München folgenden Gemälden wieder verzichtete. Die für sie ebenfalls neue, stark gezeichnete Konturierung wurde dagegen zu einem ihrer wichtigsten Stilmittel in der Folgezeit. "Die ganze slawische Mythologie und alles 'Verschmähte' interessierte uns", schreibt sie in ihren Erinnerungen. Dazu gehörten Themen wie Götter, besonders die heidnischen slawischen Götter und Hexen - die zu dieser Zeit nicht gerade in das klassische Repertoire gehörten. Und sie standen, so stellte sich heraus, mit ihren Interessen nicht allein da.

4.5.1. Umbruchstimmung

An der Akademie war erneut Bewegung spürbar, diesmal ausgehend von der jungen Generation. Hatten die Reformer um Ilya Repin 1893/4 noch in erster Linie die Lehrmethoden von oben erneuern wollen, so stellten ihre Schüler und Nachfolger in den Jahren vor der Jahrhundertwende die festgefügten Traditionen in der bildenden und der angewandten Kunst

[77] Das Gemälde "Das Märchen" ist 1994 in einer Hamburger Auktion angeboten worden. Es hat die Maße 74 x 59 cm. Der Verbleib ist unbekannt.

generell in Frage. Um sich in ihre Situation am Fin-de-siècle hineinzuversetzen, ist die Betrachtung der unmittelbar vorangegangenen Entwicklungen - bis in die 1880er Jahre zurückgehend - hilfreich. Denn um 1880 waren die Epigonen der "Peredvizhniki" kaum mehr in der Lage, die von den frühen "Wanderern" angelegten Möglichkeiten umzusetzen, geschweige denn zu aktualisieren. Fast vergessen schien der einstige Vorsatz, die sozialen Konflikte der Wirklichkeit zu enthüllen, angesichts einer Verallgemeinerung in der Darstellung des Alltagsgeschehens. Das gesellschaftliche Engagement, einst einfühlsam und zuweilen kämpferisch vorgetragen, war verflacht. Die späten Vertreter der Bewegung hatten sich bis auf wenige Ausnahmen zu bequemen Landschafts- und Genremalern entwickelt, ihre Bilder erzählten anekdotenhafte und sentimentale Geschichten.

Wsewolod Petrow, ein russischer Kunsthistoriker und Kritiker, beschäftigte sich intensiv mit der Situation um die Jahrhundertwende. Er sah den Konflikt zwischen den "Vätern und Söhnen" begründet in den Entwicklungsbedingungen der russischen Gesellschaftsideologie dieser Zeit :

"Die von den nichtadligen Intellektuellen (Rasnotschinzen) geprägte demokratische Entwicklungsetappe der nationalen Kultur war zu Ende gegangen, in der russischen Befreiungsbewegung begann der neue, der proletarische Abschnitt. Der Niedergang der Wandererbewegung gehörte mit zu den Symptomen der ausweglosen Krise und Entartung der Volkstümlerideologie. (...) für die meisten russischen Künstler jener Zeit war das Erfassen und schöpferische Typisieren der Wirklichkeit zuweilen qualvoll schwierig und kompliziert."[78]

Viele der daraus entstandenen Entwicklungen erscheinen paradox: Unter der Vorherrschaft der Literaten hatten die bildenden Künstler die Rolle der Illustratoren gespielt. Gleichzeitig wurde den Künstlern die Fähigkeit abgesprochen, soziale Relevanz und volkstümliche Charakteristik auf eigenständige Weise, statt durch erzählende und realistische Form auszudrücken. Dennoch wurde um die Jahrhundertwende gerade die "Buchil-

[78] Alexander Kamenski/Wsewolod Petrow: Die "Welt der Kunst", Leningrad 1991, S. 24.

lustration" zu einer der erfolgreichsten Kunstformen der jungen "Peredvizhniki"-Gegner.

Durch ihren nationalistischen Konservativismus, ihre erstarrten technischen und gestalterischen Formen hatte sich die alte Generation dem Wettbewerb mit dem westeuropäischen Ausland mehr und mehr entzogen. Als sich die damals jungen Maler wie Serow und Wrubel in den 1880er Jahren wieder den westlichen Kunstströmungen öffneten, verstanden sie es geschickt, diese mit den eigenen russischen Traditionen zu verbinden. Das europäische Vorurteil des Exotischen und Unterentwickelten versuchten sie nicht zu bekämpfen, sondern sich zunutze zu machen.

Erzieherische und moralisierende Anforderungen hatte man in der Jahrhundertmitte auch den Architekten gestellt. Der sogenannte "Russische Stil" war das Ergebnis der Suche nach nationaler Unabhängikeit und Identität, für den formale Zitate vergangener byzantinischer Kultur vermischt mit imposantem Petersburger Neo-Klassizismus typisch wurden.[79]

Die Bauern und Landarbeiter wurden von den Intellektuellen lange Zeit als die eigentliche starke Volksgruppe angesehen. Auch in den Werken der "Peredvishniki" spiegelte sich diese Meinung wider. Politisch schlug diese Erkenntnis in der Jahrhundertmitte in einer Reihe von Verbesserungen der harten Lebensbedingungen um, wie die Abschaffung der Leibeigenschaft und die Einrichtung von freiwilligen Dorfschulen. Beim Übergang von der Feudal- zur Industriegesellschaft in den letzten beiden Jahrzehnten wandelten sich die vormals sozialkritischen in nostalgische Stimmungen, wie sie noch in Repins "Wolgatreidlern" zu sehen waren. Die vorher noch beklagten ländlichen Lebensformen wurden nun angesichts der drohenden entmenschlichten Industriegesellschaft romanti-

[79] Evgenia Kirichenko: Russian Design. From 1750 - 1917, New York 1991, S. 135.

siert.[80] Ein ländlicher lokaler Baustil nach dem anderen wurde wiederentdeckt. Längst überholte Arbeits-, Wohn- und Lebensformen dienten als Paten für neue Gesellschaftsutopien - wie sie in den Künstlerkolonien von Abramtzewo und Talashkino zuerst ausprobiert wurden.

Einige Beispiele dieser Art finden sich in Form von illustrierten Briefen im Nachlass der Künstlerin. Sie stammen von ihrem Jugendfreund Jewgeni Kusmin, der später als Schriftsteller Karriere machte. In seinen Illustrationen entwickelte er ein beachtliches zeichnerisches Talent. Er beschreibt Elena Makowsky in seinen Briefen das aufregende Landleben eines adeligen Städters, der sich, kaum auf dem Landsitz angekommen, in lokale Trachten kleidete. Dazu schmückt er die Briefe mit herrlichen Skizzen in leuchtenden Farben, von prachtvollen Kirchen und volkstümlichen russischen Trachten bis hin zu orientalisch anmutenden Mustern (ABB. 15).

Dieser Neo-Russizismus, auch als Neu- beziehungsweise National-Romantik bezeichnet[81], ist vergleichbar der englischen Arts and Crafts-Bewegung und der Nationalromantik in Skandinavien. Die schon erwähnten Zentren der Neo-Russizisten waren das in der Nähe der alten Hauptstadt Moskau gelegene Dorf Abramtzevo und die bei Smolensk gelegenen Werkstätten der Fürstin Maria Tenisheva in Talashkino. In Abramtzevo hatte der Industrielle Mamontov ein historisches Holzhaus erworben und aus dieser Grundsituation ein Künstlerdorf entstehen lassen,das Künst-

---

80 Vgl. Alexander Kamenski/Wsewolod Petrow: Die "Welt der Kunst", Leningrad 1991, S. 22 und Alan Bird: Die russische Malerei am Ende des 19. Jahrhunderts, In: Russische Malerei im 19. Jahrhundert, Ausstellung im Kunsthaus Zürich, Zürich 1989, S. 79.

81 Vgl. Oskar Wulff: Die Neurussische Kunst, Augsburg 1932. Der Autor widmet dieser Erscheinung in den 1880er Jahren ein eigenes Kapitel mit dem Titel: "Die Moskauer nationale Neu-Romantik", S. 287 f. Ansonsten definiert er zusammenfassend als "Neurussische Kunst" die gesamte Entwicklung seit der Zeit Peters des Großen. Evgenia Kirichenko, in: Russian Design. New York 1991, benutzt die Bezeichung "Neo-Russian Stil", also "Neo-Russizismus" für die Zeit ab 1880 inklusive der ersten Phase der "Mir Iskusstwa" bis 1906. Ebenfalls den Begriff "Neo-Russizismus" benutzt Alan Bird im Züricher Ausstellungskatalog "Russische Malerei im 19. Jahrhundert" von 1989 (S. 79ff), beschränkt diesen jedoch auf die Zeit bis 1894.

lern und Kunsthandwerkern aller Gewerke Schaffensmöglichkeiten bot. Solche Ergebnisse des Studiums Vor-Petrinischer Kunst bis 1600 und russischer Volkskunst beschränkten sich nicht wie bei den "Peredvizhniki" auf die Beobachtung und Wiedergabe, sondern zeigten sich in der praktischen Anwendung handwerklicher und künstlerischer Techniken.

Die Kombination aus Ateliers und Werkstätten verhalf den dekorativen Künsten zu einem höheren Ansehen. Namhafte Künstler kamen nach Abramtzevo, um dort Entwürfe für die Werkstätten zu erstellen oder sich mit ihren Beiträgen aktiv an den Bauprojekten zu beteiligen. Mamontov motivierte besonders die Zusammenarbeit von Musikern, Schriftstellern und bildenden Künstlern. In seinem neugegründeten Moskauer Opernhaus ermöglichte er Uraufführungen, die durch ihre Gesamtausstattung, vom Bühnenbild bis zum Kostüm einzigartige Beispiele des Zusammenwirkens aller künstlerischen Kräfte bildeten.

Als ein Beispiel und zugleich als Meilenstein in der Erneuerung der russischen Bühnenkunst, die zu diesem Zeitpunkt ihre Standardkostüme noch per Katalog im westeuropäischen Ausland bestellte, sei hier die Aufführung von Rimskij-Korssakows Oper "La fille des neiges" im Jahre 1882 genannt: Das Bühnenbild stammte von Viktor Wasnetsov, der Chor wurde mit eigens im Gouvernement Tula gekauften Bauernkostümen ausgestattet. Die Accessoires stammten aus der ethnografischen Privatsammlung von Mamontovs Frau Elisabeth, die auch den Grundstock für das später in Abramtzevo gegründete Volkskunstmuseum bildete. Das zweite private Opernhaus Mamontovs in Moskau bestand zwischen 1896 und1904 und überlebte damit sogar den Bankrott des Mäzens im Jahre 1899. Es bot somit auch der Nachfolgegeneration der ersten Künstler von Abramtzevo und Talashkino, wie Serow, Wrubel und Repin Wirkungsmöglichkeiten.

4.5.2. Die Entstehung der *Mir Iskusstwa* und ihr Einfluss auf das Petersburger Kunstleben

Um 1890, zu einer Zeit also, als die wichtigsten künstlerischen Impulse noch aus Moskau kamen, fand sich in St. Petersburg ein Kreis von Gymnasiasten und späteren Studenten zu einer Art "Gesellschaft zur Selbstbildung"[82] zusammen. Bis 1891 hielten sich die Mitglieder an den Abenden der Gesellschaft gegenseitig Vorträge aus ihren jeweiligen Interessensgebieten: der Geschichte der bildenden Kunst, der Literatur und Religion, der Musik - letzteres mit musikalischen Darbietungen. Zu den Gründungsmitgliedern gehörten Alexander Benois, Walter Nuwel, Konstantin Somow und Dimitri Filossofow. Zu ihnen gesellten sich bald Leon Bakst, Sergej Diaghilev, Jewgeni Lanceray. Obwohl die Mitglieder frühzeitig daran dachten, die Ergebnisse ihrer Zusammenarbeit in Form einer Zeitschrift und in Ausstellungen an die Öffentlichkeit zu bringen, gab es bis 1897 lediglich kunsthistorische und -kritische Publikationen einzelner Mitglieder, wie Benois und Diaghilev. Sergej Diaghilevs Energie und Durchsetzungsvermögen war es schließlich zu verdanken, dass die vorhandenen Kapazitäten genutzt wurden und die Gruppe aktiv an die Öffentlichkeit treten konnte. Alexander Benois über das Organisationstalent Diaghilevs:

"Wir Petersburger waren alle verwöhnte, allzu wählerische 'junge Herren' oder aber äußerst unpraktische Träumer. (...) Da spürte Diaghilev (...) der gerade erst als vollberechtigtes Mitglied in unserer Gesellschaft aufgenommen worden war, seine wahre Berufung. (...) Er konnte 'es werde' sagen, während wir nur meinten 'schön wäre es, wenn es so wäre'."[83]

Im Mai 1897 erhielten einige ausgewählte Künstler[84] ein Schreiben von Diaghilev, in dem er die derzeitige Übergangssituation beschrieb und die

---

82 Formulierung von Wsewolod Petrow in: Alexander Kamenski/Wsewolod Petrow: Die "Welt der Kunst", Leningrad 1991, S. 1.

83 Alexander N. Benois: Über Diaghilev. Sergej Diaghilev und die russische Kunst, Bd. 2, (russ.), Moskau 1982, S. 228-229.

84 Den Text erhielten: Bakst, A. Benois, Botkin, A. Wasnezow, Golowin, K. Korowin, Lanceray, Lewitan, Maljutin, Nesterow, Perepljottschikow, Polenowa, V. Serow, Somow, Jakuntschikowa und möglicherweise noch einige andere. (s. Anm. 82.)

Angesprochenen zu einem gemeinsamen Vorgehen gegen die Routineanforderungen der alten Autoritäten aufforderte. Um einen Anfang zu machen, erklärte er sich bereit, eine erste Ausstellung zu organisieren und zu finanzieren. Diese sollte den jungen russischen Künstlern helfen, wieder einen "Platz im Leben der europäischen Kunst" einzunehmen und das im Westen herrschende Vorurteil, die russische Kunst "als Schule sei (...) veraltet und auf längst überholten Traditionen eingeschlafen" zu widerlegen. Die Auswahl der Ausstellungbeiträge sollte noch ganz in der Hand Diaghilevs liegen, so der Wunsch des Freundeskreises, denn eine frühzeitige Bildung einer Gesellschaft mit Statuten und Mitgliederwahlen hätte ihrer Meinung nach eine gezielte und radikale Bildauswahl beeinträchtigt.

Neben der deutlich erwünschten westeuropäischen Orientierung fällt in diesem Schreiben das Bestreben auf, die Künstler der führenden Städte Russlands einzubeziehen und ähnlich wie früher bei den "Peredvizhniki" die Ausstellung an mehreren Orten zu präsentieren. Die Ausstellung sollte im Januar und Februar 1898 in den Räumen des Stieglitz-Museums in St. Petersburg stattfinden und dann in Moskau, später im Rahmen der Münchener Sezessions-Ausstellung gezeigt werden. Tatsächlich blieb es nur bei der ersten Station in St. Petersburg, an der allerdings Künstler aus St. Petersburg und aus Moskau beteiligt waren. Offiziell handelte es sich um eine Ausstellung russischer und finnischer Künstler, inoffiziell war es eine Generalprobe für die geplante Vereinigung um das Projekt der Zeitschrift *Mir Iskusstwa* (*Welt der Kunst*). Dass gerade Künstler aus Finnland eingeladen wurden, ist sicher mit der kulturellen Nähe des ehemals von Russland annektierten Landes zu erklären. Doch der Bogen wurde durch ihre Teilnahme nicht nur nach Skandinavien gespannt. Die finnischen (und anderen skandinavischen) Maler der jüngeren Generation hatten in den vergangenen Jahren viel Zeit im Ausland verbracht und beispielsweise in der französischen Schule von Barbizon Anregungen für

eine eigene, von nordischem Licht und nordischer Landschaft bestimmte Freilichtmalerei gesammelt. [85]

Die Ausstellung vom Januar 1898 gab einen ersten Gesamteindruck von der Kunst der fortschrittlichen jungen Generation und Anlass für etablierte Kritiker wie Wladimir Stassow zu bissiger Polemik.[86] Noch im selben Jahr konnte die Gruppe mit finanzieller Unterstützung von Maria Tenisheva und Savva Mamontov mit der Herausgabe ihrer Zeitschrift *Mir Iskusstwa* beginnen. Bis 1904, nachdem die Vereinigung der *Welt der Kunst* im "Verband russischer Künstler" aufgegangen war, erschien die Monatszeitschrift unter der Leitung von Diaghilev, der eng mit Benois und Filossofow zusammenarbeitete. Darin wurden weniger kunsthistorische Themen aufbereitet, vielmehr wurden aktuelle Fragen diskutiert. Besonders auffällig waren das Interesse für westeuropäische Malerei und für die angewandten Künste.

Im Januar 1899 fand die erste große internationale Kunstausstellung statt, die neben den Mitgliedern der *Welt der Kunst* so ziemlich alle namhaften modernen Künstler und Kunsthandwerker(!) Westeuropas präsentierte.[87] Diese Ausstellung wurde offiziell von der Zeitschrift *Mir Iskusstwa* organisiert. Bereits ab der zweiten Gemäldeausstellung der Zeitschrift im Januar 1900, ebenfalls in St. Petersburg, beschränkte sich das Teilnehmerfeld auf russische Künstler, vorzugsweise aus der Vereinigung der *Welt der Kunst*. Der direkte Vergleich mit ausländischen Malern mochte dazu gedient haben, die neuen Strömungen in der russischen Malerei zu legitimieren, die nun folgenden Ausstellungen sollten verstärkt und um-

---

85 Vgl. Rudolf Zeitler: Skandinavische Kunst um 1900, Leipzig 1990, S. 65 f.

86 Alexander Kamenski/Wsewolod Petrow: Die "Welt der Kunst", Leningrad 1991, S. 30/31.

87 Um die eklektizistische Vielfalt und das beeindruckende Spektrum zu illustrieren, seien hier nur einige Teilnehmer exemplarisch genannt: Louis Anquetin, Arnold Böcklin, Edgar Degas, Ludwig Dill, Isaak Lewitan, Franz von Lenbach, Max Liebermann, Claude Monet, Puvis de Chavanne, Ilya Repin, Auguste Renoir, Paul Troubezkoi, James Whistler bei den Malern und René Lalique, Louis C. Tiffany, Emile Gallé neben Erzeugnissen aus den Töpfer- und Stickwerkstätten von Abramtzevo bei den Kunsthandwerkern.

fassend die jungen russischen Talente präsentieren. Denn auch die Vertreter der älteren Generation wie Repin und Wasnetsov hatten von da an für die Vereinigung ausgedient. Mit Repin war es sogar zum offenen Bruch gekommen, nachdem Diaghilev sich in einem Artikel abfällig über frühere Bundesgenossen der "Peredvizhniki" geäußert hatte.

Mittlerweile hatte die Zeitschrift sich durch Abonnements selbst zu finanzieren, denn nach Mamontovs Bankrott und Unstimmigkeiten zwischen Diaghilev und der Tenisheva musste auf die beiden Hauptgeldgeber verzichtet werden. Doch zu einer größeren unbezifferten Spende konnte der zum Hofporträtisten avancierte Serow den Zaren Nikolaus II. bewegen.

4.5.3 Einflüsse der neuen Bewegung auf das Schaffen Elena Makowskys

Elena Makowsky hatte die erste Ausstellung Diaghilevs von russischen und finnischen Malern, die im Januar 1898 stattfand, besucht.[88] Damals, vor ihrer Reise nach München, stand sie noch unter dem Einfluss Repins. Die Internationale Gemäldeausstellung der Zeitschrift *Mir Iskusstwa* ein Jahr später verpasste sie durch ihren Auslandsaufenthalt, der sie andererseits auch mit vielen dieser Künstler zusammenbrachte. Die zweite Ausstellung der *Mir Iskusstwa*, Anfang 1900, konnte sie wiederum besuchen. Diese "Saison", wie sie die veranstaltungsreichen Petersburger Winter nannte, erlebte sie sehr bewusst und auch, dass nun Künstler ihrer Generation von sich reden machten. Teilnehmer an der Ausstellung waren schon zum zweiten Mal ihre Studienkameraden Lanceray, Maljawin, Somow und Anna Ostroumova, die nun anstelle ihres Lehrers Repin gezeigt wurden. Da sie auch am gesellschaftlichen Leben in den Salons teilnahm, bekam sie Kontakt zu vielen bekannten Künstlern, deren Werke sie bewunderte.

---

[88] Elena Luksch-Makowsky/Maria Luksch (Hrsg.): Kindheits- und Jugenderinnerungen 1878 - 1900, Hamburg 1989, S. 113.

Der Bildhauer Troubezkoi, den sie gegenüber Richard Luksch begeistert gepriesen hatte, weilte anlässlich der Aufstellung eines von ihm gefertigten Denkmals in St. Petersburg und kam aus Interesse in ihrer Werkstatt vorbei, um die Arbeit mit Konjenkow zu sehen. Er hinterließ bei ihr einen enttäuschenden Eindruck:

"J' ai fait sa connaissance. Un grand gaillard robuste - un peu grossier. Je reviens décidément de mon enthousiasme pour lui - il est monotone et très superficiel (...) Troubezkoi est un grand ignorant, inculté malgré son élégance, et il ne m' impose plus, malgré son grand talent."[89]

So entzauberten sich für Elena Makowsky außer Repin nach und nach auch andere Vorbilder. Anfang des Jahres 1900 erwähnte sie erstmals den direkten Kontakt zur *Welt der Kunst*. Im selben Brief berichtete sie Richard Luksch, dass sie einen neuen Künstlerkreis kennengelernt habe, mit dem sie im folgenden Jahr auszustellen plante. "Il y a plusieurs bons paysagistes - je ne t' ai rien dis de l' exposition faite par le journal 'Monde artistique' (...) C' est plutôt de la peinture - l' impression pure", heißt es in dem Brief weiter, was deutlich macht, um welchen neuen Kreis es sich handelte, auch wenn sie darin keine Künstler beim Namen nennt.

In ihren "Kindheits- und Jugenderinnerungen" tauchen einige weitere Namen von Freunden auf, die mit der Zeit zur *Welt der Kunst* stießen. D(imitri?) Stellezkij, ein hoffnungsloser Verehrer Elena Makowskys[90], fand seine ersten Erfolge in der polychromen Holzfigur, bei der er sich an den Trachten und Miniaturfiguren des russischen Mittelalters bis zum 17. Jahrhundert orientierte. Erst später fand er zur Malerei und Bühnengestaltung, so dass seine Bilder erst ab 1907 in den Ausstellungsverzeichnissen des Verbandes zu finden sind.[91] Ferdinand Rustshiz[92], ein

---

89 Brief von ELM an Richard Luksch vom 24. Februar 1900 (Nachlass).

90 Elena Luksch-Makowsky/Maria Luksch (Hrsg.): Kindheits- und Jugenderinnerungen 1878 - 1900, Hamburg 1989, S. 123.

91 Vgl. Alexander Kamenski/Wsewolod Petrow: Die "Welt der Kunst", Leningrad 1991, S. 290f.

92 Eine Kurzbiographie Rustshiz' (1870 - 1936) ist in: Jan Ostrowski: Die polnische Malerei (...), München 1989, S. 164, nachzulesen. Demnach reiste R. nach Jura- und Kunststudium in St. Petersburg um 1898 nach Deutschland, Frankreich, Bel-

polnischer Landschaftsmaler, stellte 1901 auf der dritten Gemäldeausstellung der *Mir Iskusstwa* aus. Er gehörte zu den häufigen Besuchern in ihrem Atelier und inspirierte Elena Makowsky dazu, sein Porträt zu malen. Ein kleiner keramischer Kopf von Michail Wrubel, einem ihrer Vorbilder, befindet sich noch heute im Nachlass der Künstlerin. Sie hat die Plastik im direkten Tausch gegen eine ihrer Zeichungen erhalten.[93]

Viele Kontakte zu Künstlern, die der *Mir Iskusstwa* nahestanden oder angehörten, entstanden in den Ateliers an der Akademie. Außerdem ist bei Elena Makowsky und anderen jungen Künstlern zu beobachten, dass sie sich trotz zum Teil unterschiedlichster Kunstauffassungen und Interessen gleichermaßen zu dieser Vereinigung hingezogen fühlten. In diesen wichtigen Jahren um die Jahrhundertwende war in erster Linie entscheidend gewesen, dass den jungen russischen Künstlern ein neues Selbstbewusstsein gegeben wurde. Dennoch waren schon auf den ersten Ausstellungen Tendenzen zu einer Aufspaltung innerhalb der Gruppe abzusehen. Vor allem die Gründungsmitglieder um die Petersburger Benois, Lanceray, Somow orientierten sich vorzugsweise an der europäischen Kunst und der - bezeichnenderweise pro-westlichen - russischen Kunst aus der Zeit Peters des Großen. Ihre Werke fallen durch einen Flächenstil und die Darstellung des Raumes ohne Perspektive auf.

Dagegen fanden sich innerhalb der Vereinigung vor allem aus Moskau stammende Künstler zusammen, die sich ihre Inspiration aus der ländlichen und provinziellen russischen Kultur holten. Sie orientierten sich stilistisch an mittelalterlicher Ikonenmalerei, aber auch an Cézanne und den französischen Impressionisten. Technisch war bei ihnen schon eher eine Entfernung von akademischen Regeln festzustellen. Sie nutzten eine auffallende Farbenfreudigkeit zur Gleichbehandlung von Vorder- und Hintergrund. Zu dieser Gruppierung innerhalb der *Welt der Kunst* kann man

---

gien, Italien und in die Schweiz. Er war ab 1900 Mitglied der Gesellschaft Polnischer Künstler, "Sztuka" und verbunden mit der russischen "Mir Iskusstwa".

93 Aussage ihrer Schwiegertochter Maria Luksch.

Maljawin, Kustodiew und Roerich zählen. Im Übrigen erwiesen sich später beide Richtungen gleichermaßen erfolgreich bei der Bühnenbildgestaltung, insbesondere bei denen der "Ballets Russes". Elena Makowsky tendierte künstlerisch und privat zu der zweiten Gruppe, fügte sich durch ihren kosmopolitischen Lebenswandel ebenfalls in das Bild der prowestlich gesinnten Gruppierung .

Mit dem Erscheinen der gleichnamigen Zeitschrift, *Mir Iskusstwa*, Ende 1898 gab es schließlich ein Medium, das den Mitgliedern und Interessierten - gleich welcher Gruppierung - auch zur Weiterentwicklung ihrer grafischen und illustratorischen Fähigkeiten diente. Damit hatte diese Organisation vergleichbar den Münchner und Wiener Sezessionen ihre eigene Zeitschrift. Ihre Vorbilder waren *Ver Sacrum*, *Simplicissimus*, *Jugend* und ähnliche. So ist nach anfänglichem Herumprobieren dann auch eine eigene Form gefunden worden. Dabei ist ein den westlichen Publikationen ähnlicher plakativer und linearer Stil entstanden, dem sich die Künstler der *Welt der Kunst* in ihren eigenen Werken immer mehr verschrieben.

Nach ihrer Rückkehr aus München hatte Elena Makowsky mit der Hilfe eines befreundeten Polizeidirektors durchgesetzt, dass ihr die in Russland verbotenen Hefte des *Simplicissimus* zugestellt wurden.[94] Sie war also an moderner Illustration und Druckkunst interessiert, wenngleich sie zu diesem Zeitpunkt auf diesem Gebiet selbst noch nicht aktiv geworden war. Eine weitere Anregung, die Elena Makowsky durch die *Mir Iskusstwa* erhielt, war die Beschäftigung mit kunsthandwerklichen Entwürfen, von traditioneller russischer Volkskunst bis hin zur modernen Inneneinrichtung. Die Zeitschrift, in ihrem ersten Jahr noch finanziell unterstützt durch die Tenisheva und Mamontov, berichtete natürlich über deren Werkstätten und Projekte. Außerdem gehörte Elenas Studienfreund Nikolai Roerich zu den dort zeitweilig arbeitenden Künstlern. Die Liebe zur Volks-

[94] Elena Luksch-Makowsky/Maria Luksch (Hrsg.): Kindheits- und Jugenderinnerungen 1878 - 1900, Hamburg 1989, S. 123.

kunst war bei Elena Makowsky bereits während ihrer Landaufenthalte erwacht, nun fand sie in ihrem persönlichen Umfeld Künstler, die diese Leidenschaft teilten.

Die Bedeutung der Volkskunst für die russische Avantgarde wurde 1993 in einer Ausstellung der Kunsthalle Baden-Baden in Zusammenarbeit mit dem Staatlichen Russischen Museum St. Petersburg besonders herausgestellt.[95] Der besondere Einfluss der Volkskunst auf die Entwicklung der russischen Bühnenkunst zwischen 1900 und 1930 wurde ebenfalls häufig in Ausstellungen thematisiert.[96] Doch schon bei den Vorläufern der Avantgarde kann man diese Tendenz beobachten:

"Um die Jahrhundertwende entstand als Gegengewicht zur europäischen Orientierung vieler Mitglieder der einflußreichsten Künstlergruppe 'Welt der Kunst' innerhalb derselben Gruppe eine andere Tendenz, die sich dem Lob des Lebens auf dem russischen Dorf und in den Provinzstädten verschrieb. Damals entstanden Maljawins lebhafte, frische Bäuerinnendarstellungen, die leicht ironischen Bilder Kustodiews, der sich an der natürlichen Schönheit üppiger Kaufmannfrauen erfreute, die nostalgischen Vergegenwärtigungen des Moskauer 16. und 17. Jahrhunderts auf den Bildern Rjabuschkins oder slawischer Altertümer bei Roerich.

Diese Auferweckung der russischen Geschichte und der traditionellen Vorstellungen von weiblicher Schönheit, das Gefallen am bäuerlichen und kleinbürgerlichen Fest- und Alltagsleben verband sich mit einem wachsenden Interesse für die Ikone, die Folklore, das bäuerliche Kunsthandwerk."[97]

Bereits 1885 war in Abramtzevo ein erstes Volkskundemuseum eingerichtet worden, um diesen Bedürfnissen zu entsprechen. Auch die Prinzessin Tenisheva sammelte alte Volkskunst, beraten durch Alexander Benois, der selber dafür bekannt war, dass er russisches Spielzeug sammelte. Eifrige Spielzeugsammler waren auch die Künstler Ivan Bilibin und Wladimir Mate.

---

95 Jewgenija Petrowa/Jochen Poetter (Hrsg.): Russische Avantgarde und Volkskunst, Stuttgart 1993.

96 Beispielsweise in: Entfesselt. Die russische Bühne 1900 - 1930, München 1994 sowie: L'avant-garde russe et la scène. 1910-1930, La collection Lobanov-Rostovsky, Brüssel 1998.

97 Jewgenija Petrowa/Jochen Poetter (Hrsg.): Russische Avantgarde und Volkskunst, Stuttgart 1993. Darin vor allem der Aufsatz "Volkstümliche Quellen und die russische Kunst des frühen 20. Jahrhunderts", S. 10.

Elena Makowskys großes Interesse auf diesem Gebiet ist belegt durch ihre Spielzeugsammlung, die heute im Besitz des Hamburgischen Museums für Völkerkunde ist.[98] Im Hamburger Abendblatt vom 11.9.1991 wurde der Sammlungsschrank vorgestellt. In dem Artikel heißt es:

"Daß Elena Luksch-Makowskaja sich mit Spielzeug befaßte, paßte in ihre Zeit: Zu Beginn dieses Jahrhunderts waren die ersten Erforscher von russischen Spielsachen in der Regel Maler und Kunsthistoriker. Allerdings ist über Herkunft und Entstehungszeit der Objekte wenig bekannt."[99]

Die aus Ton, Papiermaché und Holz gearbeiteten Figuren, zum Teil mit Bewegungsmechanismen versehen, stammen offenbar alle aus den Gegenden, die die Künstlerin als junge Frau selbst bereiste: dem Gouvernement Tula, der Gegend um Sagorsk, den Orten Bogordoskoje und Lyskowo an der Wolga. Der russische Journalist Wassili Barzow suchte Elena Makowsky 1954 in Hamburg auf, um dann über seine starken Eindrücke von der Künstlerin und ihrer Wohnung (ABB. 16) zu berichten:

"Leuchtende, naive Ausmalungen auf *Tuesach,* auf Birkenrinde, auf Schachteln und *Burakach*, zinnoberrot, grünspan feurig orange Brände. *Wjatka-Sergie* (Ohrringe, d. Verf.) *Troiza, Pskow, Archangelchtschina,* Spielsachen, Holzmalereien, Tonarbeiten, ausgemalte 'Schmiede', ''Wasserträger mit Fässern', Pfeifen. Geschnitzte *Donza*, ein Spinnrad, Zeugnisse aus Keramik, Nähsachen, *Kiki Kokoschniki* - in Schränken, auf den Schränken - überall: wie sozusagen - ein persönliches Museum der Heimatkunde in der Fremde. Trophäen der Feldzüge durch den Petersburger *Gostinidwor* [Einkaufshallen, d. Verf.] und von Reisen durch Russland erworbene Sachen."[100]

Es ist daher anzunehmen, dass es sich nicht um das Spielzeug aus ihrer Kindheit handelt, sondern um bewusst erworbene Stücke, die sie beispielsweise von der Wolgafahrt und von ihrem Aufenthalt bei Kursk mitbrachte. Darauf deuten auch weitere Objekte aus dem Nachlass hin.

---

98 Siehe hierzu den Aufsatz von Silke Straatman: Russisches Spielzeug aus dem 19. Jahrhundert und 'Russische Sprichwörter' - eine Sammlung von Elena Luksch-Makowskaja, In: Mitteilungen aus dem Museum für Völkerkunde Hamburg, N.F., Bd. 20, Hamburg 1990, S. 131f.

99 Ricarda Främcke: "Ein Kleinod fürs Museum. Russisches Spielzeug aus der Sammlung Luksch-Makowskaja", In: Hamburger Abendblatt, 11.9.1991. Der Wert der Sammlung wird darin mit schätzungsweise 20 - 30.000 DM beziffert.

100 Wassili Barzow: Savonarola im Rock, In: Die Kunst (russ.), 21. Juli 1954.

Denn auf - schlecht erhaltenen - Fotografien (ABB. 17), die offenbar von dem seit 1859 in Petersburg ansässigen Fotografen William Carrick[101] als Postkarten verkauft worden waren, sind Bauern bei der Arbeit, Holzbautendörfer und Nomadenfamilien vor ihren schäbigen Zelten dokumentiert. Die Fotografierten leben zum Teil in erbärmlicher Armut, einige tragen volkstümliche Trachten und Schmuck, ihr Arbeitsgerät ist in Handarbeit hergestellt. Einige Fotografien sollten wohl als Skizzen für spätere Werke dienen, denn die Motive sind sehr pittoresk gewählt, von Szenen bei der Feldarbeit, von spielenden Kindern, über Momente der Arbeitspause bis hin zu landschaftlich reizvollen Hintergründen.

Ein Briefumschlag mit Stickmustervorlagen und dazugehörigem Notizheft zeugt von ihrer Beschäftigung mit volkstümlichen Handarbeiten und Trachten, wie sie auch auf den Fotos zu sehen sind.[102] Leider finden sich über die spätere Verwendung dieser Mustervorlagen keine Hinweise.

Eine große Beliebtheit erfuhren zu dieser Zeit auch die russischen Volksbilderbögen, genannt "Lubok". Vor allem nach 1910 befassten sich Maler der russischen Avantgarde mit diesem Thema. Elena Makowsky widmete sich dieser traditionellen Kunstform ganz besonders, allerdings fand sie die Zeit dazu erst ab 1906, als sie in Wien und später in Hamburg lebte. Durch die Beschäftigung mit dieser Art von Volkskunst drückte sich ihre Heimatverbundenheit aus.

Zu einer unmittelbaren Umsetzung dieser Einflüsse noch in St. Petersburg fehlte Elena Makowsky die Zeit. Sie plante, 1901 mit der *Welt der Kunst* auszustellen. Bis Anfang April 1900 konzentrierte sie sich auf die Arbeit an Blochs Auftrag.

---

101 Von William Carrick sind vergleichbare Fotos aus den Jahren zwischen 1860 - 1880 bekannt. Einige der im Nachlass erhaltenen Fotos tragen auf der Rückseite seinen Atelierstempel. Vgl. Naomi Rosenblum: A World History of Photography, New York 1984, S. 344.

102 Einen vergleichbaren Eindruck geben die im Baden-Badener Katalog gezeigten Beispiele von bestickten Textilien (Kinder-Kaftan, Frauenhemd, Handtuch). Vgl. Anm. 97.

Als sie es erleichtert fertig gestellt hatte, jubelte sie über ihr erstes Porträt nach langer Zeit, das eines Bauern, welches ihr sogleich gelang:

"J' ai repris mes pinceaux et j' ai fait dans trois séances un paysan entier, grandeur naturelle - armé d' un balai. C' est mieux que tout ce que j' ai peint - moi qui avais tout peur d' avoir tout oublié dans les dessins et les couleurs. Je suis en géneral beaucoup plus en clarté sur différents points concernant l' art - mais ça, nous en causerons une fois."[103]

Es könnte sich dabei um ein nur als Reproduktion überliefertes Gemälde handeln, mit dem die späteren Käufer, eine Familie Wöltz, nach Brasilien auswanderten (ABB. 18). Das Foto trägt zwar den russischen Zusatz "Münchener Zeit", ist aber neben der Datierung "1900" im Bild mit "E. Makowskaja" in kyrillischer Schrift signiert. Ein Hinweis auf eine frühere Entstehung noch in St. Petersburg. Auch unterscheidet sich das Porträt durch seine Ernsthaftigkeit von den später in München entstandenen, die auffallend karikative Züge enthalten. Der bärtige russische Bauer, mit einem hochgeschlossenen warmen Mantel und einer Mütze bekleidet (was auf die Entstehung des Bildes noch im Winter hinweisen könnte), ist im Halbprofil dem Betrachter zugewandt, blickt ihm ernst und direkt in die Augen. Seine rechte Hand umfasst am linken Bildrand - etwa in gleicher Höhe wie seine linke Schulter (am rechten Bildrand) - mit kräftigem Griff, der seiner Haltung Stolz verleiht, aber auch Anspannung verrät, einen Besenstil. Die Bildgestaltung dieses Brustbildes erfolgt im goldenen Schnitt, der Hintergrund ist nur durch farblich kontrastierende Flächen erfassbar. Der von Elena Makowsky im Brief beschriebene Besen ist als solcher nicht zu identifizieren. Insgesamt stellt das Bild eine gute Komposition dar, ein sensibles Porträt, auch kein eigentliches Genrebild mehr, wie es noch der "Schlachter" aus Deutenhofen war.

Sie hat mit dem Bauern ein passendes Modell gefunden, für ihr Ziel, einen typischen russischen Charakter festzuhalten.

---

[103] Brief ELM an Richard Luksch vom 1. April 1900 (Nachlass).

Bei diesem ersten Erfolg in der Malerei sollte es vorerst bleiben, denn nun setzte sie alle Kräfte daran, einen möglichst schnellen Hochzeitstermin mit Richard Luksch in Deutschland zu organisieren. Die in St. Petersburg gesammelten Eindrücke und Kontakte dieses Jahres bestimmten ihre künstlerische Arbeit jedoch über zwei Jahrzehnte, auch wenn sie selbst nur noch wenige Male russischen Boden betreten konnte. Die herausragenden Beispiele werden in den folgenden Kapiteln vorgestellt.

5. Die zweite Münchner Phase

5.1. Die Eheschließung erfordert eine Neuorientierung

Der Briefwechsel zwischen Elena Makowsky und ihrem Verlobten Richard Luksch ist auch in Bezug auf die Eheschließung und erneute Übersiedelung nach München die einzige Informationsquelle. In den Briefen, als dem einzigen Kommunikationsmittel, das dem Paar zur Verfügung stand, musste Elena Makowsky ihre Bedingungen an eine Eheschließung formulieren. Diese sind umso interessanter, zumal sie offenbar lange Zeit ohne Einfluss von außen - den Familienmitgliedern wurde die Verlobung bis zuletzt verheimlicht - entstanden und somit den persönlichen Vorstellungen der Künstlerin entsprachen. So äußert sie sich beispielsweise an keiner Stelle über mögliche Kinderpläne oder auch nur über das familiäre Zusammenleben. Dagegen gibt es immer wieder neue Varianten, die ihre Vorstellung von Zusammenleben und getrennter künstlerischer Arbeit betreffen. Auch den Punkt der finanziellen Sicherheit sprach sie an:

"On peut tout oser, lorsqu' on a de la fortune - je ne serais pas capable de souffrir des humiliations pécunaires. Que penses tu de cela - dis-le moi!" [104]

In ihrem Brief vom 24. Februar 1900 forderte sie ihren Verlobten schließlich auf, bei ihrer Mutter schriftlich um ihre Hand anzuhalten. Dazu schickte sie ihm einen Briefentwurf auf französisch mit, um dem in dieser Sprache wohl nicht so gewandten Luksch den Schritt zu erleichtern.

Der Weg bis zum Standesamt in München verlief dann noch recht kompliziert. Die Papiere für die Heirat zweier Ausländer in Deutschland mussten beantragt werden. Dabei zeigte sich die russische Kirche hinsichtlich Eheschließung und auch einer möglichen Scheidung sehr viel großzügiger, wie die Braut stolz feststellte. Die Mutter Julia kränkelte, so dass Elena Makowsky sie nicht verlassen mochte. Dann wiederum waren es die

[104] Brief ELM an Richard Luksch vom 28. Januar 1900 (Nachlass).

Examensprüfungen des Bruders Sergej, der als einziger Vertreter ihrer Familie mitreisen und als Trauzeuge fungieren sollte, die die Planungen erschwerten.[105] Vor der Trauung schwebte ihr noch eine Hochzeitsreise nach Konstantinopel vor. Nach ihrer Vorstellung würde sie die Sommer zusammen mit Richard Luksch in Dachau verbringen, die Winter in ihrer Heimatstadt, um dort an Ausstellungen teilnehmen zu können. Am 20. Mai 1900 fand schließlich die Hochzeit statt. Nicht wie zuletzt noch überlegt, in Moskau, sondern in München, in der griechisch-orthodoxen Kirche und auf dem Dachauer Standesamt - an ihrer Seite nur ihr Bruder Sergej. Über weitere Gäste und Feierlichkeiten ist nichts bekannt.

Das junge Ehepaar (ABB. 19) bewohnte zunächst die Wohnung von Richard Luksch in Dachau. Im selben Haus lag das Atelier, das wohl beide gemeinsam benutzten. Richard Luksch reiste im Spätsommer 1900 häufig nach Wien, wohl einiger Aufträge wegen, und vermutlich um die gemeinsame Übersiedelung vorzubereiten. So sind einige Briefe ab Oktober 1900 erhalten, die ihm seine Elena Makowsky aus Dachau schickte. Sie war kurz nach der Hochzeit schwanger geworden, vielleicht mochte dies auch ein Grund für den Umzug sein. Demnach verbrachte sie diesmal nur ein knappes halbes Jahr in Deutschland. Auf eine Hochzeitsreise verzichtete das Paar offensichtlich, dafür widmete sich Elena Makowsky mit viel Energie der Malerei.

Die größten Bildformate, die sie in ihrer Laufbahn anfertigte, entstanden in dieser Zeit und auch viele ihrer eindrucksvollsten Motive. "Das Leben würde stören...", diese Angst schien einmal mehr Antrieb für die Künstlerin zu sein. Spätestens mit Bekanntwerden der Schwangerschaft musste ihr klar geworden sein, dass aus ihrem geplanten Doppelleben - in St. Petersburg und in Dachau - nichts werden würde.
Schriftliche Dokumente sind aus dieser Zeit nicht erhalten, bis auf drei im Nachlass erhaltene Briefe und Postkarten, die sie Richard Luksch im Ok-

[105] Brief ELM an Richard Luksch vom 1. Mai 1900 (Nachlass).

tober nach Wien - immer noch in französischer Sprache - schrieb. Immerhin gibt der erste Brief vom 27. Oktober ein buntes Bild ihres ländlichen Alltags in Dachau wieder:

Sie berichtet von der eigenen Arbeit an dem Porträt der "Ekkerin". Außerdem hatte sie sich um den Hund zu kümmern und bemühte sich um ein Dienstmädchen. Nebenbei behandelte sie die beiden "Köpfe der Schöller" (Porträt-Büsten von Richard Luksch) und ließ sie in der Sonne trocknen. Nach eigenen vergeblichen Versuchen schickte sie ihren Hund "Schrupp" auf die Jagd nach einer Katze mit degeneriertem Äußeren ("une physionomie de terreur"). Schließlich bat sie um Neuigkeiten aus der großen Stadt: "Je prie aussi de me faire savoir prochainement le sort de mes gribouillages àla Secession."

Einige Tage später erhielt Richard Luksch die Postkarten mit Neuigkeiten aus München, wo sich seine Frau darum bemühte, den Bronze-Giesser Brandstätter anzutreiben. Dieser war terminlich im Rückstand mit der Anfertigung von Luksch' Teekanne (wohl "Die fünf Sinne"), auf die in Wien gewartet wurde. Elena Makowsky ging in Worten nicht zimperlich mit Brandstätter um, beschuldigte ihn gar der fehlerhaften Arbeit. Einen besseren Antreiber als sie konnte ihr Mann sich nicht ausgesucht haben! Diese Auszüge lassen vermuten, dass sie in ihrem Ehemann wieder einen Partner gefunden hatte, der auch gerade in künstlerischen Angelegenheiten immer wieder ihre Unterstützung und Mithilfe fordern würde. Im Gegenzug bewarb sich Richard Luksch in Wien in ihrem Namen bei der "Secession".

5. 2. Die Arbeiten der zweiten Münchner Phase

5.2.1. Die "Heimkehr" nach Dachau

Eigentlich müsste es an dieser Stelle "Dachauer Phase" heißen, jedoch knüpft Elena Makowsky wieder an die Zeit ihres Stipendiums an, konzentriert sich auf Personen- und Genrebilder. Die Entwicklungen in der Münchner Kunstszene drangen auch bis nach Dachau und hinterliessen Spuren in ihrer Arbeit. Zunächst muss sie überwältigt gewesen sein von der Tatsache ihrer glücklichen Rückkehr als Ehefrau. Von zwei Genreszenen, vermutlich Gouachen, die zuletzt in einem, im Nachlass erhaltenen Brief der Besitzerin Hanne Engel vom 18.10.1954 erwähnt wurden, ist eine mit "Heimkehr" betitelt (ABB. 20). Beide zeigen einen alten weißbärtigen Hirten, der seine Kuhherde im Dachauer Moor weidet. Die Version "Heimkehr" zeigt den Hirten und seine Hunde beim Zurücktreiben der Herde ins Dorf, von dem im Hintergrund schon der erste Hof zu sehen ist. Mit diesen Arbeiten symbolisiert Elena Makowsky auch ihre eigene "Heimkehr" zu diesem von ihr geliebten Ort, mit dem sie die Romanze mit Richard Luksch verband. Stilistisch zeigt sie sich wieder den lokalen Malergrößen verwandt, setzt die Moorbirken und vom Wind geformten Büsche im Stile Dills dekorativ ins Bild. Es ist die typische Dachauer Landschaft, aber keine Wiedergabe einer wirklichen Ansicht. Gleichzeitig wirken die Motive ausgesprochen "deutsch", sind von ihren vielen in Russland entstandenen ländlichen Studien sofort zu unterscheiden. Zu diesem - vielleicht subjektiven - Eindruck tragen einerseits die gegebenen Merkmale, wie die Kleidung des Pfeife rauchenden Hirten, die schwarz-bunt gescheckten Kühe und die Architektur des weiß getünchten Bauernhofes sowie die typische Landschaft, bei. Die stilistische Ausführung mit den deutlichen, betonten Konturen, die großflächige Malweise, könnten in ihrer Klarheit auch als Vorstudie für einen Holzschnitt dienen. In diesem Fall ist die Ausführung dem modernen grafischen Stil der deutschen Zeitschrift *Jugend* schon viel näher als dem ihrer russischen Zeitgenossen.

Ein Wiedersehen feierte Elena Makowsky auch mit dem beliebten Gasthof "Zur Schießstätte", in dessen Gebäude auch Wohnung und Atelier ihres Ehemannes untergebracht waren. So lag es für sie nahe, den Künstler-Treffpunkt mit seinem Biergarten[106] abzubilden, der unter riesigen Bäumen malerisch gelegen war. Auch in diesem - nicht mehr auffindbaren - Bild benutzt sie die Neu-Dachauer Regeln: "Die Schießstätte" (ABB. 21) ist nicht in realistischer Malweise dargestellt. Vielmehr ist der Charme der Anlage malerisch hervorgehoben: Die großen, gerade und kräftig gen Himmel (der selbst nicht zu erkennen ist) wachsenden Bäume reichen vom unteren zum oberen Bildrand, wo ihre Kronen zu einem "Blätterdach" zusammenwachsen. Den parallel dazu am Boden in langen Waagerechten ausgedehnten Biertischen geben die Bäume einen Raum, ein schützendes Dach und eine rhythmische Struktur. Der Biergarten wird so zu einem eigenständigen, begrenzten Raum, wodurch das Gefühl der Gemütlichkeit und Geborgenheit für seine Besucher unterstrichen wird. Damit erkennt die Künstlerin den Stellenwert dieser typischen Einrichtung für die bayerische Kultur und Tradition an und zeigt ihn auch in weiteren Personenstudien der Gäste.

5.2.2. Erste Ausstellungen mit der Wiener Secession

Am 3. November 1900 konnte Elena Luksch-Makowsky, wie sie sich jetzt nannte, erstmals an einer Ausstellung der Wiener Secession teilnehmen.[107] Eröffnet wurde die "VIII. Ausstellung der Vereinigung österreichischer Künstler der Secession". Für Richard Luksch war es bereits die vierte Teilnahme und in gewisser Weise hatte er seine Ehefrau schon in der VII. Ausstellung in Form seiner keramischen Porträtbüste eingeführt. Von den beiden Ausstellungsstücken seiner Frau ist nur eines bislang identifizierbar, da es in einem späteren Heft von *Ver Sacrum*[108] in der Lis-

---

106 Zwei Aquarelle aus der Serie der "Biergarten"-Motive von 1900 sind im Besitz von Ruth Dunkelmann, Hamburg, eine Studie eines Biertrinkers befindet sich im Familienbesitz.

107 Sie signierte ihre Werke jedoch noch einige Zeit parallel mit ihrem Mädchennamen.

108 Ver Sacrum, IV. Jg., 1901, S. 61.

te der verkauften Objekte aufgeführt wird. Bei diesem Stück handelte es sich offenbar um eine weibliche Bronzefigur "Dachauerin", die als Tischglocke benutzt werden konnte. Erst bei ihrem nächsten Auftritt in der X. Ausstellung der Secession wurde die Künstlerin auch von der Kritik beachtet.

Die 1900 in Dachau entstandenen Personenbildnisse sind keine Porträts, sondern gehen in den Bereich des Genrebildnisses. Drei von ihnen sind heute noch im Familienbesitz: "Der Katzenfresser", "Der Zwerg" und die "Landeskinder". Zu betonen ist bei allen dreien die Tatsache, dass es sich bei diesen Werken nicht um private Auftragsarbeiten oder Akademieaufgaben handelt. Einzig Einfluss genommen haben mochte die Aussicht auf die Teilnahme an der X. Ausstellung der Wiener Secession im März 1901. Aus einer Pressekritik der Ausstellung ist zu entnehmen, dass bei den etwa ein Dutzend auszustellenden Gemälden ein einheitliches, hohes Format gefordert wurde.[109] Der Feuilletonist Friedrich Stern lobte jedenfalls die "Porträtwand":

"Es war eine dankbare Idee, eine Reihe von Porträts in bestimmten Formaten malen zu lassen, die einer Ausstellungswand ein originelles Cachet geben. Mit einem leicht und graciös gemalten Damenbildnis leitet Wilhelm List die Reihe ein; dann folgt Frau Luksch-Makowski, Joseph Mehoffer mit dem charakteristischen Bildnis eines Arztes, Auchentaller, ein liebenswürdiges Damenporträt von Anton Nowak, Klimt, das frisch und energisch aufgefaßte Porträt des Bildhauers Schimkowitz von Andri, Kurzweil, (...)."

Es ist also denkbar, dass Elena Luksch-Makowsky den "Katzenfresser" (149 x 78 cm) in dem vorgegebenen Format gezielt für die Secession angelegt hat. Das könnte auch für den "Zwerg" mit seinen 145,5 x 71cm zutreffen, sowie auf ein weiteres, undatiertes Gemälde im Nachlass, "Der Bettler", das ähnliche 182 x 67 cm misst. Ob eines der beiden anderen Gemälde gemeinsam mit dem "Katzenfresser" in der Secession gezeigt wurde, ist nicht bekannt.

---

[109] Das Ehepaar Luksch hat einige Zeitungskritiken der Ausstellung, auf der sie beide vertreten waren, ausgeschnitten und aufbewahrt. Leider haben sie beim Ausschneiden zumeist die Titelzeilen nicht erhalten, so dass nicht immer nachzuvollziehen ist, um welche Zeitung es sich handelte. Das ist auch hier der Fall.

In Kritiken werden zwei weitere Bilder genannt. Einmal ist von einem "Herrenbildnis" die Rede, in einem anderen Bericht von einem "Damenporträt". Leider werden beide nicht betitelt, so dass über diese Beiträge nur spekuliert werden kann. So kann angenommen werden, dass Elena Makowsky sich mit mehreren Hochformaten bewarb, von denen der "Katzenfresser" ausgewählt wurde. Dieses Vorgehen erklärte auch die Ähnlichkeiten der Werke in ihren Motiven und stilistischen Ausführungen. Allen gemeinsam sind neben dem Format und der Signatur mit dem Monogramm "M E" (untereinander, darunter: 1900) die dunklen, erdigen Farben, mit denen sich die Künstlerin von der farbenfrohen Palette ihres St. Petersburger "Märchens", aber auch dem Deutenhofener "Schlachter" verabschiedet. Auch die karikative Überspitzung der Charaktere fällt auf: Der "Katzenfresser" (ABB. 22) hat weit aufgerissene Augen, die beinahe diabolisch auf den Betrachter hinabstarren. Der "Zwerg" (ABB. 23) schaut den Betrachter dümmlich-traurig mit glasigen Augen an.

Die Idee zu dem "Katzenfresser" mag aus dem bereits geschilderten Vorfall mit der physisch degenerierten Katze entstanden sein. Die sich im Alter zur vielfachen Katzenbesitzerin und -liebhaberin entwickelnde Elena Makowsky war dem robusten Landleben und den damit verbundenen kleinen Schrecken zu diesem Zeitpunkt wohl noch nicht gewachsen. Doch im Bild ist es nicht die am Nackenfell gepackte tote Katze, die dem kleinen, gedrungenen Mann bis an seine Füße hinabhängt, welche hier absonderlich erscheint. Wo sich die Szene abspielt, verrät uns die Malerin nicht. Das skurrile Männchen regt die Phantasie des Betrachters durch seine Erscheinung und die Ungewissheit der Situation umso mehr an. Es trägt einen weiten Mantel, der bis an die Waden reicht, ein zu dieser Zeit häufiges Kleidungsstück in Elena Makowskys Bildern, das auch der Hirte in "Heimkehr" trägt und sie selbst in späteren Selbstporträts als Schwangere. Diese Bekleidung, ein "Deckmantel", verleiht dem Mann eine düstere Note und betont gleichzeitig seine zu kurzen Beine. Der Treppenabsatz, auf dem er steht, scheint mit seinen zwei Stufen genau die Körper-

länge zu ersetzen, die ihm zu einer normalen Statur fehlt. Dafür spricht auch der Bildausschnitt, der die Spitze seiner Mütze knapp anschneidet. Die gnomenhafte Wirkung wird schließlich durch den Blick und die Geste der linken Hand des Mannes verstärkt. Der runde Kopf mit der kontrastierenden spitzen und hochstehenden Nase und den bohrenden Augen wächst fast direkt aus den kräftigen Schultern heraus. Der Haaransatz ist durch die heruntergezogene Mütze verdeckt, auch trägt der Mann keinen Bart, was sein Gesicht noch größer macht. Die Winkel um den schmalen Mund sind entschlossen heruntergezogen. Mit der freien Hand umfasst er einen gespannten Riemen (eines hinter dem Rücken unsichtbaren Beutels?), wobei er Zeige- und Mittelfinger deutlich abspreizt. Die Geste mag vielseitig gedeutet werden: Triumphzeichen, die Anzahl seiner vierbeinigen Opfer signalisierend, ein Gewehr imitierend oder einfach nur seine Richtung anzeigend. Wie ein ertappter Dieb wirkt der Mann jedoch nicht.

Der Titel des Bildes, "Der Katzenfresser", tut sein Übriges dazu, um den skurrilen Charme des Bildes zu steigern. In einem weiteren Zeitungsbericht, "Zehnte Kunstausstellung der Secession"[110], von Carl Schreder heißt es gar: "Frau Luksch-Makowsky bietet in einem Herrenbildnis (82) und in ihrem 'Katzenfresser von Dachau' (74) directe Höllenfratzen."

"Der Zwerg", in einigen Notizen auch "Der Fassbinder Zwerg" betitelt, macht weniger den Eindruck eines verrückten als den eines verstörten, von der Natur und dem Leben benachteiligen Menschen. Auch er ist in einen langen Mantel und Mütze gekleidet. Seine Haltung ist ein wenig gebückt, die gedrungene Figur allein verrät aber noch nicht sein Leiden. Es scheint fast so, als hätte sich Elena Luksch-Makowsky einen Spaß daraus gemacht, den kleinen Mann ebenfalls formatfüllend abzubilden, um dann mit einem einzigen Hinweis sein Geheimnis zu lüften:

[110] Mit diesem, vermutlich in einer Wiener Zeitung veröffentlichten Bericht, verhält es sich ebenso.

Die hintere, rechte Hand hält eine Türklinke gefasst, deren Höhe den Zwergenwuchs des Mannes entlarvt. Wem dieses Detail entgeht, dem hilft auch hier der Titel des Bildes nach.

Das ebenfalls auf der X. Secessionsausstellung in Wien gezeigte Frauenporträt, das in den Kritiken nicht betitelt wurde, fand beim obengenannten Autor Carl Schreder kein Gefallen. Das Bild ist auf einem, in *Ver Sacrum*[111] veröffentlichten Foto des Porträt-Ausstellungsraumes ganz links zu erkennen (ABB. 24). Schreder stand ganz offensichtlich in einem kritischen Verhältnis zur modernen Kunst Österreichs, die in besagter Ausstellung vor allem durch Klimts Entwürfe zur "Medicin" für Aufregung sorgte. Kaum eines der Porträts entging seinem Missfallen, wie dieser Auszug deutlich macht:

" (...) weniger gefallen uns die Bildnisse von Nowak, List, Auchentaller und Kurzweil, die mehr oder minder raffiniert gemacht sind, und gänzlich missfallen haben uns die zwei Porträts von Frau Luksch-Makowsky und Mehoffer. Das erstere (62) stellt augenscheinlich ein weibliches Wesen dar, das mit schrecklichen Gedanken umgeht, es scheint fast, als stehe es vor einem Vitriolattentate. Der Gesichtsausdruck ist darnach und unter seinem Cape könnte es das gefährliche Fläschlein verborgen halten. Vor dem finsteren Antlitze des 'Doctors' von Mehoffer bekommt man förmlich Angst. Der Mann brütet jedenfalls über ein neues Heilserum nach. Sollte er sich vielleicht damit beschäftigen, ein wirkendes Serum antisecessionicum zu entdecken, dann könnten wir uns seine tiefernste Miene erklären."[112]

Einzig der mittlerweile fertiggestellte "Wanderer" von Richard Luksch fand ein durchweg poitives Echo in der Presse. Für den Bildhauer war es zwar schon die fünfte Teilnahme, doch wurde er erst mit dem "Wanderer" als vielversprechende Neuentdeckung gerühmt.[113]

---

111 Ver Sacrum, IV. Jg., 1901, S. 155. Dasselbe Bild ist im Auktionskatalog von 1994 als "Portrait einer Frau in Wintergarderobe", signiert und datiert mit 1902 abgebildet. Den Maßen nach muß es nach der Ausstellung auf das Format 54 x 43 cm verkleinert worden sein, dieser Eingriff erklärt möglicherweise das Datum.

112 Vgl. Anm. 108 u. 109.

113 Vgl. Anm. 108 u. 109, und Ludwig Hevesi: Acht Jahre Secession. Wien 1906, S. 320f.

Für das Paar war sein Erfolg erfreulich, versprach er doch den Eintritt in die erste Reihe der Wiener Künstlerszene. Hinsichtlich ihrer privaten "Konkurrenz" war diese X. Ausstellung ein klarer Punkt für Richard Luksch.

Es ist gut möglich, dass Elena Makowsky ein Bild ihres Petersburger Studienfreundes Filip Maljawin im Kopf hatte, als sie sich in Dachau an die Arbeit machte. Maljawin stellte im Sommer 1900 in der Sektion der jungen russischen Künstler auf der großen Pariser Ausstellung aus. Dort zeigte er seine 1899 gemalten Porträts eines russischen Bauern und einer russischen Bäuerin.[114] In seinen scharfen Hell-Dunkel-Kontrasten und der flächigen Ausfüllung des Formates durch die Figur des in einen weiten Mantel gekleideten Bauern, ähnelt das Bild den Arbeiten Elena Makowskys. Das Bild des russischen Bauern wurde in "Die Kunst für Alle" 1901 reproduziert. Auch Maljawins Bauer hat ein markantes Gesicht, das er dem Betrachter, über die Schulter zurückblickend, zuwendet. Und wie die Gestalten in den Dachauer Bildern ist der Bauer im Gehen begriffen, scheint sich einer Tür zu nähern, greift ins Dunkle - wohl um sie zu öffnen. Maljawin jedoch zeigt trotz ähnlicher Bildbehandlung einen dynamischen, starken Volkstypen mit einer positiven Ausstrahlung.

5.2.3. "Die Landeskinder"

Das Gemälde "Die Landeskinder" (ABB. 25) tritt durch das ungewöhnliche Format von 50 x 200 cm aus allen bis zu diesem Zeitpunkt entstandenen Arbeiten hervor. Es ist als einziges der 1900 in Dachau gemalten großformatigen Gemälde unvollendet geblieben. Die Wirkung dieser Gouache ist durch die gleichmäßig fortgeschrittene Arbeit auch in diesem Zustand beachtlich. Im Gegensatz zu dem kleineren Gruppenbild der "Petersburger Kollegen" (vergl. ABB. 5), das sich ebenfalls im schmalen Längsformat auf die Köpfe der Porträtierten beschränkt, sind hier alle

[114] E. N. Pascent/Friedrich Pecht: Von russischer Kunst. Gelegentlich der Pariser Ausstellung. In: Die Kunst für Alle, XVI. Jg., Nr. 10., 1900 - 1901, S. 227.

acht Figuren in einem einheitlich Zustand. Ihre Anordnung erfolgt auf raffinierte Weise, nicht nur nebeneinander, sondern in Höhe und Tiefe des Bildraumes gestaffelt mit einer größeren Dichte in der rechten Bildhälfte. So wird Platz geschaffen für einen Blick in die leicht hügelige Landschaft und auf die Silhouette des Städtchens Dachau in der Ferne.

Die sanfte Landschaft steht in Kontrast zu den markanten und karikativen Gesichtern der acht Männer, die Elena Makowsky die Dachauer Landbevölkerung repräsentieren lässt. Alle Männer tragen Hüte, zumeist mit breiter Krempe, was einen zusätzlichen kompositorischen Effekt ergibt. Trotz der geschickten Gruppierung der Männer in diesem Bild, bilden auch sie keine geschlossene Gesellschaft. Es entstehen Paare, die miteinander Blicke tauschen (die beiden hinteren in der rechten Hälfte) oder miteinander tuscheln (die beiden links im Bild). Die übrigen Männer sind mit sich selbst beschäftigt, blicken gedankenverloren vor sich hin oder in die Landschaft, einer steckt die Finger in den Mund, um einen Pfiff auszustoßen.

Die Linien in den Gesichtern der Männer sind stark überzeichnet, was ihren jeweiligen Ausdruck verstärkt. Hinzu kommen die Schnauzbärte, Bärte und die Schatten der Hüte auf den Gesichtern. Der Rauch von Zigaretten dampft hoch, gleich dem Dachauer Nebel aus dem Moor, was dem Bild eine leicht unheimliche Note gibt. Dies sind nicht die rotwangigen, lustigen und gastfreundlichen Landmenschen, die sich der aus der Großstadt hergereiste Tourist und Künstler vielleicht ausgemalt hat. Auch handelt es sich hier nicht um die Zugereisten, die für eine Saison oder auch länger das Landleben genossen, angelockt von gemütlichem Lebenswandel und pittoresken Motiven. Hier sind es die derben und hart arbeitenden Einheimischen, eben "Landeskinder", die den Zustrom der Städter misstrauisch beäugen, unschlüssig darüber, ob sie daraus nun Vorteil ziehen oder die Eindringlinge lieber verdrängen sollen.

Mit Vorurteilen hatten sowohl die zugereisten Künstler als auch die bayerische Bevölkerung zu kämpfen. München war derzeit nicht zuletzt ein so beliebtes Ziel, weil sich die Stadt trotz wachsender Größe eine gewisse Behäbigkeit und bierselige Geselligkeit erhalten hatte.[115] Den Künstlern, die sich verstärkt im vergnüglichen Schwabing niederließen, waren gesellschaftlicher Anschluss und Achtung ihres Berufsstandes garantiert, der sich nicht nach ihrer tatsächlichen Leistung richtete. So wurde München zum Schmelztiegel von Künstlern aus allen Richtungen und Ländern. Die erfolgreichen unter ihnen prägten den Ruf der Künstlerstadt, die erfolglosen trugen zu ihrem Ruf als lebenslustige Stadt der Bohemiens bei. Selbstgefällig urteilten die Zugereisten über die bayerische Urbevölkerung, die sie allenfalls als folkloristische Motive und gutmütig dümmliche Gastgeber akzeptierten und stellten deren Gemütsruhe auf die Probe:

"Eine Menge Leute, die es sehr angenehm und vergnüglich finden, in München zu leben, tun sich förmlich etwas darauf zugute, dass sie nicht hier geboren sind; sie scheinen fest überzeugt zu sein, nur sie, die Zugereisten trügen die Intelligenz in die bayerische Hauptstadt herein."[116]

Dass sich Elena Luksch-Makowsky in diesem Sinne als überlegen fühlte, kann man ihr nicht nachweisen. Angesichts ihrer Herkunft und Bildung wäre dies denkbar. Andererseits hatte sie schon in Russland ihr Interesse für die Landbevölkerung entdeckt. Und in München und Dachau kamen der Reiz der propagierten Unabhängkeit und Freizügigkeit des künstlerischen Lebenswandels hinzu, der sie und viele junge Damen der Gesellschaft ansprach. In den bereits zitierten Briefen aus ihrer Verlobungszeit kam dieser Aspekt immer wieder durch. Ihre lockere Kleidung und die wilde Frisur mit dem Barett, auf Fotos (ABB. 26) und in Skizzen zu Selbstportaits festgehalten, dokumentieren diesen Freiheitsdrang. Doch

115 Kirsten Gabriele Schrick: München als Kunststadt (...), Wien 1994. Die Autorin stellt diesen wichtigen Faktor wiederholt für die Beliebtheit Münchens um die Jahrhundertwende heraus.

116 Ebd., S. 70, zitiert aus: Emma Haushofer-Werk: Die echten Münchner, In: Illustrierte Zeitung, 11.6.1908.

bei ihrem zweiten Aufenthalt ist die Künstlerin erwachsener geworden, vielleicht hat auch der bewusst angestellte Vergleich mit der Heimat ihren Blick geschärft: Die "Landeskinder" zeigen ihr wahres Gesicht, ohne die von den Touristen verspottete und zugleich erwartete Fassade der bedingungslosen Gastfreundschaft und Gutmütigkeit. Elena Makowsky hat die Oberflächlichkeit dieser Gesellschaft erkannt, zeigt die wahren Gesichter - jedoch ohne sich einen satirischen Ton zu verkneifen. Damit knüpft sie an die seit einigen Jahren bestehende Tradition der lokalen Zeitschriften *Jugend* und *Simplicissimus* an.

Peter Luksch hat zu diesem Werk die Geschichte überliefert, dass Elena Makowsky als Anerkennung für die "Landeskinder" von den Dachauer Malern ehrenhalber ein Gesellenbrief überreicht wurde.

Das besondere Format der "Landeskinder" erinnert an schmale Ladenschilder oder an Titelvignetten in Buchillustrationen. Aus "dem Programm des Faschingsballes der Münchner Kunsstudierenden" findet sich beispielsweise in der 10. Ausgabe der *Jugend* von 1900 ein ähnliches Format.[117] Das Motiv, betitelt "Bauernkirchweih", stammt von dem Münchner Maler M. Kern und ist mit 1898 datiert. Das längsformatige Bild zeigt fünf Musiker, deren Porträts scharf unterhalb der Schultern abgeschnitten sind, ebenso ihre Instrumente, wodurch es zu einem fröhlichen Ausschnitt aus dem bunten Treiben wird. Verstärkt wird die Wirkung des angeschnittenen Bildes durch die von unten auf die Musiker gerichtete Beleuchtung, durch die die Gesichter grotesk verzerrt wirken.

[117] Georg Hirth (Hrsg.): Jugend, Bd. 10, München 1900, S. 166.

6. Die Wiener Jahre

6.1. Die besonderen Bedingungen in Wien

Zum Ende des Jahres 1900 zog das Ehepaar Luksch nach Wien. Im III. Bezirk besaß die Familie von Richard Luksch ein Mehrfamilienhaus, das die Angehörigen zum Teil selbst bewohnten. Dort konnte das junge Paar sich günstig installieren und sich zunächst ganz auf die künstlerische Arbeit konzentrieren. Bis zum Frühjahr 1907 lebte Elena Luksch-Makowsky, wie sie sich nun nannte, mit ihrem Mann in seiner Heimatstadt. Zwei ihrer drei Söhne wurden in dieser Zeit geboren.

Diese Jahre, die tatsächlich nur etwa ein Zehntel ihres Lebens umfassen, gelten bislang als ihre kreativsten, produktivsten und sowohl künstlerisch als auch finanziell erfolgreichsten.[118] Ihre Arbeiten, insbesondere die Holzschnitte, so heißt es 1974 in den Mitteilungen der Österreichischen Galerie[119] waren "den besten Wiener Jugendstilerzeugnissen ebenbürtig". Solche Beurteilungen, so schmeichelhaft sie gemeint sind, machen stutzig. Warum heißt es nicht "gehören zu den besten Wiener Jugendstilerzeugnissen"?

Diese zurückhaltende Einstellung Heusinger von Waldeggs ist zu verstehen, wenn man die Rezeption des Wiener Jugendstils und das zu einem komplexen Forschungsgebiet angewachsene Thema "Wien um 1900" betrachtet. So häufig man in diesem auf Beiträge etwa zur Verwendung der Frau als Motiv, Muse oder Forschungsobjekt in der Psychoanalyse stößt, so mäßig ist die Aufmerksamkeit, die der Kunst von Frauen im "Wien um 1900" bislang entgegengebracht wurde.

---

[118] Diese Aussage treffen Sabine Plakolm-Forsthuber (1994), Elisabeth Schwinghammer (1996) aus Wien sowie Helmut R. Leppien (1979) aus Hamburg.

[119] Joachim Heusinger von Waldegg: Elena Luksch-Makowskys Gemälde "Adolescentia" (1903), In: Mitteilungen der Österreichischen Galerie, 18. Jg., Nr. 62, Wien 1974, S. 106ff.

Sabine Plakolm-Forsthuber hat sich seit Ende der 1980er Jahre mit der geschlechtsspezifischen Erforschung der Österreichischen Kunst von Frauen beschäftigt.[120] Sie hat bei ihrer Arbeit (im Auftrag des Bundesministeriums für Wissenschaft und Forschung) feststellen müssen:

"Künstlerinnen oder auch Kunst von Frauen scheint es vor 1945 nicht gegeben zu haben."[121]

und:

"Die Kunst von Frau war und ist allem Anschein nach zu unbedeutend, als dass sie im Zusammenhang der Beschreibung eines oder einander konkurrierender Zeit- oder Individualstile beachtenswert gewesen wäre. Mit dem Resümee bekräftigen wir nur einen von feministischer Seite schon seit langem geltend gemachten Vorbehalt gegen die Darstellung von Kunst als Stilgeschichte."[122]

Die aus dieser Zeit vorliegenden Rezensionen - oder ihr Fehlen - in Bezug auf Kunst von Frauen, aber auch die über diese Epoche erschienene Literatur, sind also vor diesem Hintergrund zu lesen. Die offensichtlich unterschiedlichen Bedingungen für Künstlerinnen im Russland und Österreich der Jahrhundertwende hinterließen möglicherweise Spuren im Werk Elena Luksch-Makowskys. Das Leben im Ausland, noch dazu in einem Vielvölkerstaat, mag sie zur Pflege ihrer russischen Wurzeln getrieben haben.

Diese, für Elena Luksch-Makowsky neuen gesellschaftlichen, künstlerischen und politischen Bedingungen dürften auf ihre Ehe und Partnerschaft mit Richard Luksch Auswirkungen gehabt haben. Ein vom Zeit-

---

120 u. a. in: Sabine Forsthuber: Vom Kunstgewerbe zur Innenarchitektur, Österreichische Architektinnen der Zwischenkriegszeit, In: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, 47. Jg., Heft 4/4, Wien 1988, und: Sabine Forsthuber: Zwischen Selbstverwaltung und Vermarktung, Die Kunst der Wiener Frauen im Ausstellungsbetrieb der 1. Republik, In: Lindner, Ines (u. a.): Blick-Wechsel (...), Berlin 1989.

121 Sabine Plakolm-Forsthuber: Künstlerinnen in Österreich 1897 - 1938. Malerei - Plastik - Architektur, Wien 1994, S. 12.

122 Ebd.

punkt ihrer Familiengründung an immer präsentes Problem ist die Vereinbarung von Mutterrolle und Beruf.
Die hier genannten Aspekte werden im Folgenden ausführlicher erörtert, da sie die Einschätzung des wohl wichtigsten Abschnitts in der Biografie Elena Luksch-Makowskys beeinflussen.

6.1.1. Das Forschungsgebiet "Wien um 1900"

Unter dem Schlagwort "Wien um 1900" finden sich Forschungsergebnisse auf den Gebieten der Kunst, Literatur, Musik, Philosophie und Psychologie vereint. Die Bedeutung, die den Wechselwirkungen dieser Bereiche untereinander zugemessen wird, zeigen umfangreiche Veröffentlichungen und Forschungsaufträge. Ein Beispiel ist die Einrichtung der "Arbeitsgemeinschaft Wien um 1900" der Österreichischen Forschungsgemeinschaft.[123] Auch die Popularität, die der Wiener "Stil" im Zuge der Rehabilitation des Jugendstils ab etwa der Mitte der 60er Jahre erfuhr, ist durch viele Ausstellungen und Publikationen dokumentiert worden.[124] Das

---

123 Siehe u. a.:
-Peter Berner/Emil Brix/Wolfgang Mantl (Hrsg.): Wien um 1900. Aufbruch in die Moderne, München 1986.
-Emil Brix/Patrick Werkner (Hrsg.): Die Wiener Moderne, Ergebnisse eines Forschungsgespräches der Arbeitsgemeinschaft Wien um 1900 zum Thema 'Aktualität und Moderne', Wien/München 1990.
-Jürgen Nautz/Richard Vahrenkamp (Hrsg.): Die Wiener Jahrhundertwende, Wien/Köln/Graz 1993.

124 Hier eine chronologische Auswahl der Quellen zum Wiener Jugendstil:
-Wien um 1900 (Ausstellungskatalog Künstlerhaus, Historisches Museum der Stadt Wien), Wien 1964.
-Werner Hofmann: Moderne Malerei in Österreich, Wien 1965.
-Kristian Sotriffer: Modern Austrian Art. A Concise History, London 1965.
-Nicolas Powell: The Sacred Spring. The Arts in Vienna 1898 - 1918, London 1974.
-Peter Vergo: Art in Vienna 1898-1918, London 1975.
-Cooper Hewitt Museum N. Y.: Vienna Moderne 1898 - 1918. An Early Encounter Between Taste and Utility, (Ausstellungskatalog), Houston 1978.
-Museum Villa Stuck München: Wien um 1900. Grafik und Buchkunst 1894 - 1914, München 1982.
-Robert Waissenberger (Hrsg.): Traum und Wirklichkeit. Wien 1870 - 1930, (Ausstellungskatalog Historisches Museum der Stadt Wien) Wien 1984.
-Maria Aubock: Wien um 1900. Kunst und Kultur, Wien 1985.
-Jean Clair: Vienne 1880 - 1938: L'Apocalypse Joyeuse, (Ausstellungskatalog Centre Pompidou), Paris 1986.

anhaltende Fehlen künstlerischer Perspektiven von vergleichbaren Dimensionen in Österreich bewirkte eine Konzentration des Interesses auf die barocken und secessionistischen Kunstschätze in Wien. Unübersehbar ist deren liebevolle Pflege in Sammlungen und im öffentlichen Raum. Als Ergebnis dieser Nostalgiewelle wurden alle künstlerischen Erzeugnisse aus diesem Zeitraum an eben diesen vorherrschenden Stilen gemessen. Der Mittelpunkt war "Wien um 1900", von da aus wurde langsam vor- und zurückgetastet, um das Phänomen der Stilkunst in einen Rahmen zu betten.[125] Auslöser für das gesteigerte Interesse am "Jugendstil" ab den 1960er Jahren - sowohl unter der jungen als auch der älteren Generation - schienen gesellschaftliche Parallelen zur Gesellschaft um 1900 zu sein.[126]

In Ausstellungen wie "Kunst in Wien um 1900. Die andere Seite" aus dem Jahre 1987 wurde schließlich auch eine kritische Sicht der Wiener Jahrhundertwende vertreten. Hier stehen, wie schon der Titel besagt, nicht die - letztlich auch durch eine gezielte Selbstinszenierung zum Ruhm gelangten - Künstler mit den klangvollen Namen im Vordergrund. In besagter Ausstellung in Schloss Halbturn wollte Gerbert Frodl das "auf dem Gebiet der bildenden Kunst mitunter einseitig geprägte Zeitbild" vervollständigen.[127] Zu diesem Zweck stellte er "die große Masse künstlerischen Schaffens" aus, unter der aber gerade in der Malerei auch viele "Stilkünstler" zu finden sind, die mit kunstgewerblich-dekorativen Arbeiten bekannt waren, deren freie Malerei jedoch kaum beachtet wurde. Zu diesen gehören Namen wie Koloman Moser, aber eben auch Elena Luksch-Makowsky.

---

125 Vgl. Anm. 124: Wie die angeführte Literaturauswahl zeigt, gibt es offenbar keine einheitliche Auffassung über die zeitliche Eingrenzung dieser Periode.

126 Jost Hermand: Der Schein des schönen Lebens, Studien zur Jahrhundertwende, Frankfurt 1972, Vorwort.

127 Gerbert Frodl: Kunst in Wien um 1900. Die andere Seite. Ausstellung in Schloss Halbturn 22.5. - 26.10.1987. Trausdorf 1987. In seiner Einleitung zum Katalog.

Ein jüngeres Projekt ist die Brüsseler Ausstellung "Austria im Rosennetz" von 1998. Anlässlich der EG-Präsidentschaft Österreichs von Harald Szeemann konzipiert, sollte die Ausstellung einen Bogen spannen vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Und in persönlicher und unorthodoxer Zusammenstellung von Kultur und Geschichte sollte, so die Ankündigung, eine multidisziplinäre Manifestation der Künste - einschließlich der Plastik, Architektur, des Kinos bis hin zur Musik und Literatur - stattfinden. In diesem ausstellerischen Gesamtkunstwerk fehlten weder Kaiserin Sissi", Gustav Klimt noch Arnulf Rainer. Aber auch hier bestand der Anspruch, auch die "vielleicht weniger berühmten, wenn auch nicht weniger eindrucksvollen Figuren" zu präsentieren.[128] Anlässlich ihres hundertjährigen Bestehens feierte im selben Jahr die Secession mit einer Ausstellung und einer Publikation. Die Ausstellung allerdings ist ganz nach dem Motto der Gründer, "Der Zeit ihre Kunst - Der Kunst ihre Freiheit", der zeitgenössischen Kunst gewidmet worden, während dem Katalog ein historischer Rückblick vorbehalten ist.

Eine Eigenschaft des Wiener Jugendstils ist vor allem die eifrige Zusammenarbeit und Ergänzung von Kunst und Handwerk in der Konkurrenz zur industriellen Produktion. Als in den 60er Jahren das allgemeine Interesse an Jugendstil-Kunst wiedererwachte, waren es vor allem Gebrauchsgrafiken und Kunstgewerbe - nicht Kunst im traditionellen Sinne - deren Preise sich auf Auktionen rasch verzehnfachten.[129] Anfang der 70er Jahre erschienen erste Antiquitäten-Ratgeber für Möbel und Kunstgerät, in Stilkunden konnten sich interessierte Sammler informieren.[130]

Eine interessante Behauptung stellte in diesem Zusammenhang Jost Hermand auf, der unter den Jugendstil-Konsumenten der 70er Jahre zwei gegensätzliche Generationen vereint sah: Die Eltern, die sich nach Jah-

---

128 Im Ankündigungsprospekt zur Ausstellung "Austria im Rosennetz. L' Autriche Visionnaire." Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, 27.2. - 12.7.98.

129 Hans-Ulrich Simon: Sezessionismus. Kunstgewerbe in literarischer und bildender Kunst, Stuttgart 1976, S. 3.

130 Z. B. von Rolf Linnenkamp: Jugendstil, München 1973.

ren wirtschaftlicher Askese "aus Neigung zu repräsentativer Tradition lediglich mit geschmackvollen Kulissen umstellen wollten" und die Jugend, die ähnlich der jungen Generation um 1900, "Lebensreformer und romantische Rebellen" waren und sich von der übrigen Gesellschaft abzusetzen versuchten. Die Jugend interessierte sich für das bislang Verdrängte: Erotik, Naturenthusiasmus, Exotismus und Mystik hatten Konjunktur. [131]

Mit dem Ziel der vollständigen Durchdringung des Alltags mit Kunst, förderten die Wiener Secessionisten das Kunstgewerbe. Die langfristigen Erfolge waren in ihrer Zeit nicht in diesem Maße abzusehen. Die Reproduktion eines Plakates beispielsweise, das in seinem Ursprung als Massenprodukt und Werbeträger gedacht war, erscheint auch heute noch legitimer und weniger peinlich als die Reproduktion eines Gemäldes. Die Frage der Konsumierbarkeit spielte bei den Erzeugnissen der Stilkunst eine bedeutende Rolle. Die Gründung der Wiener Werkstätte 1903 war nicht etwa Reaktion auf eine gesteigerte Nachfrage, sondern ein Versuch, zumindest eine elitäre und finanzkräftige Gesellschaft durch luxuriöse Gesamtkonzepte zum fortwährenden Konsum zu verführen.[132] Die Arbeiten von Elena Luksch-Makowsky sind in ihrer Wiener Zeit in beiden Bereichen, der dekorativen und der bildenden Kunst, gleichermaßen zu finden. Es ist vor allem von Interesse zu untersuchen, inwiefern es ihr gelungen ist, ihrem eigenen Kunstwollen auch in den dekorativen Entwürfen und Auftragsarbeiten treu zu bleiben.

Ein wichtiger Punkt ist auch die Frage nach der tatsächlichen Urheberschaft von dekorativer Kunst und kunstgewerblichen Produkten. In dem Moment, wo der Künstler zum Entwerfer oder gar nur noch zum Stilgeber wird, die Arbeit nicht mehr eigenhändig ausführt, fehlt oft die Möglichkeit der eindeutigen Zuweisung. Eine ganze Reihe von Kunsthandwerkern und vor allem Kunsthandwerkerinnen blieb so ungenannt.[133] Oft genug

---

131 Jost Hermand: Der Schein des schönen Lebens. Studien zur Jahrhundertwende, Frankfurt/M. 1972, S. 8f.

132 Gabriele Fahr-Becker: Wiener Werkstätte 1903 - 1932, Köln 1994, S. 12.

133 Werner J. Schweiger: Wiener Werkstätte. Kunst und Handwerk 1903 - 1932,

geschah dies in ihrem Einverständnis und trotzdem mit Stolz, überhaupt ausgestellt zu werden, wenn auch unter anderem Namen.

Die in den 80er Jahren zunehmende wissenschaftliche Erforschung der Wiener Jahrhundertwende brachte in dieser Hinsicht nur langsame Fortschritte. Dafür wurde nun die gegenseitige Durchdringung der Wiener Kreise aus Kunst, Literatur, Musik, Medizin und Politik untersucht.[134] Es scheint heute, als sei die mulitikulturelle Habsburg-Metropole rückwirkend zum wichtigsten Zentrum der Moderne ernannt worden, womit die bislang geltende Vorstellung der Dominanz von Paris und Berlin überholt wäre.

Es ist allzu verlockend, aber irreführend, alle diese führenden Köpfe der Wiener Jahrhundertwende einträchtig im Kaffeehaus zusammen sitzend zu sehen. Auch im Falle von Elena Luksch-Makowsky sollte die Einbindung auf die nachweisbaren Beziehungen beschränkt bleiben. Die durch unseren heutigen weiten Überblick oft vorschnell angestellte rückwirkende Projektion sollte in dieser Biografie vermieden werden.

6.1.2. Die Frau in der Wiener Gesellschaft und Kunstszene um 1900

Erst seit relativ kurzer Zeit gibt es Forschungsergebnisse, die sich speziell mit der Kunst von Frauen[135] und der Stellung von Frauen und Künstlerinnen in der Gesellschaft Wiens um 1900 beschäftigen[136]. Die Schwie-

---

Wien 1982, S. 200.

134 Vgl. Anmerkung 123.

135 Zu Künstlerinnen allgemein siehe z. B.:
-Germaine Greer: Das unterdrückte Talent. Die Rolle der Frau in der bildenden Kunst. Berlin/Frankfurt/M./Wien 1980.
-Renate Berger: Malerinnen auf dem Weg ins 20. Jahrhundert. Kunstgeschichte als Sozialgeschichte, Köln 1982.
-Renate Berger (Hrsg.): "Und ich sehe nichts, nichts als die Malerei." Autobiographische Texte von Künstlerinnen des 18. - 20. Jahrhunderts, Frankfurt/M 1987.

136 Ein solcher Schwerpunkt findet sich bei :
-Sabine Plakolm-Forsthuber: Künstlerinnen in Österreich. 1897 - 1938. Malerei - Plastik - Architektur, Wien 1994.

rigkeiten, mit denen Künstlerinnen damals zu kämpfen hatten, können an der geringen Resonanz in der damaligen Fachpresse und anhand ihrer geringen Präsenz in Ausstellungen und Sammlungen erahnt werden. Dagegen gibt es auch Beispiele offen vorgetragener Ablehnung kunstschaffender Frauen, wie etwa von dem vielzitierten Karl Scheffler.[137] Dieser sah - grob gesagt - Frauen außerstande, eine vergleichbare Qualität wie die männlichen Künstler zu schaffen. Gleichzeitig sah er eine Verkümmerung der eigentlichen schöpferischen Gebiete der Frau einhergehen: der Sexualität und des Zeugungsvorgangs.

Um die Jahrhundertwende konnte auch zunehmend beobachtet werden, wie

"das Bild des Mannes aus der Kunst verschwindet, das der Frau monopolisiert wird - allerdings um den Preis ihrer Dämonisierung, Mythisierung oder Fetischisierung. Ihr Bild verwandelt sich in das von 'Judith', von Hexen, mythischen oder märchenhaften Wesen, in erotisiert-verlockende Naturwesen (...) , in Monstren (...) oder Inbegriff der Mütterlichkeit."[138]

Eine bekannte Ausnahme von diesem Klischee, aber zugleich auch eine Art "Muse", war die einflussreiche Journalistin und Kunstkritikerin Berta Zuckerkandl. Ihr wird unter anderem eine wichtige Rolle bei der Konzeption und Gründung der Wiener Werkstätte zugeschrieben.[139]

Auf die um 1900 übliche, gezielte Unterdrückung von künstlerischen Ambitionen bei Frauen in Österreich ist in den letzten Jahren Sabine Plakolm-Forsthuber (z. B. 1994) ausführlich eingegangen.[140] Sie legt offen, wie mittels strikter Zulassungsbeschränkungen Frauen von den Akade-

---

-Ingried Brugger (Hrsg.): Jahrhundert der Frauen. Vom Impressionismus zur Gegenwart. Österreich 1870 bis heute, Wien 1999.

137 Karl Scheffler: Die Frau in der Kunst, Berlin 1908.

138 Gottfried Fliedl: Klimt und die Krise der männlichen Identität. In: Sabine Schulze (Hrsg.): Sehnsucht nach Glück. Wiens Aufbruch in die Moderne: Klimt, Kokoschka , Schiele. Frankfurt/M.1995, S. 46 - 54.

139 Lucian O. Meysels: In meinem Salon ist Österreich. Berta Zuckerkandl und ihre Zeit, Wien/München 1985, S. 77.

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

mien weitgehend ausgeschlossenen blieben. In ihrem Nischendasein mussten sie fast immer eine Reduktion ihrer Kreativität auf kunsthandwerkliche Arbeiten, sogenannte "künstlerische Frauenarbeit", in Kauf nehmen. (Während Frauen in Paris immerhin ab 1900 Zugang zur Kunsthochschule hatten, öffnete sich die Wiener Kunstakademie den Frauen erst 1921.[141]) Einer solchen von den männlichen Kollegen er-zwungenen Situation war Elena Luksch-Makowsky bis dahin während ihres künstlerischen Werdeganges nicht ausgesetzt gewesen. So ist zu vermuten, dass ihr die Bedingungen in Wien im Hinblick auf eine Akzeptanz als selbständige Künstlerin und Kunsthandwerkerin besonders unangenehm erschienen sein müssen. Ihre Leistungen sind also auch unter diesem Gesichtspunkt anzuerkennen.

In Zusammenhang mit der bereits angeführten Problematik der Kennzeichnung von Urheberschaft vor allem im Bereich der angewandten Kunst, sei darauf hingewiesen, dass besonders Frauen davon betroffen waren[142]. Erst die Werkserfassung und biografische Bearbeitung ermöglicht oft eine nachträgliche Zuordnung von Arbeiten zum Werk einer Künstlerin, oder umgekehrt die Identifikation von Beiträgen der Künstlerin zu einem Gesamtprodukt.

6.1.3. Die Besonderheiten einer Künstlerehe

Die Beziehung zu Richard Luksch als ihrem Ehemann und künstlerischem Partner erfordert besondere Beachtung. Die Kreativität von Künstlerinnen muss auch an dem Maß der Überwindung von männlicher Unterdrückung gemessen werden. Unter diesen Bedingungen erscheint im Falle Elena Luksch-Makowskys eine gleichberechtigte Künstlerehe vorteilhaft. Man denke nur an den durch ihren Ehemann erleichterten Zugang

---

141 Ingried Brugger (Hrsg.): Jahrhundert der Frauen. Vom Impressionismus zur Gegenwart. Österreich 1870 bis heute, Wien 1999, S. 12.

142 Siehe Anmerkung 133.

zu dem Kreis der Secessionisten. Außerdem hatte sie die Möglichkeit zum fachlichen Austausch.

Dem gegenüber stehen abschreckende Beispiele, wie das der Komponisten Gustav und Alma Mahler. In deren Fall wurde die Frau von ihrem Ehemann gezwungen, ihre eigenen Ambitionen zu unterdrücken und stattdessen ihre Energie und Kreativität ganz der Förderung des Gatten und seiner Arbeit zu widmen. Zwischen Elena und Richard Luksch gab es vor der Eheschließung bekanntlich gegenseitige Versprechungen, die Arbeit des anderen zu unterstützen und zu akzeptieren. Doch bereits während ihrer drei Schwangerschaften sah sich Elena Luksch-Makowsky in ihrer Berufsausübung behindert und sie drohte, in ein traditionelles Rollenmuster zu verfallen.

Eine weitere mögliche Rolle, die Elena Luksch-Makowsky hätte einnehmen können, war die einer Muse. Der Künstlerin Elena Luksch- Makowsky waren die von ihren männlichen Kollegen idealisierten "neuen" Frauentypen bekannt. Sah Richard Luksch in ihr eine "femme fatale", "heilige Hure", "heilige Madonna", oder eben "bürgerliche Ehefrau", die ihn zu seiner Arbeit inspirierte?[143] Wenn ja, dann ist davon auszugehen, dass sich Elena Luksch-Makowsky dieser Rolle bewusst gewesen ist und diese gezielt gespielt hat. Vorstellbar wäre in diesem Sinne auch eine gemeinsame Selbstinszenierung als Künstlerpaar, gewissermaßen um der Erwartungshaltung der bürgerlichen Gesellschaft und ihrer Auftraggeber zu entsprechen - bei gleichzeitiger traditioneller oder emanzipierter Partnerschaft im Privatleben. Die Veröffentlichungen, die in den 1970er Jahren über das Paar erschienen, deuten darauf hin.[144]

---

143 Siehe zu den Klassifizierungen von weiblicher Kreativität den Beitrag von Lisa Fischer: "Weibliche Kreativität - oder warum assoziieren Männer Fäden mit Spinnen?" In: Jürgen Nautz/Richard Vahrenkamp: Die Wiener Jahrhundertwende, Wien/Köln/Graz 1993, S. 144f.

144 Joachim Heusinger von Waldegg: "Richard Luksch und Elena Luksch-Makowsky. Ein Künstlerpaar der Wiener Jahrhundertwende", In: Alte und moderne Kunst 17, Heft 1, Wien 1972.

Möglicherweise war die um die Jahrhundertwende einsetzende Veränderung der Geschlechterbeziehungen in Wien nicht unbedingt Folge einer zunehmenden Emanzipierung der Frauen. Wie beispielsweise am Werk von Gustav Klimt zu beobachten ist, scheint die Ursache vielmehr eine veränderte männliche Identität zu sein. Anstelle von Demonstrationen männlicher Herrschaft und Leidenschaft auf Kosten der Frauen, entwickeln sich in Klimts Bildern die Geschlechter zunehmend zu Figuren, die in "narzistischer Isolation und Selbstbezüglichkeit"[145], nebeneinander existieren. Das zunehmende Fehlen historischer, räumlicher oder gesellschaftlicher Bezüge in den Bildern täuscht eine konfliktfreie Einheit von Mann und Frau ("Der Kuss") vor und verleugnet damit jegliche Probleme. Diesen Weg des In-sich-Gehens und Aus-sich-selbst-Schöpfens beschrieb Friedrich Nietzsche in seinen Schriften bereits in den 1880er Jahren. Auf einen solchen "Ich-losen"[146] Körper der "naturverbundenen" Frau konnte der Mann seine sexuellen Fantasien übertragen, die offen zu äußern er selbst nicht den Mut besaß. Damit gestand er seine eigene Verunsicherung und Schwäche ein. Auch bei Richard Luksch sind diese traumhaften Darstellungen (z. B. bei den Stoclet-Figuren) zu finden, während Elena Luksch-Makowsky zumeist erzählerische Motive benutzt.

Auch die Forschungen Freuds zur Psychoanalyse mochten zu diesem frühen Zeitpunkt noch nicht zu einer Klärung der Geschlechterrollen beigetragen haben. (Wohl eher zu einer allgemeinen Verwirrung, ausgelöst durch seine Infragestellung der traditionellen Klischees.) Dennoch kann in Klimts Darstellungen hysterischer Frauen der direkte Einfluss Freuds nicht übersehen werden.[147] Eine "deutliche Lösung von antiquierten Rollenvorstellungen" stellt auch Klaus Herding fest, sieht aber auch, dass

---

145 Ebd., S. 51.

146 So Gottfried Fliedl: Klimt und die Krise der männlichen Identität. In: Sabine Schulze (Hrsg.): "Sehnsucht nach Glück. Wiens Aufbruch in die Moderne: Klimt, Kokoschka, Schiele, Frankfurt/M 1995, S. 46 - 54.

147 Klaus Herding: Überdruß und Sehnsucht. Zur Rolle der Geschlechter in der Wiener Kunst um 1900, In: Sabine Schulze (Hrsg.): "Sehnsucht nach Glück. Wiens Aufbruch in die Moderne: Klimt, Kokoschka, Schiele, Frankfurt/M. 1995, S. 359.

"daraus alles andere als eine neue, emanzipierte Eindeutigkeit folgt."[148] Elena Luksch-Makowsky und Richard Luksch strebten als Künstler eine Gleichstellung an, im privaten Leben war dies nicht so selbstverständlich umzusetzen, wie sich zeigen sollte.

6.1.4. Die Pflege der russischen Identität in einer multinationalen Gesellschaft

Spätestens nach der frühen Geburt ihres ersten Sohnes musste Elena Luksch-Makowsky sich endgültig gegen ein Leben und eine Karriere in ihrer Heimat entscheiden. Eine Bedingung für ihre Eheschließung war gewesen, dass ihr Reisen und längere Arbeitsaufenthalte in ihrer Heimat ohne Einwände des Gatten möglich sein sollten.[149] Ob dies zu ihrer Zufriedenheit eingehalten werden konnte, ist genauso von Interesse, wie die Pflege der geistigen und künstlerischen Auseinandersetzung mit ihrer Heimat im Ausland. Viele ihrer Arbeiten verraten, in welchem Maße es ihr gelang, ihre russische Identität zu bewahren oder gar zu ihrem Vorteil - als "exotische" Note - einzusetzen.

Wien war um die Jahrhundertwende Zentrum eines riesigen Vielvölkerstaates, in dem nicht weniger als zwölf Sprachen gesprochen wurden. In einem solchen Land Ausländerin zu sein, war wahrscheinlich von geringerer Bedeutung als später in Hamburg. Mit seinen ausgedehnten Grenzen war es damals ein direkter Nachbar Russlands. So fruchtbar dieser Vielvölkerstaat auf kultureller Ebene sein mochte, genauso war er Nährboden für Semitismus und Antisemitismus. Elena Luksch-Makowsky zeigte hier eine konservative Einstellung, die man auf ihre aristokratische Herkunft und Ausbildung und ihren russisch-orthodoxen Glauben zurückführen kann.

---

148 Ebd., S. 360.
149 Brief ELM an Richard Luksch vom 28. Januar 1900 (Nachlass).

6.2. Erfolgreicher Einstand in der Wiener Secession

In ihrem ersten Winter in Wien konnte Elena Luksch-Makowsky erfolgreich bei der Secession debütieren. Die zur X. Ausstellung eingereichten Bilder sind bereits vorgestellt worden.[150] Ob ihr die überraschend schnelle Akzeptanz in den Kreisen der Secessionisten jemals bewusst geworden ist, läßt sich in Ermangelung von diesbezüglichen Äußerungen nicht nachweisen. Allerdings kann dieses Fehlen angesichts ihres in Russland gereiften künstlerischen Selbstverständnisses auch als für sich gedeutet werden. Elena Luksch-Makowsky waren bislang weder in St. Petersburg noch in München Hindernisse bei der Umsetzung ihrer künstlerischen Ambitionen in den Weg gelegt worden. Daher ist anzunehmen, dass sie auch keine geschlechtsspezifische Diskrimierung erfahren hatte und es in Wien für selbstverständlich hielt, dort ausstellen zu können, wo sie ihren Leistungen entsprechend hingehörte. In späteren stichwortartigen Lebensläufen verzichtete sie jedoch selten auf einen kurzen Hinweis darauf, die erste Frau gewesen zu sein, die in der Secession ausstellte - vielleicht ist ihr erst im Laufe der Zeit die Bedeutung dieser Tatsache bewusst geworden.

Wahrscheinlich war ihr rasches Debüt dem guten Eindruck ihres Mannes zu verdanken. Richard Luksch hatte bei seiner Rückkehr nach Wien mit dem fertiggestellten "Wanderer" einen Achtungserfolg in der Secession. Er wird Arbeiten seiner Frau präsentiert haben, die überzeugend waren. Auch dürfte ihr das Studium bei Repin und Azbee hoch angerechnet worden sein - letztlich muss es jedoch bei Spekulationen darüber bleiben, wie Elena Luksch-Makowsky zur Secession fand. Die Chancen für Frauen standen im Wiener Kunstbetrieb nicht sehr günstig. Schuld daran waren die gerade erst aufbrechenden alten Strukturen in Lehre und Ausstellungswesen[151].

---

150 Vgl. Kapitel 5.2.2.
151 Vgl. Anm. 137.

Die Wiener Secession war 1897 begründet worden, noch vor der Berliner Sezession (1898), doch zu einem Zeitpunkt, als sich die Münchner Sezession schon wieder in Harmonie mit der Künstler-Genossenschaft befand, gegen die sie ursprünglich ausgerichtet gewesen war. Die Münchner hatten 1892 die Sezession als "Vereinigung Bildender Künstler Münchens" gegründet, um die produktiven Künstler zu stärken, angesichts eines zunehmenden Ballasts durch unproduktive und passive Mitglieder und einer starken Lobbybildung innerhalb der Künstler-Genossenschaft. Die "Internationale Kunstausstellung" der Genossenschaftler dagegen sollte im Ansehen nicht geschädigt werden. Jeweils ein Jahr nach ihrer Gründung konnten die Sezessionen in München und Wien ein eigenes Ausstellungsgebäude vorweisen. Zu der Zeit, als Elena Luksch-Makowsky in München lebte, war mit einer gemeinsamen Ausstellung von Genossenschaft und Sezession im Jahre 1897 (nach Abbruch des Sezessionsgebäudes) der Reiz für progressive Künstler an dieser Gruppe schon am Abebben. Beide Vereinigungen, wie auch ihre Zusammenkünfte in den Stammlokalen, standen Künstlerinnen nicht offen. Der Anreiz für Elena Luksch-Makowsky, sich in der Münchner Kunstszene zu etablieren, mag aber schon aus erstgenannten, künstlerischen Gründen ohnehin nicht groß gewesen sein. In ihrem Nachlass finden sich keinerlei Dokumente, die auf eine Beschäftigung mit den Inhalten und Zielen der Sezessionen hinweisen.

Nachdem sie ab 1899 in St. Petersburg in Kontakt zur dortigen Form der "Sezession", der *Mir Iskusstwa*, gelangt war, stand sie der ebenfalls noch neuen Wiener Gruppe möglicherweise neugieriger gegenüber. Aus der Sicht der Vereinigung konnte sie als Frau eine für österreichische Verhältnisse außergewöhnlich qualifizierte Ausbildung vorweisen. Denn ihre weiblichen Kolleginnen in Wien hatten immer noch um die Aufnahme an den Akademien zu kämpfen, ihnen wurde stattdessen der Besuch der Kunstgewerbeschulen nahegelegt. Nur mit großer Energie und Durchsetzungsvermögen war eine Ausbildung zu erreichen, die über allgemeines Dilettantentum hinausreichte. Und vielmals entschieden die finanziellen

und familiären Möglichkeiten darüber, ob beispielsweise über ein Studium im Ausland zu einer künstlerischen Ausbildung zu gelangen war.[152] Den Frauen, die diese Hürden meisterten, wurde auch Respekt entgegengebracht, wenn auch offiziell gerne mit Einschränkungen, aus denen die männlichen Vorurteile nur zu deutlich wurden. In den Augen der Herren der Wiener Secession muss Elena Luksch-Makowsky in Anbetracht ihrer Leistungen und Verbindungen den oben beschriebenen harten Weg erfolgreich gegangen sein. Kaum einer wird erahnt haben, mit welch großer Unterstützung seitens der Familie und der Akademie ihre Karriere in der Heimat begonnen hatte. Nun, es kann vermutet werden, dass die schlechte Stellung der Frauen im Wiener Kunstbetrieb der Jahrhundertwende im Fall von Luksch-Makowsky ausnahmsweise von Vorteil gewesen sein wird. In den russischen Notizen zu ihren "Kindheits- und Jugenderinnerungen" schrieb sie rund fünfzig Jahre später, dass sie von den Malern - und selbst den Schülern - ganz mit wienerischem Charme umworben wurde. Ein ungewohnte Situation für sie, die sich zu diesem Zeitpunkt immer noch als "scheu" - aber den Komplimenten "nicht abgeneigt"- bezeichnete. Dass sie sich so viel später noch daran erinnerte, spricht für die Bedeutung dieses Erlebnisses. Doch zu einem Mitglied der Secession, wie oftmals behauptet wird[153], hat man sie nie gemacht. Erst nach 1949, also mehr als eine komplette Generation später, ließ man erstmals Frauen als ordentliche oder korrespondierende Mitglieder in der Secession zu.[154]

---

152 Sabine Plakolm-Forsthuber: Künstlerinnen in Österreich. 1897 - 1938. Malerei - Plastik - Architektur, Wien 1994, S. 49f.

153 Es ist anzunehmen, daß dieses Gerücht durch ihren Sohn Peter verbreitet wurde. Er engagierte sich sehr für das Werk seiner Mutter und deren Publikation, schon zu einer Zeit, als noch wenig über Jugendstil und Wiener Secessionskunst gearbeitet worden war. Auf die Aussagen Peter Luksch' bezieht sich zum Beispiel nach eigenen Aussagen Helmut R. Leppien in seinem Band der "Hamburger Künstlermonographien" von 1979. Auf diese beziehen sich wiederum einige Kurzbiografien wie u. a. in: Ulrika Evers (Deutsche Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts, Hamburg 1983).

154 Robert Waissenberger: Die Wiener Secession, Wien/München 1971. Darin siehe Mitgliederverzeichnis im Anhang. Vor 1949 wurden keine Frauen aufgenommen. Diese Tatsache ist dem Autor aber keinen Kommentar im Text wert.

6.3. Die eigene Familie als neuer Themenkreis

6.3.1. Geburtsanzeige für Sohn Peter

Als Elena Luksch-Makowsky erste Beachtung anlässlich der X. Ausstellung der Secession zuteil wurde, war sie bereits hochschwanger. Der erste Sohn Peter, in frühen Jahren auch "Pieter" genannt, wurde am 8. Mai 1901 geboren. Die von der Künstlerin entworfene Geburtsanzeige für den Erstgeborenen ist leider die einzige ihrer Kinder, die in einigen Entwürfen und Farblithographien erhalten ist. Für die beiden nachfolgenden Söhne gestaltete sie ebenfalls Geburtsanzeigen, von denen leider nicht einmal die Entwürfe erhalten sind.[155] Die Geburtsanzeige für Peter Luksch (ABB. 27) hatte die doppelte Funktion einer Familienanzeige und einer Visitenkarte, denn natürlich wurden alle wichtigen Kontaktpersonen aus Künstlerkreisen und die Wiener Gesellschaft mit ihnen beschickt. Aus einem Brief an ihren Mann vom 24. Mai 1901, geht hervor, dass Richard Luksch sich bereits kurz nach der Geburt ihres Sohnes für einige Wochen in München aufhielt, um dort den "Wanderer" zu präsentieren. Es ist anzunehmen, dass es sich um die VIII. Internationale Ausstellung im Münchener Glaspalast handelte, die am 1. Juni 1901 eröffnet wurde und an der die Wiener Secession und die übrigen Wiener Künstlerbünde teilnahmen.

Der Inhalt des Briefes kreist um die häuslichen Probleme nach der Niederkunft und um die Verpflichtungen ihres Mannes: Von der Geburt noch geschwächt, aber mit Unterstützung ihrer angereisten Mutter und vielen Freunden und Verwandten, meint sie, den Haushalt auch ohne ihren Gatten zu bewältigen. Sie rät ihm, aus beruflichen Gründen noch bis zur Vernissage der Ausstellung in München zu verweilen - in Wien würde er ohnehin nichts versäumen. Sollte er noch Geburtsanzeigen benötigen, schicke sie ihm so viele wie nötig. Eine kurze Auflistung der Bekannten in München, wie die "Gasteigers, Weisswasser und Stattler", die eine An-

[155] Die Geburtsanzeigen für alle Söhne sind in frühen handschriftlichen Werklisten aufgeführt.

zeige erhalten sollten, zeigt, wie wichtig ihr die Verbreitung war. Gleichzeitig deutet der Inhalt des Briefes darauf hin, dass auf der Ausstellung in München keine Arbeiten von ihr vertreten waren. Während ihr Ehemann sich also mit seinem "Wanderer" im Gespäch halten konnte, blieb ihr nur übrig, sich mit der kleinen Geburtsanzeige in Erinnerung zu bringen.

Die Geburtsanzeige ist eine Farblithographie, deren endgültige Fassung in einem, für eine Familienanzeige recht großen Format von 18 x 24,8 cm gedruckt wurde. Ein erster Entwurf ist noch im Quadrat ausgeführt. Obwohl bereits die Gemälde für die X. Secessionsausstellung durch eine flächige Bildgestaltung auffallen, überrascht der plakative und lineare Stil der Geburtsanzeige. Mit einem einzigen Schritt, so scheint es hat Elena Luksch-Makowsky es geschafft, sich den neuen Stil anzueignen und dort zu benutzen, wo er die größte Verbreitung finden sollte, nämlich in der Illustration und Werbung. Sie hat den Begriff "Familienanzeige" ernst genommen. Statt eines erklärenden Textes bringt sie eine eindeutige Illustration, die trotz ihrer Reduktion nicht auf persönliche Merkmale verzichtet und dadurch umso mehr ihrem zweiten Zweck dient, dem der "Visitenkarte".

Das Elternpaar Luksch präsentiert sich einander gegenüberstehend zu beiden Seiten des kleinen Kinderbettchens. Dieses steht zwar formal im Mittelpunkt des Blattes, den putzigen kleinen Kinderkopf erkennt der Betrachter jedoch erst auf den zweiten Blick. Dominant sind dagegen die Figuren der Eltern, zwischen denen sich - bedingt durch das niedrige Bettchen - eine leere Fläche auftut, was ihre Figuren und ihren Habitus betont. Der großzügige, gezielte Umgang mit Bildfläche und Freilassungen ist hier vergleichbar mit den frühen Arbeiten der "Stilisten" innerhalb der Secession. Das 1898 entstandene Plakat zur I. Secessionsausstellung von Gustav Klimt ist das bekannteste Vergleichsbeispiel. Die Figur Richard Luksch' stößt mit ihrem Kopf fast an den oberen Bildrahmen, während die seiner Frau Elena etwas kleiner dargestellt ist. Ihre langen Haare sind offen und betonen ihre elegant-fließende Silhouette. Ihr Blick

ist gedankenverloren auf ihren Mann gerichtet, was auf einen besinnlichen Zustand weist. Ihr Mann wendet seinen Kopf dem Betrachter zu. Seine Figur ist weniger elegant, eher kräftig, seine Hände liegen entspannt auf dem Bettchen, was seinen stolzen Blick unterstreicht. Elenas Hände umfassen ebenfalls den Rahmen des Bettchens, um sich etwas darauf abzustützen. Ihre Haltung mit den gestreckten Händen, betont durch den Faltenwurf des Ärmels, deuten auf einen angespannteren Zustand, als es ansonsten ihr Gesichtsausdruck vermuten ließe.

Als wollte sie die Ernsthaftigkeit, die aus diesen Selbstporträts spricht, etwas mildern, lässt sie die Anzeige am unteren Bildrand durch eine schier endlose Reihe von Nuckelflaschen rahmen. Die Milchfläschchen sind zum gleichförmigen Ornament stilisiert, setzen der gelungenen Komposition das I-Tüpfelchen auf. Elena Luksch-Makowsky zeigt mit der Geburtsanzeige ihr Talent, sich den neuen Stil anzueignen, ohne dabei auf ihre persönliche Bewertung und sensible psychologische Analyse zu verzichten.

Die Vorahnung von der Komplexität ihrer Mutterpflichten ist in der Geburtsanzeige noch ironisch ausgedrückt. Das "Milchflaschenproblem" war tatsächlich ein solches, das ernsthaft von Elena und Richard Luksch diskutiert wurde. Die in schriftlichen Dokumenten so benannte "Kindermädchenfrage" beschäftigte sie immer wieder. Zunächst galt es, die finanziellen Mittel richtig einzuschätzen und dementsprechend ein Kindermädchen und eventuell ein Dienstmädchen einzustellen. Diese mussten in einem Zimmer mit dem Säugling untergebracht werden. Für dieses Zimmer musste das sogenannte "Cabinet" des Paares weichen. Das Einrichten und Umräumen der Zimmer erledigte Elena Luksch-Makowsky in Abwesenheit ihres Mannes selbst. Da sich der kleine Peter mit der Kuhmilch nicht zufriedenstellend entwickelte, schlug sie ihrem Mann in einem Brief vom 29. Mai 1901 vor, für etwa drei bis vier Monate in eine Amme zu investieren - anstelle eines Kindermädchens. Aus diesen Überlegungen wird deutlich, dass sich schon zu diesem Zeitpunkt finanzielle Engpässe

abzeichneten. Und das trotz der für die ersten zwei Jahre ihrer Ehe von der Mutter Julia Makowsky gezahlten Unterhaltszuschüsse. Das junge Paar lebte von einem Auftrag zum nächsten. Um den gewohnten und erstrebten Lebensstandard weiterführen zu können, würde Elena Luksch-Makowsky möglichst gut verkäufliche Arbeiten ausführen müssen - das musste ihr früh klar geworden sein.

So gefasst sie auch in den Briefen an ihren Mann klang, in ihrem Innersten sah es bereits düster aus. Aus ihren späteren Notizen[156] ist ersichtlich, dass sie bereits zum Zeitpunkt der Geburt des ersten Sohnes mit ihrer ehelichen und familiären Situation haderte: Die Familie ihres Mannes langweilte sie und bot ihr kein adäquates Umfeld sowohl in finanzieller als auch geistiger Hinsicht. Das Kind hielt sie von der Arbeit ab und ihr Mann hatte für ihr Hadern kein Verständnis. Ihre Mutter, der sie ihr Leid klagte, wies sie auf etwas hin, was sie unterbewusst schon ahnte: "Du bist selbst schuld!"

6.3.2. Familienbildnisse

Obwohl die Bewältigung des Alltages ihr jetzt mehr Energie abverlangte, versuchte Elena Luksch-Makowsky weiterhin, konstant zu arbeiten. Dazu gehörte die Installation eines neuen Arbeitsbereiches mit ihren restlichen Geräten und Werken, die ihre Mutter aus St. Petersburg mitgebracht hatte. Ihr nächstes Anliegen war die Fertigstellung des in Deutenhofen begonnenen Porträts ihres Mannes, um es ausstellen zu können. Eine ganze Reihe von Porträts ihrer Familienangehörigen zeigt, dass sie sich während der Wiener Jahre nie ganz von ihrem bevorzugten Genre löste, auch wenn sie in diesem Bereich finanziell nicht profitieren konnte.

Richard Luksch versuchte sich gemäß ihren Notizen an einer Porträtbüste ihrer Mutter, die allerdings nicht dokumentiert ist. Elena Luksch-

[156] Notizen zur nicht realisierten Fortsetzung ihrer "Kindheits- und Jugenderinnerungen" in russischer Sprache (Nachlass).

Makowsky widmete sich im Gegenzug zweimal ihrer Schwiegermutter Anna Luksch, geb. Altmann, sowie der Schwägerin Friederike, genannt "Tante Fritzi", und immer wieder ihrem Ehemann und Sohn Peter. [157]

Im Bildnis der "Tante Fritzi" (ABB. 28) von 1903, wie auch im Porträt der Freundin Esther Grossmann (ABB. 29) von 1904 zeigt Elena Luksch-Makowsky ihre Fähigkeit, sich aktuellen Strömungen anzupassen, ohne direkt zu kopieren. In beiden Bildern hat die Künstlerin ihre Neigung zum düsteren Stimmungsporträt überwunden. Ähnlich dem stilprägenden Gustav Klimt in seinen Porträts von Emilie Flöge (1902) oder auch Margaret Stoneborough-Wittgenstein (1905), wechselte sie dazu über, ihre Porträts in verschiedene kontrastierende Bereiche zu unterteilen. Die Köpfe heben sich in gewohnter naturalistischer Malweise klar von einem scharf abgegrenzten Umfeld ab. Sie geht aber nicht so weit wie Klimt, dessen Köpfe wie ausgeschnitten wirken. In den Porträts Elena Luksch-Makowskys verlieren sich Körper und Kleidung in auffälligen Mustern und verschmelzen mit dem diffus gestalteten Hintergrund.

Elena Luksch-Makowsky widmete sich nun wieder neuen Selbstporträts. Die früheren waren in selbstbewusstem, jugendlichem Elan skizzenhaft auf das Blatt geworfen und blieben oft unvollendet. Hierzu zählen die Selbstbildnisse mit dem Barett. Nun folgten die ruhigen, prüfenden Porträts, die sie zumeist sorgfältig fertig malte. Ein erstes Selbstporträt Elena Luksch-Makowskys entstand bereits während ihrer ersten Schwangerschaft im Jahre 1901 (ABB. 30). In dieser Gouache präsentiert sich die Künstlerin und werdende Mutter in ihrem ganzen Umfang, im Halbprofil stehend, so dass ihr Bauchumfang gut zu ermessen ist. Die Kleidung ist weit und lang, flächig gehalten und auf ihre persönlich bevorzugten Farben Rostrot und Schwarz reduziert, welche ihre kastanienfarbenen Haare betonten. Im Hintergrund, der eine Lein- oder Stellwand zu erkennen gibt, korrespondieren warme Erdtöne. Wie um die kegelförmige Figur der

[157] Die Porträts von Friederike (Fritzi) und Anna Luksch befinden sich im Nachlass.

Künstlerin zu betonen und das sonst leere Bild zu beleben, ist die links hinter ihr platzierte Stellwand schräg gestellt. Mit dem Skizzenblock in der linken (hinteren) Hand hat die Künstlerin den Kopf dem Betrachter zugewandt, oder besser: mustert sie ihr Spiegelbild prüfend. Bezeichnenderweise stellte Elena Luksch-Makowsky sich nicht in einer richtigen Atelier-situation dar, denn weder Malgerät, Bildhauerwerkzeug oder auch andere Arbeiten deuten auf eine intensive Arbeitsatmosphäre hin. Allein der Skizzenblock weist auf ihre künstlerische Tätigkeit hin und die ist, so scheint es hier, bereits stark eingeschränkt.

Wahrscheinlich handelte es sich bei diesem Selbstporträt nur um eine Studie, die nicht als Vorlage für ein größeres Ölgemälde dienen sollte. Auch ihr Ehemann beschäftigte sich mit dem Thema ihrer "Mutterschaft", was eine Reihe von Skizzen belegt. Darunter ist eine, die der Geburtsanzeige ähnelt, was auf eine gemeinsame Planung schließen lässt. Dem "Selbstporträt als Schwangere" ähnelt wiederum eine von ihm gefertigte stehende Keramikfigur der werdenen Mutter. [158]

6.3.3. Ein Familienbild für die Secession

Noch im Jahr 1901, malte sich Elena Luksch-Makowsky zusammen mit Sohn Peter (ABB. 31), und zu Weihnachten entstand das erste Porträt ihres Sohnes.[159] In dem Selbstporträt mit Peter steht der Sohn im Vordergrund. Sie präsentiert ihn in voller Größe, indem sie ihn vor ihrem Körper hochhält und dadurch selbst fast im Hintergrund verschwindet. Auf dem kleinen zarten Körper, der nur bis oberhalb des Bauchnabels mit einem weißen Hemd - oder gar Taufkleidchen - bekleidet ist, konzentriert die Malerin das Licht. Ihr eigenes Abbild lässt sie nur undeutlich mit schwarzen Konturen vor einem dunkelroten Hintergrund abheben. Ihre

158 Beide Arbeiten befinden sich im Familienbesitz.

159 Das "Selbstbilnis mit Sohn Peter" befindet sich seit 1987 im Besitz der Österreichischen Galerie und wurde seitdem mindestens dreimal in Ausstellungen präsentiert. Das Portrait von "Sohn Peter, 7 1/2 Monate" (entstanden also zu Weihnachten 1901) befindet sich im Familienbesitz.

eigene Erscheinung macht einen düsteren, konzentrierten Eindruck mit starken symbolistischen Zügen. Einzig ihre Hände, an deren Feingliedrigkeit sich auch heute noch Zeitzeugen gut erinnern, sind deutlich abgebildet.

Der kleine Peter fasst sich mit der rechten Hand an den Mund, eine Geste des Staunens, passend zu seinen großen runden Augen. In der linken Hand hält er ein Maiglöckchen. Mit diesen Blumen ist auch sein Kopf bekränzt. Die weißen Blüten versinnbildlichen die Reinheit, Unschuld und Zerbrechlichkeit des Kindes und weisen auf seinen Geburtsmonat Mai hin. Außerdem sind Maiglöckchen für ihren starken Duft bekannt, der gemäß christlicher Symbolik bei der Taufe von den Kindern eingeatmet wird. Der Duft symbolisiert auch den Heiligen Frühling ("Ver Sacrum").[160] So stellte ihr Sohn Peter für Elena Luksch-Makowskys ihren ersten "Beitrag" zum Geist des Wiener "Ver Sacrum" dar, der seinen Ausdruck in den gleichnamigen Heften fand. Eine weitere Bedeutung dieser Maiglöckchen, als Frühlingsboten dem Veilchen verwandt, ist die des Liebeszeichens des Kindes an die Mutter. Obgleich der rote Hintergrund sofort an die Darstellungen der Ostkirche erinnert, in denen die Gottesmutter in roten Gewändern gezeigt wird, maßt sich die Künstlerin diesen Vergleich nicht an. Sie erlaubt sich lediglich, mit der Farbgebung des Hintergrundes daran zu erinnern, und trägt stattdessen dunkle Kleidung. Es ist durchaus anzunehmen, dass sie mit dem Bild einen Ersatz für die ihrer Meinung nach enttäuschende Taufe des Sohnes schuf. Wie aus den Notizen zu ihren begonnenen Lebenserinnerungen hervorgeht, verlief diese Feier nicht nach ihrem Wunsch ("mein Herz tat weh..."), womit wohl die im Vergleich zur russisch-orthodoxen Kirche weniger feierliche katholische Messe gemeint war.

[160] Dorothea Forstner: Die Welt der Symbole, Innsbruck/Wien/München 1967, (2. Aufl.), S. 193, und J. C. Cooper: Illustriertes Lexikon der Symbole, Leipzig 1986, S. 26f.

In der XIII. Ausstellung der Wiener Secession im Jahre 1902 war Elena Luksch-Makowsky laut Katalog (darin Nr. 16) mit einem einzigen Gemälde vertreten, das den Titel "Ver Sacrum" trug. Ein Foto der von Kolo Moser gestalteten Ausstellungsräume in der Zeitschrift *Ver Sacrum* [161] bestätigt die Vermutung, dass es sich dabei um das heute unter dem Titel "Selbstbildnis mit Sohn Peter" geläufige Bild handelte. Das Gemälde ist auf dem Foto des Treppenaufganges zum linken Seitensaal als zweites Bild links von der Treppe zu erkennen. Auch in ihrem Nachlass führen mehrere handschriftliche Werkslisten diesen Titel und in einem später angelegten Album mit Fotografien ihrer Werke ist die Reproduktion mit "Ver Sacrum" beschriftet. In Bestandsverzeichnissen von späteren Ausstellungen der Künstlerin wird ebenfalls der Titel "Ver Sacrum" unter der Rubrik "Porträts" geführt.

Diese Tatsache bekräftigt auch die Datierung auf "1901", gegenüber der häufig falsch benutzten Datierung auf "1903".[162] Das Bild zeigt Peter im selben Alter wie auf dem anderen 1901 entstandenen Porträt. Außerdem zeigt das Gemälde stark symbolistische Einflüsse, wie sie zu dieser Zeit durch viele Gastaussteller der Secession, darunter Edvard Munch und Ferdinand Khnopff und andere, nach Wien gelangten. Nebenbei sei auf weitere zum Teil im Nachlass erhaltene Bilder aus dem privaten Bereich ("Peter mit Kindermädchen" und ein "Blick in das Kinderzimmer") verwiesen, die dem Milieu angepasst, wiederum deutliche Einflüsse des schwedischen Malers Carl Larsson zeigen, dessen frische, idyllische Darstellungen aus seinem Familienalltag um die Jahrhundertwende vielerorts ausgestellt wurden. Auch der Kontrast zu dem 1903 entstandenen Bild "Adolescentia" (siehe Kap. 6.4.3.) zeigt die in diesem Zeitraum vollzogene Entwicklung der Künstlerin auf.

---

161 Ver Sacrum. Jg. V. Wien 1902, S. 106. Dieselbe Abb. findet sich in: Sabine Forsthuber: Moderne Raumkunst. Wiener Ausstellungsbauten von 1898 - 1914, Wien 1991, S. 67.

162 Im Inventarverzeichnis der Österreichischen Galerie Wien wird "1901" benutzt. Dagegen wurde in Zusammenarbeit mit derselben in Ausstellungskatalogen wie: Ambrozic (Kunsthalle Wiesbaden, 1988) und Frodl (Schloss Halbturn, 1987) das Bild auf 1903 datiert.

Sabine Plakolm-Forsthuber sieht in dem Bild eine "kritische Selbstbefragung und Selbstreflexion" und findet es "wenig verwunderlich", dass das Motiv unter den Wiener Künstlern offenbar nur Egon Schiele angesprochen hat: "Dessen Zeichnung "Madonna (Mutter mit Kind") von 1908 könnte durchaus als Resonanz auf das Bildnis von Luksch-Makowsky gedeutet werden."[163] Zu dieser Auffassung kam bereits Jutta Müller-Tamm in dem Frankfurter Ausstellungskatalog "Sehnsucht nach Glück..." von 1995.[164] Sollte dies zutreffen, zeigt es den nachhaltigen Eindruck des Bildes. Denn eine weitere Ausstellung dieses Werkes in Wien ist nicht bekannt.

6.4. Neue Arbeiten für die Wiener Secession

6.4.1. Die XIV. Secessionsausstellung

In dem aufwendig gestalteten Ausstellungskatalog zur XIV. Ausstellung der Wiener Secession von April bis Juni 1902, geläufig als "Beethoven-Ausstellung", heißt es einleitend:

"Im Sommer des vergangenen Jahres faßte die Vereinigung den Beschluss, die gewohnten wiederkehrenden Bilderausstellungen durch eine Veranstaltung anderer Art zu unterbrechen. (...) Der Raum sollte vorerst geschaffen werden und Malerei und Bildhauerei diesen im Dienste der Raumidee dann schmücken. (...)
Alle diese Forderungen werden bei Aufgaben der Monumentalkunst gestellt und das Höchste und Beste, was die Menschen zu allen Zeiten bieten konnten, entwickelte sich daran: die Tempelkunst."[165]

Als Mittelpunkt der Ausstellung sollte ein herausragendes Kunstwerk, sozusagen "Weihe-stiftend" stehen. Die Secession hatte sich dazu entschlossen, das von Max Klinger gerade fertiggestellte plastische Monu-

---

163 Sabine Plakolm-Forsthuber: Künstlerinnen im Umkreis der Wiener Secession, In: Ingried Brugger (Hrsg.): Jahrhundert der Frauen. Vom Impressionismus zur Gegenwart. Österreich 1870 bis heute, Wien 1999, S. 112.

164 Vgl. Text zu Kat. Nr. 184, in: Sabine Schulze: Sehnsucht nach Glück. Wiens Aufbruch in die Moderne: Klimt, Kokoschka, Schiele, Frankfurt/M. 1995.

165 Ernst Stöhr: "Klingers Beethoven", In: Katalog der XIV. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession Wien, April - Juni 1902, S. 9f.

mentalporträt des Komponisten Ludwig van Beethoven in Wien zu präsentieren. Die Hoffnung, die Stadt würde es erwerben, erfüllte sich nicht. Auch ist die riesige, in luxuriösen Materialien gearbeitete Skulptur früh in Vergessenheit geraten, nachdem sie schon nach kurzer Zeit als von der Kritik umstritten galt.[166] Die Ausstellung, für deren räumliche Planung Josef Hoffmann zuständig war, gilt dagegen noch heute als Höhepunkt der Ausstellungskunst der Wiener Secession. In den extra für diese Ausstellung geschaffenen Beiträgen der Secessionsmitglieder und ihrer Gäste, vor allem aber auch in den zwölf Originalholzschnitten des Kataloges, sehen viele die "Quintessenz der Secession und ihrer Ideale" erfüllt.[167]

Während der Katalog mit seinen Originalholzschnitten noch heute von der Qualität der Ausstellung zeugt, sind die meisten für die Ausstellung angefertigten Werke nicht mehr erhalten. Die rund vierzig in die Wände eingesetzten Schmucktafeln sind nach Beendigung der Ausstellung zerstört worden. Einzig der riesige "Beethovenfries" von Klimt konnte gerettet und mittlerweile wieder zugänglich gemacht werden. Die Verteilung der Beiträge auf die drei Haupträume der Secession war, so der Kritiker Joseph August Lux, gut gelungen:

"Um die Einheit und Ruhe des Hauptsaales nicht zu bedrohen, sind die Werke, die in stärkerer Eigenart für sich sprechen, in den Seiten-Sälen untergebracht. Überhaupt, das kann man bemerken, mit der räumlichen Entfernung vom Haupt-Werk wächst die selbständige Bedeutung der Kunst-Werke. Und umgekehrt: je näher dem Haupt-Werk, desto grösser die Unterordnung des malerischen und plastischen Schmuckes unter den führenden Gedanken."[168]

Somit sind die Arbeiten Elena Luksch-Makowskys zu denen mit "selbstständiger Bedeutung" zu zählen. Denn zwei ihrer Beiträge befanden sich im rechten Seitenraum und ein weiterer gleich links neben der Eingangs-

166 Vgl. hierzu Georg Bussmann: Max Klingers "Beethoven" in der 14. Ausstellung der Wiener Secession, In: Joachim Nautz/Richard Vahrenkamp: Die Wiener Jahrhundertwende, Wien/Köln/Graz 1993, S. 525.

167 Nicolas Powell: The Sacred Spring. The Arts in Vienna 1898 - 1918, London 1974, S. 183.

168 Joseph August Lux: XIV. Ausstellung der Österreichischen Secession 1902. Klinger's Beethoven und die moderne Raum-Kunst, In: Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. X, Darmstadt 1902, S. 475 ff.

tür in der Eingangshalle. Im streng eingehaltenen quadratischen Format hatte sie in die Wand eingelassene Bilder in neuartigen Techniken gearbeitet. Damit folgte sie einem Trend, den Lux in seinem Bericht lobte:

"In zahlreichen Füllungen und Schmuck-Platten, die in die Wände eingelassen sind, haben Künstler neue Techniken und Material-Verwendungen gesucht und fast durchwegs neue fruchtbare Entwicklungen angebahnt. Ein Reichtum von Schönheit und Anmut, von Erfindung in technischen Kombinationen und neuen Dekorations-Möglichkeiten ist über diese Wände verbreitet."

Eine ihrer Wandtafeln im rechten Seitenraum trug den Titel "Sadkos Brautschau auf dem Meeresgrund". Sie war in Kaseinfarben auf einer Platte von Weißkalkmörtel gemalt und mit Metallintarsien verziert. Die zweite, "Tod und Zeit" betitelt, hatte ebenfalls einen Grund aus Weißkalkmörtel und war mit Silikatfarben und Intarsien aus getriebenem Kupfer gestaltet. Das in der Eingangshalle gezeigte Bild, ebenfalls in Kaseinfarben auf Weißkalkmörtel gemalt, ist zwar wie die anderen als Abbildung erhalten[169], nur ist der Titel nicht überliefert.

Zu dem Motiv "Tod und Zeit" (ABB. 32) ist ein Blatt mit Skizzen und aufgeklebten Studien erhalten. Diese zeigen, dass Elena Luksch-Makowsky anfangs von einem Bild im Halbkreis ausgegangen ist. Das deutet darauf hin, dass hierfür ursprünglich ein anderer Platz innerhalb der Ausstellung geplant war. Die Dynamik der Studien, in der sich Tod und Zeit ein Wettrennen vor sinkender Sonne - symbolisch für die ablaufende Zeit - liefern, ging in dem ausgeführten Wandbild verloren.

Ein den Skizzen beigefügtes Gedicht[170] des befreundeten russischen Dichters Wladimir Solowjow verdeutlicht die ursprüngliche Symbolik, die in der Ausführung auf das bloße Nebeneinander der Figuren von "Zeit" - mit dem herkömmlichen Attribut des Stundenglases - und "Tod" - als ske-

169 Abgebildet u. a. in: Ver Sacrum, V. Jg., Heft 11, Wien 1902, S. 189.

170 Der Wortlaut des Gedichtes: "Tod und Zeit herrschen auf Erden - Nenne sie nicht Erzherrscher... - Alles vergeht kreisend im Finstern - Beständig steht die Sonne der Liebe." Die Skizzen befinden sich in der Graphischen Sammlung des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg.

lettierter Sensenmann - reduziert wurde. Titel und Motiv entsprachen den frühen Bestrebungen der Secessionskünstler zu einer Kunst im antiken Geiste (nicht antiken Formen!), der sich durch eine Vorliebe für allegorische Darstellungen ausdrückte und in der XIV. Ausstellung seinen Höhepunkt fand.

Mit "Sadkos Brautschau auf dem Meeresgrund" (ABB. 33) griff Elena Luksch-Makowsky auf eine bekannte und häufig dargestellte russische Sage zurück. Während die Allegorie von "Tod und Zeit" der Stimmung des Hauptsaales und dem Anlass der Ausstellung, der Preisung des verstorbenen Beethovens und seines Denkmales, nahe kommt, wirkt "Sadko" in diesem Kontext fremd. In Russland hat die Sage des Kaufmannes Sadko, der sich als Gast des Meereskönigs unter den schönsten Frauen aller Zeiten und Länder seine Braut wählen durfte, viele Künstler wie Repin (1895) und Wrubel (Majolikateller von 1899/1900, heute im Museum Abramtzevo) zu ihren Werken, sowie Rimskij-Korssakow zu seiner gleichnamigen Oper inspiriert. Die Sage erzählt, dass Sadko sich an die Weisung des Wahrsagers hält und seine Wahl auf das letzte, das russische Mädchen fällt. Die Ausführung Elena Luksch-Makowskys erreichte durch das Material eine kostbare Wirkung und stilistisch zeigte sie aktuelle Tendenzen: mit schlanken Frauengestalten von Wasserwogen umspielt, die im neuentwickelten Mosaikstil Klimts dekorativ dahinfließen. Doch die Wahl des Motivs für diese Ausstellung dürfte den Wiener Besuchern fremd erschienen sein.

6.4.2. Grafische Beiträge für die Secession und für *Ver Sacrum*

In dem Ausstellungskatalog zur "Beethoven"-Ausstellung sind Originalholzschnitte beteiligter Künstler erhalten. So auch zwei von Elena Luksch-Makowsky, die hier neue Motive wählte, die thematisch keinen Zusammenhang zu den Ausstellungsstücken hatten. Einzig das vorgegebene quadratische Format wurde auch hier wieder eingehalten. Was ihr bei den Wandarbeiten noch fehlte, nämlich die einheitliche und korrespondierende Erscheinung ihrer Werke, gelang ihr mit den Holzschnitten umso besser.

Einer der Holzschnitte (ABB. 34) zeigt eine Frau zwischen zwei Männern, leicht vor ihnen platziert stehend. Alle drei Köpfe und Schultern sind durch den quadratischen Rahmen leicht angeschnitten. Die Frau ist farblich hervorgehoben in gelb, der einzigen im Katalog verwendeten Farbe. Das Pendant dazu zeigt einen Mann im Vordergrund, hinter ihm links und rechts zwei Frauen (ABB. 35). Auch hier ist die vordere Figur durch einen gelben, großflächig gehaltenen Mantel betont. Die Frauen verschwinden dahinter fast, so dass nur die Köpfe zu sehen sind.

Trotz der Reduktion auf Linien- und Flächenbetonung und der Verwendung einiger schmückender Ornamente geht Elena Luksch-Makowsky über das rein Dekorative hinaus. Damit beweist sie erzählerisches Talent: Ihre Figuren bilden kleine Szenen, mit emotionalem Inhalt. Die beiden Männer im ersten Bild blicken der Frau vor ihnen bewundernd nach. Diese wiederum zeigt sich in stolzer, gerader Haltung, wissend um die Blicke, aber ohne dies erkennen zu lassen. Die Frauen im zweiten Holzschnitt befinden sich in einer bedrohlichen oder tragischen Situation, sie blicken erschrocken, wirken verzweifelt. Der Mann hat sich schützend vor sie gestellt und die von dem Mantel bedeckte rechte Schulter abwehrend dem Betrachter entgegengedreht. Sein Blick ist ernst und entschlossen.

Für ein *Ver Sacrum*-Sonderheft, den "Kalender 1903", hatte Elena Luksch-Makowsky bereits 1902 das Motiv für den Monat "Juni" vorbereitet (ABB. 36). Mit diesem Holzschnitt, betitelt "Sonnenwende", bewarb sie sich für weitere Aufträge dieser Art. Das Blatt, in den warmen Farben Orange und Braun gehalten, gab den festlichen Höhepunkt des Monats wieder. Das in den nordischen Ländern gefeierte "Sonnenwend"- oder auch "Mittsommernachtsfest" wurde mit einem Feuer begangen. Der Holzschnitt zeigt vier folkloristisch gekleidete Frauen - teils mit Kopftüchern, teils mit Blumenkränzen geschmückt - um ein Feuer tanzend. [171]

Nicht veröffentlicht wurden zwei weitere Entwürfe, die wieder einmal zwei Varianten desselben Themas sowie die Gegenüberstellung der Geschlechter zeigen (ABB. 37 + 38). Man könnte sie nebeneinander gelegt auch zu einem Bild zusammen fügen, in dessen Mitte sich ein Lagerfeuer befindet. Das so gesehen linke Bild stellt drei nackte Jünglinge mit erhobenen Kränzen dar. Bis auf die unterschiedlichen Blickrichtungen sind die Figuren in ihrer Haltung dreimal identisch wiederholt. Ihre vorgestreckten rechten Arme und Beine sind auf das Feuer ausgerichtet. Ihre langen Schatten kreuzen das ringförmig um das Feuer angelegte Streifenmuster des Feldes. Im so gesehenen rechten Bild sind den Jungen zwei nackte Mädchen entgegen gestellt. Auch sie laufen auf das Feuer zu, aber nicht so dynamisch und gleichförmig, sondern viel natürlicher in ihren Bewegungen. Sie tragen Kränze auf den Köpfen und jeweils einen in der Hand. Obwohl - wenn die Bilder so nebeneinander gelegt sind - das Feuer einen Mittelpunkt bildet und die Figuren und ihre Schatten sich fast spiegeln, hat die Künstlerin einige Elemente eingebaut, die den Bildaufbau auflockern. So beispielsweise die Strahlen einer untergehenden Sonne, die aus der linken Ecke (hinter den Jungen) bis zum rechten Bildrand verlaufen. Die Jünglinge scheinen den Mädchen imponieren zu wollen, blicken sie nicht an. Die Mädchen dagegen schauen neugierig zu den Jungen hinüber.

---

[171] Original-Holzschnitt in: Ver Sacrum. Sonderheft: Kalender, Jg. VI., Wien 1903, S. 12/13. In den Maßen 14,8 x 14,2 cm.

Der Stil dieser beiden Entwürfe ähnelt den Kalenderblättern des *Ver Sacrum*-Heftes Nr. 1 von 1901. Die von diversen Künstlern, wie Koloman Moser[172] und Gustav Klimt (vergleiche auch seine Zeichnung "Fischblut" von 1898) gezeichneten Motive haben mit den Blättern Elena Luksch-Makowskys die Kombination von schwarzer Tinte und goldener Tusche gemeinsam. Es ist gut möglich, dass ihre Zeichnungen für das *Ver Sacrum*-Heft von 1901 bestimmt waren, dann aber nicht angenommen wurden.

Mit diesen Entwürfen und den Holzschnitten aus dem Jahre 1903 stellte Elena Luksch-Makowsky ihre Fähigkeit unter Beweis, sich einem vorgegebenen stilistischen Rahmen anzupassen und diesen mit ihren bevorzugten Themenstellungen zu füllen. Ihr Mann empfahl ihr daher, sich auf dem Gebiet des Holzschnitts verstärkt zu engagieren und führte selbst Gespräche mit potenziellen Auftraggebern. Im Mai 1902, während ihrer ersten Reise nach St. Petersburg, die sie nach dem Umzug nach Wien antrat, schrieb ihr Richard Luksch:

"Bezüglich der Gerlachschen Kinderbücherei habe ich mit Hassmann gesprochen, der mit Gerlach öfter zusammen kommt, er meint ich soll Zeichnungen von Dir dem Gerlach zeigen; werde also den 'Juni' aus 'Ver Sacrum' abholen u. vielleicht noch eine Lithographie vorlegen.
Architekt Bauer läßt Dich dringend bitten, Du solltest ein ganzes Heft *Ver Sacrum* machen, womöglich gar keinen Text, sondern nur Graphisches, womöglich Holzschnitt. Ich schreibe es Dir deshalb, weil Du vielleicht zufällig bei Dir zu Hause zu einer Anregung kommst, die Du dann nach Deiner Rückkehr, wenn du vielleicht kleine Skizzen gemacht hast, hier verarbeiten kannst. Es wäre gewiss vortheilhaft für Dich, wenn Du mit einem gelungenen Heft hervortreten würdest, für den Fall 'Gerlach' und für andere Illustrationsgelegenheiten."[173]

Zu dem begehrten Auftrag des Wiener Buch- und Kunstverlages Gerlach & Wiedling, der eine von namhaften modernen Künstlern illustrierte Jugendbuchreihe (bis 1914 waren es immerhin 32 Bände) herausgab, kam

[172] Sein Kalenderblatt "Woglinde" für den Monat Juli zeigt besondere stilistische Ähnlichkeiten.
[173] Brief Richard Luksch an ELM vom 2. Mai 1902 (Nachlass).

es leider nie. Dafür setzte sich der Architekt Leopold Bauer erfolgreich für Elena Luksch-Makowsky ein, denn das *Ver Sacrum*-Heft Nr. 8 des (insgesamt letzten) Jahrgangs VI./1903 enthielt ausschließlich Holzschnitte von ihr. Im Auftrag Bauers arbeitete sie auch im kunstgewerblichen Bereich, so unter anderem für seine mehrfach ausgestellte Teezimmereinrichtung. Für einen seiner Aufträge blieb er ihr jedoch die vereinbarte Bezahlung schuldig, wie sich ihre Schwiegertochter Maria Luksch heute noch erinnert.

Die Holzschnitte, die für das *Ver Sacrum*-Heft von 1903 ausgewählt wurden, tragen weder Titel noch gibt es dazugehörige Texte. Dieser Umstand erschwert das Verständnis, da es sich bei den vier ganzseitigen Motiven offenbar um Fabelszenen handelt. So gibt es auf S. 161 das rätselhafte Motiv einer Landschaft mit drei Mischwesen (ABB. 39): Eine bekrönte Frau hat von der Taille abwärts einen Pfauenkörper, der satyrähnliche, bärtige Mann hinter ihr hat den Unterkörper eines Ziegenbocks.[174] Daneben hockt ein kleiner Putto mit gelocktem Haar. Möglicherweise stellten dieser und drei weitere Holzschnitte Illustrationen zu russischen Legenden dar. Wie Christian M. Nebehay[175] in seiner Aufstellung aller Abbildungen in *Ver Sacrum* zu der Bezeichnung des Motives mit "Meerjungfrau, Flußgott und Knabe" gelangt ist, ist nicht nachvollziehbar.

Nur die beiden kleineren, in den Texten untergebrachten Holzschnitte stellen keine solchen Anforderungen an die Phantasie des Betrachters. Sie haben eine rein dekorative Funktion. Beide zeigen ein biedermeierlich gekleidetes Paar (ABB. 40), das im Park spaziert. Auf einem davon - dem einzigen Hochformat - gesellt sich dem Paar ein weiterer Mann dazu, so dass es wieder zu der bewährten Dreierkonstellation und Rhythmik

---

[174] Von diesem Motiv gibt es eine interessant gestaltete gezeichnete Variation aus dem Jahre 1904. Im Vordergrund das Paar Satyr und Frau mit Pfauenkörper. Der Satyr spielt Panflöte. Im Hintergrund beobachten zwei weitere "Pfauen-Frauen" die Szene. Das Blatt befindet sich in der Graphischen Sammlung des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg.

[175] Christian M. Nebehay: Ver Sacrum 1898 - 1903, (gekürzte Ausg.) München 1979, S. 234.

kommt: mit der Frau in der Mitte und den Männern zu beiden Seiten schräg hinter ihr stehend.

Auch zu diesen Motiven hat es eine plastische Ausführung gegeben, nämlich eine kleine keramische Figur in Gestalt des einfachen Biedermeierpaares. Entsprechend dem Holzschnitt trug die Dame einen großkarierten Reifrock und eine Kapuzenstola, der Herr einen langen Gehrock und hohen Zylinder. Möglicherweise hatte das keramische Biedermeierpaar, von dem nur noch ein Foto im Nachlass existiert, demselben Zweck gedient. Vergleichbare Keramikskulpturen sind später von Löffler und Powolny für die Wiener Werkstätte entworfen worden. Ein Beispiel für die Popularität dieser Gattung sind deren ebenfalls biedermeierlich ausstaffierte Figuren, "Die vier Jahreszeiten"[176], die in der "Kunstschau Wien 1908" ausgestellt wurden. Aber auch in Russland gab es in dieser Zeit ähnliche Kleinplastiken, vor allem von Wrubel. So mag sich Elena Luksch-Makowsky tatsächlich die Ideen für diese Arbeiten während der Russland-Reise geholt haben.

Betrachtet man die Holzschnitte im Zusammenhang mit den großen künstlerischen und kunstgewerblichen Arbeiten, die in dem jeweils parallelen Zeitraum entstanden sind, so zeigt dieser Vergleich die eigentlichen Stärken der Künstlerin. Dank ihrer Experimentierfreude, was sowohl Material als auch Stil anging, war sie in der Lage, den Trends innerhalb der Secession zu folgen. Ihre Arbeitsweise kann man fast als "ökonomisch" bezeichnen, denn sie verwendete gelungene Motive mehrfach und in verschiedenen Materialien. Doch einzig in den Holzschnitten konnte sie ihr erzählerisches Talent richtig und glaubwürdig nutzen. Die von Richard Luksch unterstützten Bemühungen um Illustrationsaufträge schienen verständlich und nicht etwa aus falscher Eitelkeit entstanden, mit der er seine Frau möglicherweise aus seiner eigenen Domäne drängen wollte.

[176] Abbildungen in: Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. XXIII, Darmstadt 1908/9, S.165/6.

6.4.3. Die Beiträge für die Düsseldorfer Kunstausstellung 1902 und die XVII. Wiener Secessionsausstellung 1903

In ihrer XVII. Ausstellung im Jahre 1903 stellte die Secession ausschließlich moderne österreichische Kunst aus. Seit der letzten Präsentation von Künstlern aus den eigenen Reihen war fast ein ganzes Jahr vergangen. Die zwei dazwischen liegenden Ausstellungen waren jeweils ausländischen Künstlern - einmal Kalkreuth, Leibl und Munch, einmal den französischen Impressionisten - gewidmet. So zeigten die Wiener fast alle die Früchte eines ganzen Arbeitsjahres. Unter den dreizehn Räumen und Kabinetten gab es auch welche, die einzelnen Künstlern vorbehalten waren. So konnte sich das Ehepaar Luksch in einem eigenen, von Hoffmann ausgestatteten Raum präsentieren (ABB. 41).

Zimmerbrunnen und Teezimmer:

Eine Art Generalprobe, zumindest für Teile ihrer Arbeiten, hatte es auf der Deutsch-Nationalen Kunstausstellung zu Düsseldorf gegeben, die über vier Monate vom 1. Mai bis zum 20. Oktober 1902 dauerte.[177] Dort wurde auch Klingers "Beethoven" ausgestellt, der direkt von der Wiener Ausstellung kam. In den von Hoffmann gestalteten Räumen der Wiener Secession wurden neue Arbeiten gezeigt, da ja viele Exponate mit dem Ende der XIV. Ausstellung zerstört worden waren. In Düsseldorf zeigte Richard Luksch erstmals seinen Zimmerbrunnen, der heute noch im Stadtmuseum Linz zu sehen ist. In den zeitgenössischen Berichten zur Düsseldorfer, wie auch zur späteren Wiener Ausstellung fehlen meistens Hinweise darauf, dass an dem Zimmerbrunnen neben Hoffmann (Architektur) und Richard Luksch (Brunnenfiguren) auch Elena Luksch-Makowsky beteiligt war. Ein Rezensent lobte in "Die Kunst für Alle" lediglich:

---

[177] Bericht über die Düsseldorfer Ausstellung von 1902: Paul Clemen: Die Deutsch-Nationale Kunstausstellung zu Düsseldorf I, In: Die Kunst für Alle, Jg. XVII, 23.9.1902, S. 531f.

"In dem einen Eckraum hat der Brunnen Aufstellung gefunden, zu dem Hoffmann die Architektur, Luksch die Plastik geliefert hat - ganz seltsam wirkt in dem stillen Raum das gespenstige Fallen der Tropfen, dem die nackten Männer und Frauen lauschen."[178]

Einzig in der Zeitschrift "Dekorative Kunst"[179] sind die Abbildungen des Brunnens korrekt bezeichnet, neben dem Ehepaar Luksch wird Fr. Otto Schmid als Ausführender des Entwurfes von Hoffmann genannt. Eine genauere Beschreibung des Brunnens und ein Foto des Raumes in der XVII. Secessionsausstellung, lieferten - Jahrzehnte später - die "Mitteilungen der Österreichischen Galerie" von 1974:

"Der Brunnen (...) bestand aus zwei sich überlagernden, marmornen Brunnenschalen, die von vier sich verjüngenden, intarsierten Säulen umstellt waren, die ein kreisrundes, gehämmertes Kupferdach trugen. Für die obere Brunnenschale über vier schmalen Alabastersäulchen schuf Luksch einen Kranz von Bleifiguren, der sich aus drei Paaren zusammensetzt; die Männer sind mit erhobenem, die Frauen mit gesenktem Kopf dargestellt. Das Brunnenbecken zieren vier quadratische Flachreliefs von Luksch-Makowsky mit folgenden Darstellungen: Schlangenkopf, Schnecke, Delphin- und Schildkrötenkopf. Tierreliefs und Figurenpaare mit erhobenen Händen um die Fontäne beziehen sich also in verschiedenen räumlichen Ausprägungen auf das Element Wasser."[180]

Vergleicht man die Abbildungen des Brunnens von beiden Ausstellungen[181], so zeigt sich, was diese Beschreibung noch bestätigt: Bei seiner zweiten Präsentation in Wien hatte der Zierbrunnen einige Ergänzungen erfahren, zu denen auch die oben genannten Tierreliefs von Elena Luksch-Makowsky gehören. Außerdem wurden die vier schmalen Alabastersäulchen hinzugefügt. Für die erste Variante hatte die Künstlerin schmale Reliefs für den oktogonalen Sockel geschaffen, der in der Wiener Präsentation durch üppigen (echten) Blumenschmuck geziert wurde.

---

178 Neben dem Bericht in "Die Kunst für Alle, XVII" verschweigt dies auch der Berichterstatter aus der "Secession", In: Kunst und Kunsthandwerk, VI. Jg., 1903, S. 167.

179 H. Bruckmann (Hrsg.)/Erich Haenel: Das Kunstgewerbe auf der Düsseldorfer Kunstausstellung, In: Dekorative Kunst, VI Jg., No. 11, München 1903, S. 25ff.

180 Joachim Heusinger von Waldegg: Elena Luksch-Makowskys Gemälde "Adolescentia" (1903). Zu einer Neuerwerbung der Österreichischen Galerie, In: Mitteilungen der Österreichischen Galerie, Jg. 18, Nr. 62, Wien 1974, S. 106ff.

181 Abbildung des Brunnens auf der Düsseldorfer Ausstellung (1902), In: Zeitschrift für Innendekoration, Jg. XIII, 1902, S. 235.

Im Oktober 1902 erreichte sie während eines Aufenthaltes im Gasthof der Familie in Baden bei Wien die Nachricht von dem Verkauf einiger ihrer Arbeiten. Richard Luksch schrieb ihr:

"Ich habe dem Hanke, weil die Zeit sehr gedrängt hat, zugesagt, Deine 2 Paneele in Düsseldorf um je 100 M. zu verkaufen u. gratuliere Dir, es hat mich sehr gefreut u. war nicht mehr dafür zu bekommen."

Mit diesen "Paneelen" waren nicht die ausgetauschten Brunnenverzierungen gemeint. Elena Luksch-Makowsky war noch mit Arbeiten in einem weiteren Ensemble vertreten, und zwar in dem von Leopold Bauer entworfenen Teezimmer[182]. Bauers schlichter, ornamentloser Raum strahlte eine ruhige, an japanische Teehäuser erinnernde Atmosphäre aus und fiel durch den Kontrast zwischen Wandkacheln und Silberakzenten an Möbeln und Paneelen auf. Hier zeigte Luksch-Makowsky die beiden Motive ihrer Holzschnitte aus dem Katalog der XIV. Secession, als silberne "Packfong-Platten". Da die Düsseldorfer Ausstellung direkt im Anschluss an die Wiener Ausstellung stattfand, ist davon auszugehen, dass sie die doppelte Verwendung des Motives als Holzschnitt und Paneel von vornherein geplant hatte.

Einige der Möbel, die auf der Düsseldorfer Ausstellung erstmals vorgestellt wurden, zeigte die XV. Secessionsausstellung im Herbst desselben Jahres zum Teil unter der Bezeichnung "Wiener Kunst im Hause". Von dieser neuen Vereinigung, der sich auch Elena Luksch-Makowsky anschloss, soll später noch die Rede sein. Deutlich ist bei den Aktivitäten der Wiener Secessionisten im Ausstellungsjahr 1902/1903 ein Trend von der Kunst- zur Kunstgewerbepräsentation zu beobachten.

In ihrem Raum auf der XVII. Ausstellung der Secession konnte sich das Ehepaar Luksch noch in einem ausgewogenen Verhältnis von Kunst und Raumkunst darstellen. Von Richard Luksch waren einige Porträtbüsten zu

[182] Die besten Fotos des Teezimmers sind ebenfalls dort (s. Anm. 181) abgebildet auf S. 237 u. 238.

sehen, die gemäß handschriftlichen Notizen der Künstlerin Richard Luksch selbst und seine drei Brüder darstellten, sowie die heute dem Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg gehörende "Marmorbüste der Antoinette Rottauscher von Malata". Auf hohen freistehenden Sockeln standen zwei Figuren, genannt "Tanzgrotesken", die in ihrem dekorativen Stil schon eine Annäherung an seine späteren Architektur- und Raumplastiken bildeten. Auffallend an der Präsentation des Künstlerpaares ist, dass beide ihre unterschiedlichen künstlerischen Rollen gefunden zu haben schienen. Richard Luksch trat auf seinem angestammten Gebiet der Bildhauerei auf, seine Frau betätigte sich als Malerin und mit eher dem Kunsthandwerk zuzuordnenden Metalltreibarbeiten.

"Adolescentia" und begleitende Paneele:

Elena Luksch-Makowsky zeigte die beiden neuen Paneele und als "freie" künstlerische Arbeit ihr Gemälde "Adolescentia". Im Gegensatz zu den Beiträgen ihres Mannes hatten ihre Arbeiten trotz unterschiedlicher Materialien einen thematischen Zusammenhang. Dieses Bestreben, sich inhaltlich geschlossen zu präsentieren, und das bei aller Experimentierfreude hinsichtlich des Materials, zeichnete die Künstlerin immer wieder aus. Auf Fotos des Raumes wird allerdings deutlich, dass diese Einheit im Zusammenhang mit den Arbeiten ihres Mannes, insbesondere durch seine Porträtplastiken, nicht deutlich genug hervortrat.[183] Für das Gemälde "Adolescentia" (ABB. 42) schrieb die Künstlerin einen kurzen Text, den sie der Zeitschrift "Das Interieur" überließ.[184] Ihre handschriftlichen Angaben lauten:

"Das Bild, genannt "Adolescentia", ist absichtlich in der Fläche gehalten; auf das Wetteifern mit der "Natur" in Farbe, Relief und perspectivischen Lufteffecten ist da gänzlich verzichtet. Blass gehalten, ist das Coloristische an der Arbeit von rein-formaler Absicht übertönt. Die Perspective ist durchaus linear zum Ausdruck gebracht. Eine planmässige Anordnung beherrscht das Ganze. Die rhythmische Haltung der Hauptfigur, in der Natur

183 Siehe hierzu die Abbildungen im Bericht über die XVII. Secessionsausstellung in: Das Interieur, Heft IV, Wien 1903, S. 82 und 83.

184 Ebd., S. 84f. Text dort z. T. übernommen.

wurzelnd doch der Natur entrückt, folgt den ihr auferlegten Gesetzen. Wie der Name es deutet, stellt das Bild das Übergangsalter zwischen Kind und Jüngling dar - das sorglos ahnungsvolle Traumalter."

Das - wieder einmal - im schmalen Hochformat erstellte Bild zeigt einen, auf einer Krokuswiese stehenden Mädchenakt, der mit seiner schlaksigen Figur in frontaler Pose das gesamte Bild einnimmt. Die Arme und das rechte Bein sind abgespreizt, was durch den schmalen Körperbau und die überlängten Gliedmaßen zu dem Eindruck der Unreife ihrer, den "Naturgesetzen entrückten" Pose beiträgt. Im mittleren Hintergrund hat sich eine Gruppe von sechs nackten Jünglingen zusammengesellt, teils über das Mädchen tuschelnd, ihm nachrufend, es betrachtend. Noch hinter ihnen sind spielende, mit einem Blumenkranz in der Hand tanzende Jugendliche zu erkennen. Der Horizont ist weit hochgezogen und durch runde Baumkuppeln und ovale Wölkchen markiert. Das Mädchen trägt auf dem hochfrisierten Haar einen feinen Blumenkranz und hält in der erhobenen Hand eine Krokusblüte. Es lässt den Blick jedoch "ahnungsvoll", wie es die Künstlerin nannte, in die Ferne schweifen.

Es ist interessant, ihre eigenen Beschreibungen des Bildes mit jenen zu vergleichen, die in letzter Zeit anlässlich von Ausstellungen und Publikationen erschienen sind. Aufgrund des Wissens um die Biografie der Künstlerin scheint das Bild immer wieder zu Deutungen anzuregen.

Umfassend widmete sich Heusinger von Waldegg der "Adolescentia", anlässlich des Ankaufes für die Österreichische Galerie im Jahre 1974.[185] In seinem Aufsatz stellt er neben der stilistisch Hodler und Minne ähnelnden Darstellungsweise des schlaksigen, gelängten jugendlichen Körpers auch den symbolhaften Aufbau der Gesamtkomposition heraus. Vor allem betont er das "Nebeneinander von konkreter Darstellung und abstrakter Idee", das zusätzlich durch "die etwas äußerliche Esoterik des Blumenattributs in der Hand des Mädchens unterstrichen" wird. Er sieht

[185] Vgl. Anm. 119.

ributs in der Hand des Mädchens unterstrichen" wird. Er sieht folgenden "handlungsmäßigen Zusammenhang":

"(...) während ihrer Pubertätsphase löst sich das Mädchen aus dem Kreis seiner gleichaltrigen männlichen Gefährten. Die aus verschiedenen Blickwinkeln kommenden Bewegungsmotive der Jünglinge suggerieren in paralleler Reihung einen zeitlichen Ablauf, der das sich Herauslösen des Mädchens aus deren Mitte als anschaulichen Vorgang erschienen läßt. Die überlängte Mittelfigur steigert diesen Bewegungsablauf durch feierliche Frontalität ins Bedeutsame, quasi Weihevolle. Das Handlungsmotiv wird so in der Figur des Mädchens symbolistisch überhöht."

Allen Beschreibungen gemeinsam ist die Betonung der formalen Ähnlichkeiten mit symbolistisch aufgefassten Werken anderer Künstler zu den Themen "Weihefrühling", "Adolescenz", "Erwachen der Gefühle" etc. Derartige Werke sind in Wien viele gezeigt worden. Herauszustellen ist hier vor allem der Einfluss des Schweizers Ferdinand Hodlers, der 1901 Gast der Wiener Secession war. Gegenüber den lange stilistisch dominierenden, schwülstig sinnlichen Aktbildern des frühen Klimt und auch denen des Münchners Franz von Stuck, behaupteten sich Hodlers Bilder durch ihre Feierlichkeit und gemäßigte Erotik. Diese Zurückhaltung war seinen Motiven, wie "Der Auserwählte" (1894) und "Frühling" (1901) gemeinsam. Erst in der XIX. Secession im Jahre 1904 war er mit seinen Bildern "Die Poesie" (1897), "Die Empfindung" (1902) und "Der Traum" (1903) vertreten. Elena Luksch-Makowsky muss auch die erst 1904 in Wien gezeigten Bilder schon vorher gekannt haben. Darauf lassen die markanten Ähnlichkeiten ihres Bildes mit Hodlers Arbeiten schließen: sowohl die konturierte, stark abstrahierte Wolkenbildung als auch die dekorative Krokuswiese, sowie der Parallelismus der Knabenfiguren. Besonders Hodlers Bild "Ergriffenheit" von 1900 scheint die Künstlerin inspiriert zu haben. Der Bildaufbau mit dem hohen Horizont, die schlanke, in der Mittelachse stehende, das gesamte Format ausfüllende Frauenfigur sowie die Krokuswiese.

Doch wie auch zunehmend in den Arbeiten von Klimt zu bemerken, zeigen die Figuren Hodlers eine auffällige Selbstbezogenheit. Sie versinken in einen träumerischen, meditativen Zustand, der auch in den Grup-

penbildern vorherrscht und keine Beziehungen zwischen den Figuren erkennen lässt (wie etwa im "Jüngling, vom Weibe bewundert" von 1903).

Luksch-Makowsky zeigte bereits in ihren Holzschnitten für den Katalog der XIV. Secession, dass ihr die psychologische und erzählerische Fähigkeit auch in den Werken nicht abhanden geht, die vornehmlich durch formale Gesichtspunkte geprägt sind.

Sie selbst stellt diese Fähigkeit in ihrer Beschreibung nicht heraus, dafür regt ihr Gemälde die Betrachter offenbar umso mehr an:

"Bislang in unschuldiger Nacktheit einer idealen Umgebung verbunden, entfremdet die heraufziehende Pubertät nun alle Beteiligten dem Paradies ihrer Kindertage. Frühlings-Erwachen - durch die verstreut blühenden Krokusse als naturhafter Ablauf definiert - gerät zu einer Zeit der Unruhe und Brüche; spezifisches Rollenverhalten wird eingeübt, der Reigen um Liebe und Leid beginnt."[186]

Sabine Plakolm-Forsthuber[187] stützt sich in ihrer Beschreibung der "Adolescentia" von 1994 auf Joachim Heusinger von Waldegg, der dem Bild auch autobiografische Züge, zumindest aber einen "weiblichen Gesichtswinkel" zuspricht. Angesichts von Elena Luksch-Makowskys späteren, die Mutterrolle thematisierenden Arbeiten, sieht die Autorin die hier sichtbaren "maßgeblichen Tendenzen und Vorbehalte noch deutlicher und verständlicher". Ihr kritischer Blick sieht die mögliche Doppelbedeutung des "giftigen Krokus". Dieser gilt auch als Symbol für die Liebe und stellt als Rohstoff für den gelben Safran eine Kostbarkeit dar.

In ihrer Beschreibung von 1999 betont sie wiederum die Bedeutung dieser Blüte als "ein Sinnbild von Erotik und Verführung", in der die Figur "etwas Bedrohliches, Fremdes" ahnt, "mit dem der Körper und die Sinne

---

186 Anja Petz in: Sabine Schulze (Hrsg.): Sehnsucht nach Glück. Wiens Aufbruch in die Moderne: Klimt, Kokoschka, Schiele, Frankfurt/M. 1995, S. 102.

187 Sabine Plakolm-Forsthuber: Künstlerinnen in Österreich. 1897 - 1938. Malerei - Plastik - Architektur, Wien 1994, S. 125.

womöglich nicht in Berührung kommen sollen".[188] Auch in dieser Veröffentlichung behauptet Plakolm-Forsthuber:

"Mit dem 1903 entstandenen Bild 'Adolescentia' (Kat. 121) thematisiert die Malerin die Entdeckung der eigenen Leiblichkeit sowie die nachgerade simultane Fremdbestimmung weiblicher Sexualität. (...)
Die ungelenkige Haltung des Mädchens, das auch mimisch eine Verweigerung zum Ausdruck bringt, wurde von Kritikern nicht verstanden."

Mit den verständnislosen Kritikern meint die Autorin Ludwig Hevesi, dessen Urteil (anlässlich der 17. Ausstellung der Secession) aus ihrer Sicht anmaßend war:

"Die Künstlerin hat Phantasie, Schick, Mut (ihre getriebenen Reliefs mit Steineinlagen an den Wänden sind reizvoll) und dazu eine sichtliche Lust, ihren Aktfiguren einen malerischen oder noch lieber anatomischen Schabernack zu spielen."[189]

Was Hevesi als "Schabernack" bezeichnete, ist für Plakolm-Forsthuber aus heutiger Sicht ein Vorgriff auf Unternehmungen späterer Künstlerinnen, die "auf ähnliche, naturgemäß radikalere Art (...) das patriarchal geprägte Bild der Frau am eigenen (nackten) Körper zu dekonstruieren, zu queren oder als Differenz zum Ausdruck zu bringen" versuchten.[190]

Doch der Annahme, das Bild zeige autobiografische Züge, kann nur begrenzt zugestimmt werden. Wir müssen das heutige Wissen um die weitere Biographie Elena Luksch-Makowskys ausschließen. So auch die "physiognomische Ähnlichkeit", die Heusinger von Waldegg auf einem - tatsächlich erst in der Hamburger Zeit entstandenen - Foto der vor dem Gemälde sitzenden Künstlerin ausmachen will (ABB. 43).[191] Elena

---

188 Sabine Plakolm-Forsthuber: Künstlerinnen im Umkreis der Wiener Secession, In: Ingried Brugger (Hrsg.): Jahrhundert der Frauen. Vom Impressionismus zur Gegenwart. Österreich 1870 bis heute, Wien 1999, S. 116/117.

189 Ludwig Hevesi: Acht Jahre Secession, Wien 1906, S. 425.

190 Sabine Plakolm-Forsthuber: Künstlerinnen im Umkreis der Wiener Secession, In: Ingried Brugger (Hrsg.): Jahrhundert der Frauen. Vom Impressionismus zur Gegenwart. Österreich 1870 bis heute, Wien 1999, S. 116/117.

191 Das Foto stammt aus einer 1907 entstandenen Reihe von Fotos der Künstlerfamilie Luksch-Makowsky. Auf einigen Aufnahmen sind die Familienmitglieder in der Gar-

Luksch-Makowsky hat schon als junges Mädchen und nicht erst nach der Geburt ihrer Kinder unter ihrer stämmigen Figur gelitten. Ihr persönliches Markenzeichen waren während ihrer Jugendzeit das offene Haar, die robuste Reitkleidung und das Barett. Das intensive Zusammenleben in ständiger Gemeinschaft mit ihren Brüdern und deren Freunden, von denen sie sich ab einem bestimmten Zeitpunkt entfremdet gefühlt haben mag, scheint dagegen zur Idee der "Adolescentia" beigetragen zu haben. Außerdem ist zu berücksichtigen, dass Elena Luksch-Makowsky ihre eigene Pubertätsphase ohne ihren Vater verlebte und sich - ganz selbstbewusste Frau - ihren Ehemann selbst ausgesucht und die eigene Hochzeit eingefädelt hat. So ist die "Adolescentia" wohl mehr ein Spiegel ihrer persönlichen Empfindungen, als eine Anprangerung ungerechter Geschlechterverhältnisse.

Die ergänzenden Paneele:

Eine thematische und dekorative Ergänzung erfuhr die "Adolescentia" in der Ausstellung durch zwei ovale Silberpaneele mit eingelegten Edelsteinen (ABB. 44). Auch zu diesen gibt es eine Beschreibung der Künstlerin:

"Die zwei in Silber-Metall mit eigener Hand im niederen Relief getriebenen Paneele - wo die Künstlerin (oder Name) an symmetrischer formaler Anordnung Gefallen findet - streben durch ihre gewollte Silhouettenbidung und die mit Überlegung angebrachten farbigen Edelsteine (carneol/roth - chriysopras/grün) eine rein dekorative Wirkung an."

Eines der Paneele wiederholt Elemente der "Adolescentia". Es zeigt ein jugendliches Paar mit den deutlichen Ähnlichkeiten zu der weiblichen Hauptfigur und dem sich ganz links im Bild befindlichen Jungen. Die Mittelachse ziert hier jedoch ein mit Edelsteinen besetzter Baum. Das Paar ist hier gleichwertig behandelt. Geschlechtsspezifische Merkmale sind

---

tenlaube vor der großen Kastanie in ihrem Hamburger Garten abgebildet. Außerdem sind die Fotos mit dem Stempel des angesehenen Hamburger Fotostudios von Rudolf Dührkoop versehen, was ein Entstehen in der Wiener Zeit ausschließt. Weitere Bilder dieser Serie sind in Heusinger/Leppien 1979 abgebildet. Sie befinden sich im Museum für Kunst und Gewerbe.

aufgrund der schmalen Körper nur durch die Gesten und Haltungen auszumachen. Der Junge hat den Kopf erhoben, einen Schritt auf das Mädchen zu gemacht und dessen Hände ergriffen. Es blickt schüchtern zu Boden und spreizt das rechte Bein wie abwehrend ab, mit dem Effekt, dass sich beide Beinpaare kreuzen. Besonders der Kontrast zwischen aufrechter Kopfhaltung des Jungen und gesenktem Blick des Mädchens ist auffällig und fand sich nur ein paar Meter weiter in der Ausstellung wieder. Denn die - ebenfalls stark an Minnes Jünglingsbrunnen erinnernden - dünnen Bleifigurenpaare von Richard Luksch, die den Zimmerbrunnen zierten, hatten dieselben Merkmale (vergl. ABB. 41). Im zurückliegenden Werk des Künstlerpaares hat es diese scheinbare Rollenzuweisung in der "Geburtsanzeige für Peter Luksch" bekanntlich schon einmal gegeben.

Das Motiv des zweiten Paneels, das auch in "Das Interieur"[192] abgebildet wurde, war sehr viel einfacher gestaltet gewesen. Nur eine von hinten zu sehende nackte Mädchenfigur schreitet mit leicht aus der Hüfte schwingendem Schritt und einem eingestützten linken Arm in eine symmetrisch aufgebaute Hügellandschaft. Der rechte Arm ist ausgetreckt und auf der Hand scheint ein Vogel zu sitzen. Doch dem zur Seite gedrehten Kopf nach zu urteilen ist der Blick in die Ferne gerichtet. Zu beiden Seiten schmückt ein kleiner, durch Edelsteine verzierter, stark abstrahierter Pfau den Weg des Mädchens - dezentes Symbol der Erneuerung und der Eitelkeit. Möglicherweise nahm Elena Luksch-Makowsky in diesem Paneel das 1902 in einigen Gouache-Variationen verarbeitete Motiv "Mädchen schreitet in den Frühling" wieder auf. Die heute in der Hamburger Kunsthalle aufbewahrten Blätter könnten im Zusammenhang mit der im selben Jahr erfolgten Reise in ihre Heimat stehen, über die im Folgenden die Rede sein wird.

[192] Das Interieur, Heft IV, 1903, S. 85.

6.5. Die Kontakte zur russischen Heimat, das "russische Bewusstsein" und ihr Einfluss auf Arbeit und Familienleben in den frühen Wiener Jahren

6.5.1. Erste Reise nach St. Petersburg 1902

Im Mai 1902 reiste Elena Luksch-Makowsky erstmals nach ihrer Heirat wieder nach Russland. Eine Reihe von Briefen zwischen den Eheleuten dokumentieren diese Reise. Aber auch einige Postkarten, auf denen die beiden Kindermädchen ihr von dem guten Befinden des kleinen Peter berichten. Ihr Heimatland grenzte zu dieser Zeit direkt an den Vielvölkerstaat Österreich-Ungarn. Am 12. Mai erreichte Richard Luksch die erste Nachricht seiner Frau: "Ich bin an der Grenze - mir geht es sehr gut - aber diese Strecke war sehr anstrengend und voller Juden...", schreibt sie auf ihrer Karte. Diese Zeilen bezeugen, dass die im Wien der Jahrhundertwende sich formenden antisemitischen Strömungen und die scharfe anti-jüdische Propaganda einiger namhafter Politiker auch vor dem Ehepaar Luksch nicht halt machten.[193]

Doch in St. Petersburg angekommen, waren die anstrengenden Seiten der Reise vergessen, wie Elena Luksch-Makowsky berichtete. Das Wiedersehen mit der Mutter, den Brüdern und Freunden nach zwei Jahren Abwesenheit trieb ihr die Tränen ins Gesicht, beim Treffen am Bahnhof konnte sie "kaum atmen vor Freude". Nach vier Tagen schrieb sie ihrem Mann und dem Sohn, bei denen sie doch stets "mit halbem Herzen" war.[194] Der erste Brief, der sie in St. Petersburg von ihrem Mann erreichte, zeigt die enge emotionale Bindung an seine Frau:

---

193 Die aus diesen Entwicklungen entstandene allgemeine Verunsicherung ist auch aus einem Brief Richard Luksch' zu erkennen, den er im darauf folgenden Jahr im September schrieb. Darin berichtete er seiner Frau: "Ein Schüler in spe, Herr Strasser, war schon hier, er ist ein gerade nicht unangenehmer Mensch, ganz elegant und wohlerzogen, aber vielleicht mit etwas jüdischem Bluth." Brief von Richard Luksch an ELM vom 7. September 1903 (Nachlass).

194 Brief ELM an Richard Luksch mit Poststempel vom 16. Mai 1902 (Nachlass).

"Die Seele ist aus unserem Haus gegangen und nun ist es farblos und öd in Haus, Atelier und Garten, jetzt muss die liebe Seele schon in ihrem anderen Heim eingetroffen sein und wird dieses zu neuem Leben erwecken, wird sie in dem neuen Leib den früheren sehnsüchtig wartenden vergessen?"[195]

Neben den Berichten von seiner Arbeit und aus dem Alltag drückte Richard Luksch immer wieder seinen Kummer über ihre Abwesenheit aus ("noch zwei Wochen!"). So las er begeistert russische Literatur, wie Tolstois "Anna Karenina" und klagte zu Pfingsten:

"Morgen ist der Tag unserer Hochzeit in Dachau und München, es war ein sehr glücklicher Tag, als Du nach all den Sorgen, Bangen u. Bedenken endlich mein warst u. mein ganzes Wesen von nun an in dieser freudigen Ruhe atmete! Ich möchte meine lieben warmen, braunen Augen nur recht bald wiedersehen! (...) es küsst Dich lange Dein treuer Richard."

In Kenntnis der empfindsamen und temperamentvollen Briefe aus der Verlobungszeit klingen die Briefe, die sie nun schrieb, vergleichsweise nüchtern. Sie schien ihren Aufenthalt um jeden Preis für das Beisammensein mit ihrer Familie und vor allem für die Verstärkung ihrer künstlerischen Kontakte in der Heimat nutzen zu wollen. Aus den Briefen ihres Mannes, wie oben zitiert, spricht dagegen das Bedürfnis nach der Zweisamkeit im Alltag, der gemeinsamen Bewältigung der Aufgaben - oder wie es Luksch in einem späteren Brief besser ausdrückte:

"Es mag nun alles sein wie es will, ich brauche meine liebe Frau schon sehr nothwendig, die Wärme die Du um mich verbreitest, das Bewusstsein, dass Du hier bist; ich lebe nur zur Hälfte so, fällt mir was ein, so kann ich es niemandem mitteilen, kann den Grad der Dummheit meines Einfalls nicht messen, kann mich mit niemandem streiten usw. es gibt so viel interessante Fragen, die im Leben herumschwirren u. nun sind die langen Abende da, das Atelier, alles ist wohnlich u. unserem Leben angepasst. Wir, u. insbesondere Du hast Dich in letzter Zeit fast nur mit "Windelangelegenheiten" beschäftigen müssen, nun ist doch ein Theil weg, der nüchternste Dir wieder abgenommen, Du kannst wieder anderen Dingen Dein Interesse zuwenden - wir müssen das Leben gemeinsam 'verdauen'."[196]

Elena Luksch-Makowskys Aufgaben, die Alltag und Familienleben an sie stellten, waren demnach reichlich: Sie war zugleich Mutter und hatte ihre

---

195 Brief Richard Luksch an ELM vom 12. Mai 1902 (Nachlass).
196 Brief Richard Luksch an ELM vom 22. Oktober 1902 (Nachlass).

gesellschaftlichen Aufgaben als Ehefrau. Für ihren Ehemann war sie zudem noch künstlerische Muse, Hausherrin, emotional umsorgende Ehefrau und natürlich erwerbstätige künstlerische Partnerin. Ihre eigene künstlerische Karriere sollte auch seiner Ansicht nach nicht leiden und so war ihr seine wohlwollende Unterstützung sicher. In finanzieller Hinsicht war sie nach wie vor gezwungen, ebenfalls zu verdienen. Auch zwei Jahre nach ihrer Hochzeit waren sie offenbar auf den Unterhaltszuschuss von Elenas Mutter aus St. Petersburg angewiesen. In fast allen Briefen diskutierte das Paar zudem seine Rechnungen, Zahlungseingänge oder eine notwendige Verzögerung von eigenen Zahlungen.

Es wird wohl ungeklärt bleiben, ob die Reisen in die Heimat und die Beteiligung an dortigen Ausstellungen der Künstlerin in diesen Jahren ein wirkliches zweites Betätigungsfeld schufen. Im Frühjahr 1902 ist lediglich ihre Beteiligung an der IV. Ausstellung der Zeitschrift *Mir Iskusstwa* belegt, die vom 10. März bis Ende April in den Sälen der Petersburger "Passage" stattfand.[197] Es ist anzunehmen, dass Elena Luksch-Makowsky ihre Reise im Mai dazu nutzte, ihr Bild "Jahrmarkt" und die beiden "Studien"[198], die sie dort gezeigt hatte, abzuholen. Allerdings findet sich in keinem der handschriftlichen Verzeichnisse und dokumentarischen Reproduktionen ein Gemälde mit dem Titel "Jahrmarkt", so dass es vielleicht schon in St. Petersburg anlässlich der Ausstellung verkauft wurde. Nimmt man die Arbeiten einmal heraus, die parallel dazu in Wien und Düsseldorf gezeigt wurden, könnte es sich bei den unbetitelten Studien um zwei Gouachen mit dem Titel "Die Heimkehr des betrunkenen Mannes" und das schon erwähnte "Mädchen schreitet in den Frühling" (Variante I + II) handeln. Sie sind alle mit 1902 datiert und signiert. Erstere befinden sich in Hamburger Privatbesitz, letztere in der Hamburger Kunsthalle.[199]

---

197 Alexander Kamenski/Wsewolod Petrow: Welt der Kunst. Vereinigung russischer Künstler zu Beginn des 20. Jahrhunderts, Leningrad 1991, S. 291.

198 Diese werden erwähnt in: D. J. Sewerjuchin/O. L. Leikind: Russische Künstler in der Emigration (1917 - 1941), Biografisches Verzeichnis/Lexikon (russ.), St. Petersburg 1994, S. 305f.

199 Abbildungen dieser Gouachen sind in: J. Heusinger von Waldegg/H. Leppien: Richard Luksch/Elena Luksch-Makowsky, Hamburg 1979, Abb. Nr. 53 - 55.

Es handelt sich dabei um Genreszenen aus dem russischen Volkstum, die bereits die späteren Entwürfe für Volksbilderbögen vorwegnehmen, wie etwa für "Russland ist des Trunkes froh" (1908). Bei der Studie "Heimkehr des betrunkenen Mannes" handelt es sich um ein anekdotisches Motiv (ABB. 45). Eine Szene vor einem russischen Wirtshaus, das als solches mit dem entsprechenden Schriftzug gekennzeichnet ist. Eine junge Frau hat ihren betrunkenen Mann aus dem Wirtshaus herausgeholt. Während er sich wankend an einen am Haus rankenden Weinstrauch klammert, lockt sie ihn mit einer gepflückten Rebe zum Weitergehen. Die äußere Erscheinung des Paares ist einfach: Die Frau ist ordentlich und mit einem Kopftuch bekleidet, ihr Mann dagegen ist barfüßig, mit zerzauster Kleidung und wildem Bartwuchs.

Eine zweite, weniger detailliert ausgeführte Studie zeigt dieselbe Szene mit einem älteren Ehepaar, diesmal ohne das Wirtshaus. Auch die beiden Varianten des Bildes "Mädchen schreitet in den Frühling" zeigen wohl ein russisches Motiv, was die volkstümliche Kleidung und das bestickte Kopftuch vermuten lassen.

In den Petersburger Ausstellungen dieser Zeit war es durchaus üblich, wie schon in der Akademie unter Repin, sogenannte "Studien" zu zeigen. Auf der Suche nach dem "Gemeinsamen" unter den vielfältigen russischen Kunstströmungen wurden, um Tendenzen aufzuzeigen, auch schon einmal zehn Jahre alte Arbeiten hervorgeholt und erstmals präsentiert.[200]

Von der dominierenden Bühnenkunst wurde der Begriff "Stimmungskunst" übernommen, aber nicht genau definiert. Die Kritiker meinten die Kunst der "Dekadenten", die es in dieser Zeit der sich anschleichenden sozialen Konflikte wagten, historisierende Motive aus der Blütezeit des Zarentums und farbenfreudige Malweise miteinander zu verknüpfen. Die An-

[200] Alexander Kamenski/Wsewolod Petrow: Welt der Kunst. Vereinigung russischer Künstler zu Beginn des 20. Jahrhunderts, Leningrad 1991, S. 56.

hänger sahen darin, nach der Überwindung von Impressionismus und Jugendstil, eine von russischem Bewusstsein und Tradition durchzogene moderne Malerei. Die Leinwand wurde mehr und mehr zur Kulisse des vorzugsweise fröhlichen und gemeinschaftlichen Lebens. Ob in Bildern vom Landleben oder großen historischen Szenen, es überwogen die Darstellungen von geselligen Ereignissen, von (Volks-)Festen und Jahrmärkten - eine Reaktion auf die sich verschärfenden sozialen und politischen Probleme.

Den Mittel- und Streitpunkt dieser Petersburger Ausstellung bildete übrigens das Gemälde "Gestürzter Dämon" von Michail Wrubel. Die Diskussionen um ihn erregten ähnlich viel Aufmerksamkeit wie Klimts Fakultätsbilder in Wien. Erstmalig vertreten war hier Igor Grabar, den die Künstlerin aus ihrer Münchener Zeit kannte, sowie viele ihrer ehemaligen Studienkollegen, wie Lanceray, Maljawin, Maljutin, Anna Ostroumova-Lebedeva, Somow und Rustshiz. Neben den Mitgliedern der *Welt der Kunst* wurden auch Moskauer Künstler der Gruppe der "36" zugelassen, was zu Irritationen unter den Gründungsmitgliedern und zu späteren Streitigkeiten mit Diaghilev führte. Außerdem wurden kunsthandwerkliche Arbeiten - unter anderem aus den Ateliers von Abramtzevo und Talashkino - präsentiert.[201]

In St. Petersburg waren somit ähnliche Tendenzen wie in Wien zu bemerken, hinsichtlich einer Erweiterung der klassischen Ausstellungen um kunsthandwerkliche und innenarchitektonische Elemente sowie der Einladungen ausländischer und konkurrierender Künstlerverbände. Doch die Ergebnisse in den Ausstellungen waren nicht sehr homogen.
In ihren Briefen verliert Elena Luksch-Makowsky kein Wort über die gerade beendete Ausstellung. Ziel ihrer Reise war, sich für eine Ausstellung in Moskau zu empfehlen. Möglicherweise handelte es sich um die ur-

[201] Ebd. S. 54 f. Für eine ausführliche Chronik der Aktivitäten der "Mir Iskusstwa" siehe auch: Grigori J. Sternin: Das Kunstleben Rußlands zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts, (dt.) Dresden 1980, S. 18ff und zur Ausstellung von Wrubels "Dämon" S. 205f.

sprünglich für November 1902 in Moskau geplante, dann im Frühjahr 1903 eröffnete Gemäldeausstellung der "Vereinigung der Welt der Kunst". Zu diesem Zweck traf sie Dimitri Filossofow und den früheren Studienkollegen, den Polen Rustshiz. Ihr Vorhaben schien sich schwierig zu gestalten, wie sie Richard Luksch schrieb :

"Ich traf Filossofow, aber seitdem habe ich ihn nicht wieder gesehen - mein Plan ist, von hier aus nach Moskau zu fahren. Ich habe schon eine Erlaubnis - ich werde 2 - 3 Tage in Moskau bleiben, werde alles sehen, was mich dort interessiert, werde mich nach dieser Ausstellung (in Moskau) erkundigen, denn hier weiß niemand etwas in dieser Sache."[202]

Die internen Streitigkeiten um die Form der Ausstellung, mit der die Petersburger Vereinigung in Moskau ihre Vorherrschaft gegenüber der dortigen Gruppe der "36" beweisen wollte, ließ wahrscheinlich die Teilnahme Elena Luksch-Makowskys scheitern. In Moskau wurden schließlich die erfolgreichsten Bilder der vergangenen Ausstellungen ausgewählt.[203] Aus einer Ausstellungsreihe also, an der die Künstlerin ja erst kurze Zeit teilnahm. Die Kontaktprobleme aber erstaunen umso mehr, zumal eine Reihe von russischen Künstlern aus dem Umkreis der *Welt der Kunst* als Gäste der Secession in Wien ausgestellt hatten und in diesem Zusammenhang sicher einige von ihnen persönlich nach Wien gereist waren.

202 Brief (frz.) von ELM an Richard Luksch mit Poststempel vom 21. Mai 1902 (Nachlass).

203 Alexander Kamenski/Wsewolod Petrow: Welt der Kunst. Vereinigung russischer Künstler zu Beginn des 20. Jahrhunderts, Leningrad 1991, S. 56.

6.5.2. Der Wandel der *Welt der Kunst*-Gruppe unter sozialem und politischem Druck

Aus dem Kreis der *Welt der Kunst* heraus wurde 1902 das Projekt "Moderne Kunst" initiiert. In einer Verkaufsausstellung wurden in St. Petersburg komplette Inneneinrichtungen gezeigt, die von Künstlern der Organisation entworfen worden waren. Unter ihnen Benois, Bakst, Grabar, Lanceray. Obwohl die Tätigkeit auch von der westlichen Presse[204] beachtet wurde, blieb ein Erfolg - vor allem finanzieller Art - aus. Nicht ein Stück wurde verkauft. Schlechte Aussichten also für kunstgewerbliche Arbeiten. Das musste auch Elena Luksch-Makowsky registriert haben. Im Winter 1903/04 kam es dann zur Auflösung der ursprünglichen Vereinigung *Welt der Kunst*. Aus finanziellen Gründen scheiterte auch die Zeitschrift *Mir Iskusstwa*, denn man wollte der Bedingung der Sponsorin Fürstin Tenisheva, Roerich, Nikolai als dritten Redakteur einzusetzen, nicht nachkommen. Dennoch hatten die Betreiber das gute Gefühl, "dass alles, was gesagt und gezeigt werden musste, gesagt und gezeigt worden war und dass deshalb eine Fortsetzung nur einer Wiederholung, eine Art Auf-der-Stelle-Treten gewesen wäre...", wie Benois es formulierte.[205]

Eine beinahe identische Begründung hatten zur selben Zeit auch die Wiener Secessionisten für die Einstellung ihrer Zeitschrift *Ver Sacrum*. Die russischen Künstler in St. Petersburg und Moskau gingen für einige Jahre (bis 1911) gemeinsam in dem "Verband russischer Künstler" auf. Die Ausstellungen wurden zumeist im jährlichen Wechsel von den beiden Hauptstädten ausgerichtet. Die junge Künstlergeneration war auf den Weg gebracht worden und hatte Selbstvertrauen gewonnen. Entscheidender für die Entwicklung der russischen Kunst wurden die sich bald überstürzenden politischen Ereignisse.

---

[204] So in: S.N.: Ssovremnoie Iskusstvo (L'Art Moderne) in St. Petersburg. In: Dekorative Kunst, VI. Jg., Nr.12, München 1903, S. 441ff.

[205] Alexander Benois: Erinnerungen, Bd. 2, Moskau 1980, S. 414.

Die mangelnde Flexibilität und die innenpolitische Ungeschicklichkeit des Zaren und seiner Regierung ließen ab 1903 die Arbeiter für Reformen demonstrieren. Der Krieg gegen Japan und die bittere Niederlage 1904 hoben nicht eben sein Ansehen. Es half auch nicht, dass der Herrscher, seine deutsche Frau und die Mitglieder der Duma sich nun öffentlich in russischen Volkstrachten des 18. Jahrhunderts präsentierten. Die Unterstützung der militanten orthodoxen Vereinigung der "Schwarzen Hundert" und ihre blutigen Pogrome gegen Juden kochte die Stimmung gegen den Zaren hoch. Die grausame Niederschlagung der 150.000 friedlichen, um Reformen bittenden Demonstranten vor dem Winterpalast kostete am 9. Januar 1905 zweihundert Menschenleben; Tausende wurden verletzt. Diese Ereignisse wirkten sich auf das Kunstleben aus.[206]

Die Petersburger Künstler der *Welt der Kunst* waren zumeist aus großbürgerlichem Hause und sahen sich jetzt gezwungen Stellung zu nehmen. Der Oberbefehlshaber der Truppen, Großfürst Wladimir, war gleichzeitig Präsident der Akademie. Ein Umstand, der viele in Gewissenskonflikte brachte. Einige, unter ihnen Benois und Diaghilev, versuchten die Kunst aus der Politik herauszuhalten ("Art is free, life is paralysed")[207] und sich in idealistischen Utopien zu flüchten. Benois zog sich gar nach Paris zurück, was ihm viele als negativ ankreideten. Bakst forderte ihn auf, Russland gerade jetzt nicht den Rücken zu kehren, wo so viel zu tun war: "Spit on Versailles!", war sein Kommentar, als er vergeblich versuchte, Benois zur Mitarbeit an *Shupel* zu überreden. Die meisten engagierten sich mit kritischen Karikaturen und Illustrationen in den vielen nun wie Pilze aus dem Boden schießenden satirischen und politischen Zeitschriften.

Die Anforderungen, die diese Illustrationen an die Künstler stellten, hatten eine Aufwertung des Mediums Grafik zur Folge und bewegten weit

---

206 Vgl. Grigori J. Sternin: Das Kunstleben Rußlands zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts, (dt.) Dresden 1980, S. 78ff.

207 David Elliott: New Worlds. Russian Art and Society 1900 - 1937, London 1986, S. 12.

mehr als die vorangegangene Arbeit für die Edel-Zeitschrift *Mir Iskusstwa*.

Welche Konsequenzen der sich in Russland anbahnende gesellschaftliche Umbruch für Elena Luksch-Makowsky haben würde, ist unschwer zu ahnen. Vermochte sie sich als Aristokratin für das einfache Volk, das sie immer schon fasziniert hatte, in ihren Arbeiten zu engagieren? Das taten die von ihr verehrten Kollegen Dobuschinsky, Lanceray, Somow, Kustodiew und Bilibin nun verstärkt. Mit dem Ende der *Mir Iskusstwa* musste sie sich auch um neue, wichtige Kontakte kümmern.

In den folgenden Jahren gelangen ihr - laut erhaltener Notizen - Beiträge zu russischen und österreichischen Satireblättern. Belegt ist ihre Arbeit für die Zeitschrift *Der liebe Augustin*[208]. Aufzeichnungen Luksch-Makowskys zufolge arbeitete sie auch für die russische Zeitschrift *Shupel* ("Schreckgespenst"). Diese war nach dem Vorbild des in Russland verbotenen *Simplicissimus* gestaltet.

Die Zensur machte auch vor den Ausstellungen keinen Halt. Schon 1904 wurde Elena Luksch-Makowsky nicht zur Ausstellung der "Vereinigung russischer Künstler" zugelassen. Igor Grabar hatte sie hierzu vorgeschlagen, doch ihr Bild wurde von der Zensur betroffen und ihr nie zurückgesandt.[209] Leider ist nicht bekannt, um welches Motiv es sich gehandelt hatte, das offenbar inhaltlich anstößig erschien. Erst 1906 reiste sie wieder persönlich nach St. Petersburg, sehr zum Unbehagen ihres Mannes. Richard Luksch sorgte sich um sie:

"Nutze Deine Zeit und sei vorsichtig, ich lese hier von der in Petersburg herrschenden Unsicherheit. Ich glaube, es ist schwer zu entscheiden, ob man sich vor dem Mob oder der Polizei mehr zu hüten hat."[210]

---

208 Michael Weisser: Ornament und Illustration um 1900. Handbuch für Bild- und Textdokumente bekannter und unbekannter Künstler aus der Zeit des Jugendstils, Frankfurt/M. 1980, S. 146.

209 Aus den russischen Notizen zu ihren unveröffentlichten "Erinnerungen".

210 Brief RL an ELM (von Wien nach St. Petersburg) am 2. Mai 1906 (Nachlass).

Auch wenn ihre Aktivitäten in Russland in dieser Zeit nicht zu rekonstruieren sind, so spiegelten sich die dortigen Ereignisse doch im Werk der Künstlerin wider. Zum Beispiel in drei Bleistiftskizzen, betitelt "Des Volkes Zorn, der Mächtigen Verwirr". Darin nahm sie 1905 direkten Bezug auf die Geschehnisse des "Blutsonntags". Sie zeigen das Aufeinandertreffen von Demonstranten und Polizei. Ein Jahr später skizzierte sie in Wien eine "Arbeiterdemonstration auf der Ringstraße" mit Tinte und auffälliger roter Tusche für die geschwenkten Fahnen - einer Farbe, die in Russland längst Symbolcharakter hatte.[211] Auch ihre größte Arbeit, das Fassadenrelief des Wiener Bürgertheaters, gestaltete sie unter dem Eindruck der Revolution in ihrer Heimat.[212]

6.5.3. Prüfungen im Privatleben

Die Jahre zwischen 1903 und 1905 brachten für Elena Luksch-Makowsky einige Veränderungen im beruflichen Bereich mit sich. Sie musste sich mehr auf die Arbeit im Bereich des Kunsthandwerks konzentrieren, um mit den Entwicklungen in Wien Schritt halten zu können. 1902 hatte sie sich von der Geburt ihres ersten Sohnes erholt, war halbwegs frei von häuslichen Arbeiten und konnte sich verstärkt ihrem Beruf widmen. Die vielfältigen Ausstellungsaufgaben, die sie in dieser Zeit meisterte, sprechen für ihren Schaffensdrang. Im Jahr darauf wurde ihre Hoffnung, so weiterarbeiten zu können, wieder zunichte gemacht. Ihre zweite Schwangerschaft bereitete ihr gesundheitliche Beschwerden und seelischen Kummer. Die Geburt ihres Sohnes Andreas Ende 1903 brachte zunächst eine Linderung der körperlichen Beschwerden.

Drei Briefe von Richard Luksch (mit teilweise über sieben Seiten Länge) beweisen, dass sich ihre Ehe bereits in dieser Phase problematisch ge-

---

211 Beide Motive gehören heute der Graphischen Sammlung des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg. Sie sind in Heusinger/Leppien (1979) abgebildet (Nr. 57 - 59).

212 Siehe hierzu Kapitel 6.7.1.

staltete.[213] Besonders der erste Brief vom 7. September 1903 dokumentiert, wie sich die unterschiedlichen Charaktere des Paares in dieser ersten längeren Krisensituation offenbarten.

Die Situation war folgendermaßen: Richard Luksch war soeben wegen beruflicher Verpflichtungen von dem gemeinsamen Sommeraufenthalt mit der ganzen Familie in Maria Wörth am Wörthersee nach Wien zurückgekehrt. Nach "heißer, ekelhafter Fahrt", wie er betonte, fand er die Stadt heiß und staubig und mit "erschlaffter Natur" vor. Seine Mutter und die Brüder mit ihren Frauen waren ebenfalls nach Wien zurückgekehrt. Ihre Zusammenkunft war unangenehm und von "Gereiztheit und Missverstehen" gekennzeichnet gewesen und Luksch fühlte sich in diesem Kreise fremd. Nach dieser Einleitung des Briefes beginnen die Vorwürfe gegen seine Frau:

"Sei Du nur froh, dass Du noch nicht hier zu sein brauchst u. noch Luft schnappen kannst nach Herzenslust. Wärest Du hier, Du würdest einsehen wie undankbar Du manchmal gegen Deine Umgebung u. die unwiederbringlichen schönen Sommertage warst. Ja, unser Zusammenleben u. das gute Einverständnis war wahrlich nicht immer nach den Idealen eines Ehelebens angethan u. ganz besonders die letzten Tage."

Aus "männlicher" Überheblichkeit heraus spricht er ihr zudem ernsthaft die Fähigkeit ab, die eigene Lage kritisch zu beurteilen:

"Es hat Dir an dem ganzen Leben da an Objectivität gefehlt, ein Zustand in den sich Frauen vielleicht überhaupt sehr schwer versetzen können, der aber der richtigste ist, wenn es sich drum handelt, möglichst viel auf sich wirken zu lassen, zu beobachten u. zu geniessen; wobei man sein Ich als Centrum der persönlichen Eitelkeit möglichst aus dem Spiele lassen muss."

Mildernde Umstände aufgrund ihrer Schwangerschaft gesteht Luksch ihr zwar zu, dennoch, seine männliche Eitelkeit schien getroffen:

"Alle Misslichkeiten in unserem gegenseitigen Verhältnis habe ich Deinem gegenwärtigen Zustand zugeschrieben u. somit hingenommen, habe selbst geschwiegen, wenn Du mir die allerschlimmsten, meine männliche Ehre antastenden Vorwürfe an den

[213] Hier zitiert: Briefe von Richard Luksch an ELM vom 7. Sept., 13. Sept. 1903 (Nachlass).

Kopf geschleudert hast. Ich habe höchstens versucht Dich durch Vernunftsgründe u. Auseinandersetzung des Thatbestandes eines besseren zu belehren - aber fast immer ohne Erfolg. Unter normalen Verhältnissen, d. h. wenn Du körperlich nicht so schweren Aufgaben gegenüber stehen würdest, wäre es gewiss nicht so gekommen, von Dir aus, und ich hätte es mir, wenn Du nur dazu Miene gemacht hättest, gewiss nicht gefallen lassen."

So ganz will er sie in dem Brief wegen ihres körperlichen Umstandes nicht entschuldigen, paart seine vorgebliche Verständnisbereitschaft immer wieder mit kleinen Spitzen. Wohl in der Hoffnung, seine Frau damit zu provozieren, indem er ihre Erziehung und Lebenserfahrung in Frage stellt:

"Dass mich aber Deine schweren Angriffe u. Insulten nicht unberührt liessen, sondern mich oft tief verstimmt haben, was Du ja wohl gemerkt hast u. mir abermals vorgeworfen hast, war wohl mein Fehler, ich hätte vielleicht noch mehr Selbstüberwindung u. Lebensklugheit haben sollen, es war aber andererseits menschlich, da ich ja doch nicht aus Holz gemacht bin u. es nicht zu wundern ist, wenn man mir rechts u. links die derbsten Ohrfeigen gibt, u. z. dem ganz ahnungslosen u. seiner Schuldigkeit unbewussten, dass ich auch die Miene verziehe, wenn ich eine Ver-theidigung für zwecklos halte."

Der Kern der wiederholten Differenzen zwischen ihnen ist seiner Meinung nach ihre Missgunst, die sich "in ihrer Erscheinung nach auch bei Kranken" gegenüber Gesunden einstellte. Er wollte ihr so gerne einen Teil ihrer Bürde abnehmen, aber es war ihm ja in der Tat nicht möglich. Zu allem Überfluss kam ihre, wie er immer wieder betonte, völlig grundlose Eifersucht, die ihn nur noch weiter flüchten ließ:

"Du aber hast es nicht sehen können, wenn ich gelacht habe u. mich mit anderen unterhalten habe. Deine Eifersucht hat sich von der Syrinx auf sämtliche Menschen, mit denen ich dort zusammen gekommen bin, übertragen, u. Du hast mich das immer u. immer fühlen lassen, offen oder mit Umwegen mich als einen der schlimmsten Karaktere hingestellt, mir alles u. jedes in Deiner Weise ausgelegt usw. - Mit einem freundlichen Wort, einer guten Miene, hättest Du tausendmal mehr ausgerichtet als mit all diesen schlimmen Vorwürfen."

Außerdem wirft er ihr ihre überzogenen Forderungen nach Etikette und höflicher Umsorgung vor, die sie selbst - etwa gegenüber seiner Mutter - nicht einhalten wollte, sich gar über diese Umgangsformen lustig machte.

"Du warst ebenso tief gekränkt, wenn ich solches unterlassen habe, u. es sind doch nur Formalitäten, denn wenn es darauf ankommt bin ich gewiss um Dich besorgt, u. ich versichere Dir, dass alle die Leute, die Du mir zum Muster hinstellst, wie sie ihre Frauen verwöhnen, entweder Formenmenschen (...) sind od. selbst Schwächlinge, die sich dadurch, dass sie selbst allerhand Übel mit sich herumschleppen, daran erinnern, dass ein anderer auch einmal Bauchweh haben kann, wobei sie es aber meist bei einer höflichen Erkundigung u. einem bedauernden Kopfnicken beruhen lassen. "

Richard Luksch bekennt sich schließlich zu seinem ungeschliffenen, burschikosen Naturell, betont, dass seine Frau ihn ja so kennengelernt habe:

"Ich bin eben einmal kein Formenmensch, das kann ich nicht ändern u. wird niemand anderer abnehmen können, (...) ich bemühe mich auch nach Kräften (...) mache aber doch immer noch Fehler, ich müsste mich gänzlich ändern, das wäre aber gewiss für mich bedauerlich ebenso bin ich doch wenigstens ehrlich. (...)"

Nach der höflichen Frage nach ihrem und Peters Befinden, und ob die neue Kinderfrau eingetroffen sei, ermahnt er dann noch einmal zu mehr Einsicht, wenn auch in versöhnlicherem Ton:

"Die Zeit wird, gleich wie in der Sanduhr, Korn um Korn verrinnen, wehe denen, die sie nicht gewürdigt u. genützt haben. Du wirst von einem lieben Kind genesen u. Dich u. Deinen Richard damit glücklich machen u. aller Unmuth u. alles Missbehagen wird schwinden u. damit auch alle die eingebildeten Missethaten Deines Mannes der immer noch derselbe geblieben ist wie zu Anfang u. der seine Frau liebt wie das beste Stück von sich selbst."

Eine Woche später hatte er noch immer keine Nachricht von seiner Frau erhalten. Sie wollte ihn dadurch vielleicht für seinen kritischen Brief strafen, oder war einfach nur beleidigt. Ihr Mann verschärfte jedoch nur seinen Ton und schalt ihr Verhalten. In seinem zweiten Brief vom 13. September heißt es:

"Dein Verhalten mir gegenüber wird mir immer rätselhafter; ich bin nun volle 10 Tage von Dir weg u. habe noch nicht ein Wort von Dir bekommen, nicht die kleinste Nachricht über Dein u. Peters Befinden u. Leben. (...) Was soll das alles heissen, wäre ich ein Ehebrecher, Du könntest mich nicht schlimmer behandeln, so aber kann ich es fordern, dass Du mir Nachricht gibst, u. es ist höchste Zeit.
Lass endlich ab von Deinen kindischen Bockereien, wenn das der Grund Deines Schweigens ist u. merke Dir: "Allzu scharf macht schartig". Du wirst mich noch zwingen, bei fremden Leuten Erkundigungen über Euch einholen zu müssen. Es küsst Dich Dein Richard."

Diese Episode aus dem Eheleben der Luksch' soll hier, in Ermangelung einer Gegendarstellung ihrerseits, lediglich dahingestellt sein. Die Zitate sollen nur auf mögliche wiederkehrende Konfliktpunkte weisen, bedingt vielleicht durch die unterschiedliche Erziehung und kulturellen Wurzeln des Paares. Die unbekümmerte Art ihres Mannes mochte Elena Luksch-Makowsky bisweilen Unmut bereiten, den sie aufgrund ihres aufbrausenden Temperaments nicht zu verbergen vermochte. Ihr Misstrauen hinsichtlich seines Lebemann-Auftretens ist aber vermutlich nicht aus einem dieser kulturellen Missverständnisse entstanden. Als Beispiel für sein möglicherweise mangelhaftes Feingefühl sei hier eine Postkarte angeführt, die er ihr von einem längeren Arbeitsaufenthalt in der Steiermark schickte.[214] Dort lebte er im Sommer 1902 im Haus des Consul Felix Fischer und stellte von allen Damen des Hauses Porträtbüsten her. Die Postkarte stammt von einer Dampferfahrt und enthält nur dürftige, aber umso pikantere Informationen: "Uns geht es gut. Wir sind reichlich zu besoffen, um mehr zu schreiben." Eine der unterschreibenden Damen hatte immerhin die Höflichkeit zu bedauern, dass sie nicht dabei sein konnte.

So gut sie als Künstlerpaar noch einige Jahre nach außen auftreten konnten, so scheint die Beziehung zu diesem Zeitpunkt schon zum Scheitern verurteilt. Elena Luksch-Makowsky hatte vor ihrer Ehe die Bedingungen klargestellt, die ihr vor allem ungehinderte künstlerische Arbeitsmöglichkeiten versprachen. Anders, als es in anderen prominenten Wiener Künstlerehen der Fall war, wie beispielsweise bei Alma und Gustav Mahler, wollte sie ihre Arbeit nicht für Mann und Familie aufgeben. Wahrscheinlich fühlte sie sich nicht ausreichend wertgeschätzt und verübelte ihrem Mann, dass er sich so sorglos über ihre Vereinbarungen hinwegsetzte.

[214] Postkarte von Richard Luksch an ELM vom 17. Juli 1902 (Nachlass).

6.6. Berufliche Perspektiven nach der Arbeit mit der Wiener Secession

6.6.1. Die "Wiener Kunst im Hause" als Vorläuferin der Wiener Werkstätte

Eine Gruppe ehemaliger Kunstgewerbeschüler von Hoffmann und Moser schloss sich 1901 zu einer Vereinigung mit dem Titel "Wiener Kunst im Hause" zusammen. Der Gruppe und ihren Raumkunstausstellungen war mehr Erfolg beschienen als dem schon erwähnten russischen Projekt "Moderne Kunst" und sie wird im Allgemeinen als Vorläuferin der 1903 gegründeten Wiener Werkstätte angesehen. Als Gründungsmitglieder der "Wiener Kunst im Hause" werden die Baronesse Gisela von Falke, Emil Holzinger und Jutta Sika genannt, aber auch Wilhelm Schmidt und Karl Sumetsberger.[215] Schon im ersten Jahr ihres Bestehens nahm die Gruppe an der Weihnachtsausstellung des Wiener Kunstgewerbevereins teil. Die Zeitschrift "Das Interieur"[216] meldete zu Beginn des Jahres 1903 die Teilnahme der Gruppe an der XV. Wiener Secessionsausstellung als offizielles Debut, nachdem sich "die Gruppe in Düsseldorf vorgestellt hatte". In dem Artikel ist von je fünf Damen und Herren die Rede, ergänzend zu den bereits gennannten seien noch Marietta Peyfuss, Else Unger, Therese Trethahn, sowie Leopold Fostner, Hans Vollmer, Franz Messner und Michael Powolny aufgeführt. Darunter klangvolle Namen, die heute noch mit der Wiener Werkstätte in Zusammenhang gebracht werden. Interessant ist in der Tat auch die enge Verknüpfung mit der Wiener Secession, die mit dieser Gruppe von Kunsthandwerkern und Architekten nun bewusst Raumkunst zeigte.

---

[215] Quellen: Gabriele Fahr-Becker: Wiener Werkstätte 1903 - 1923, Köln 1994, S. 238, und: X.: "Wiener Kunst im Hause" in der XV. Secessionsausstellung, In: Das Interieur, IV. Jg., Wien 1903, S. 28.

[216] Ebd., S. 28f.

Dieses Bestreben ging bewusst über die bis dahin praktizierte "räumlich ansprechende" Präsentation von Kunst hinaus.

Elena Luksch-Makowsky wird in den Pressemeldungen über die Projekte der "Wiener Kunst im Hause" nicht als Mitglied genannt. Dagegen führt sie der Katalog der gleichnamigen Ausstellung, die im November 1903 in den "eigenen Räumen der Vereinigung" stattfand, als Gast auf. Ihren eigenen Aussagen zufolge muss sie jedoch schon früher hinzugekommen sein. In einem im Nachlass erhaltenen Briefentwurf an die Wiener Kunsthandwerkerin und Kollegin Fanny Harlfinger aus dem Jahre 1944 schreibt sie ihre Erinnerungen an die gemeinsame Arbeit nieder. Die ehemalige Kollegin aus der Zeit der Wiener Werkstätte hatte sich zuvor mit einem Brief gemeldet und um ein Lebenszeichen aus dem zerstörten Hamburg gebeten. Elena Luksch-Makowsky erinnerte sich in ihrer Antwort gerne an die "idyllischen Zeiten" in Wien:

"Da ich nun ein überaus starkes Gedächtnis habe, will ich Ihnen noch einiges über unser künstlerisches Unternehmen "Kunst im Hause" sagen. Dieser Versuch, die Sitzungen in dem öden leeren Haus, war tatsächlich der Anfang der 'Wiener Werkstätte' - das steht fest. Daher die Unterstützung durch Lux. Wir hatten erstmal eine kleine Ausstellung oben im Jacoberhof, dann eine bei Miethke, ein Raum nicht gross - da hatte ich Treibarbeiten (...)."[217]

Drei für die Ausstellung im Jacoberhof - in der Jacobergasse 3 - entworfene Signets sind noch in der Sammlung des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg erhalten. Dabei muss es sich um die erste Ausstellung gehandelt haben, die zu Weihnachten 1901 stattfand. Zur Ausstellung in der bekannten Galerie Miethke, deren Besitzer Moll sich für die "Stilisten" in der Secession engagierte und damit die Spaltung und den Austritt der sogenannten "Klimt-Gruppe" provozierte, war Elena Luksch-Makowsky mit Arbeiten für Architekt Schmidt vertreten. Sie machte nach eigenen Angaben Treibarbeiten für eine Kassette sowie ein "schmales Silberpaneel für ein gestreiftes Schränkchen auf hohen Füßen".[218] Beide Arbeiten

[217] Im Nachlass erhaltener Briefentwurf von ELM an Fanny Harlfinger aus Aspang/Wien aus dem Jahre 1944.
[218] Ebd.

sind auf verschiedenen Fotos dokumentiert (ABB. 46), die unter anderem der Ausstellung der Vereinigung von 1903/4 zugeordnet sind. Es ist anzunehmen, dass auch diese Arbeiten bei mehreren Gelegenheiten präsentiert wurden. Fanny Harlfinger war "wie immer mit nettem, buntem Spielzeug vertreten" - was leicht untertrieben sein dürfte, denn sie trat auch in anderen kunstgewerblichen Bereichen auf.

Auf die Arbeiten für den Architekten Wilhelm Schmidt, der im Ausstellungskatalog von 1903/4 auch als Präsident der "Wiener Kunst im Hause" genannt wurde, folgten die bereits vorgestellten Arbeiten für Leopold Bauer. Dabei sind die Angaben von Elena Luksch-Makowsky in ihrem Briefentwurf nicht sehr präzise, denn ihren Schilderungen könnte man entnehmen, dass es sich hier ebenfalls um eine Aktion der "Kunst im Hause" handelte. Leider nur fragmentarisch erinnert sie sich an die gemeinsame Ausstellung in einem Basarzelt mitten in Wien. Anlass war ein von der Familie Mautner (den "österreichischen Krupps", wie sie einmal notierte) organisiertes Wohltätigkeitsfest.

Lebhaft ist dagegen ihre Erinnerung an die Beteiligung am Wiener Niccolo-Markt, am 6. Dezember (wohl 1904 oder 1905, die Jahresangabe fehlt). Sie ist zugleich eine einzigartige Schilderung:

"Die Bude (von Architekt Schmidt) stand richtig etwas für sich, alle anderen um den Platz. Davor waren Pfosten und eine dünne Kette. Damals hatte ich das Kostüm für die Verkäuferin gezeichnet und auch die Nähausführung genau überwacht. Es war weiss mit schwarzer Zeichnung, eine Reminiszenz an ein Eskimo-Gewand etwa, auch mit Haube. Mein verkäuflicher Beitrag waren figürliche Lebkuchen. Die Holzformen besitze ich noch für die phantastischen Krampus-Tiere. In einem Bäckerraum im III. Bezirk wurden sie aus geeignetem Teig ausgequetscht, gebacken und getrocknet. Und dann kam ich mit Tüten voll farbigen Zuckers (...) und es entstanden die schönsten bunten Kringel und Linien, zierend oder marmorierend erstarrten sie dutzendweise! Oben Schlingen zum Aufhängen. Fertig. Sie hatten Spielzeug und sonst war allerlei Amüsantes, auch Bilderbücher und Gegenstände. Der Erfolg war ein 'reissender' denn, als es bei fallender Dunkelheit im Trubel des Niccolo-Marktes von Gartenlampen erleuchtet wurde - riss die lächerliche Kette, die das Publikum distanzieren sollte und die ganze Bude wäre um ein Haar umgekippt, denn es prangte die Aufschrift 'Kunst im Hause'. Wo? Wo? Na, doch die da im weissen Gewand - und alles stürmte, um die aus der Facon gebrachte Verkäuferin zu besehen, zu bewitzeln und zu betasten. Die kleine Bude soll in allen Fugen gekracht haben. Alles wurde verkauft - nur einige Lebkuchen sind weich geworden und

unbrauchbar. Hoffmann, Moser, Wärndorfer haben dieses unser frisches Unternehmen mit viel Humor und doch aufmerksam beobachtet."

An diesem Beispiel ist das Engagement Elena Luksch-Makowskys und anderer Frauen für diese Vereinigung zu ermessen. Umso mehr erstaunt aus heutiger Sicht, dass sie es offenbar hinnahmen, dass viele ihrer Beiträge nicht namentlich erwähnt wurden. Insbesondere bei der gemeinsamen Arbeit an Möbeln war dies der Fall. Meist wurde nur der Entwerfer des Gesamtentwurfes genannt.

So sind Elena Luksch-Makowskys Ventilationsverkleidungen im Katalog der Ausstellung von 1903/4[219] erwähnt, nicht aber ihre doch auffallenden Treibarbeiten für den Salon- und den Stollenschrank[220]von Wilhelm Schmidt. Möglicherweise sahen die "Damen" angesichts der problematischen Zeiten für weibliche Künstlerinnen und Kunsthandwerkerinnen diese Arbeitsform erst einmal nur als kleinen Schritt in ihrer weiteren Entwicklung an. Die ‟"Wiener Kunst im Hause"‟ wurde anlässlich der XV. Secessionsausstellung noch als missionarische Vereinigung dargestellt, die "in allen Stoffen (...) preiswert und für jedermann erschwinglich" arbeitete. Und das "geschmackvoll und verhältnismässig wohlfeil. (...) Jedenfalls dürfte dieses Schaffen nur zur Zerstörung der Legende beitragen, dass das Moderne kostspielig sein müsse."[221] Man sah es als Unternehmen, von dem man sich die Eroberung der Massen versprach. Elena Luksch-Makowsky sah in ihrer kunstgewerblichen Arbeit noch einen anderen Aspekt, den sie ebenfalls in dem Brief-entwurf an Fanny Harlfinger äußerte:

"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

219 Die Wiener Kunst im Hause, Ausstellungskatalog, Wien 1903/4, Kat. Nr. 30 u. 31.
220 Ebd., Kat. Nr. 89 u. 90.
221 Das Interieur, IV. Jg., Wien 1903, S. 29.

behaltend und die Technik 'en passant' studierend. Das habe ich auch später beibehalten."

Wie ihr erging es bestimmt vielen anderen, besonders den jungen Hochschulabsolventinnen. Ein positiver Effekt dieser Arbeitsweise war die Chance, neue Techniken zu erlernen und dadurch berufliche Vorteile zu erlangen.

6.7. Die Wiener Werkstätte bietet dem Ehepaar Luksch neue Perspektiven

Mit der Einrichtung der Wiener Werkstätte im Mai 1903 wurde die kommerzielle Umsetzung der Raumkunstprojekte in die Wege geleitet. Diese konnten bislang in den Ausstellungen der Secession nur angedeutet werden, produziert hatte man in erster Linie Schaustücke. Nun sollte die Produktionsorganisation den Verkauf und die handwerkliche Herstellung ermöglichen. Als 1905 die Klimt-Gruppe die Wiener Secession verließ, wurden die Mitglieder der Gruppe von da an über ihre Arbeit im Rahmen der Wiener Werkstätte definiert. Die XXIII. Ausstellung der Secession (1905) war die letzte, in der noch Arbeiten vom Ehepaar Luksch vertreten waren.

Wie im Bereich der bildenden Kunst waren Aufträge für die Wiener Werkstätte nach wie vor von dem Wohlwollen und der Experimentierbereitschaft einer reichen Kundschaft abhängig. Entsprechend wichtig waren deshalb die wenigen prestigeträchtigen Großaufträge, bei denen es um die Errichtung von komplett ausgestatteten und entworfenen Häuser ging. In solche Projekte waren neben den Hauptgestaltern wie Hoffmann und Moser auch viele andere Künstler der Wiener Werkstätte mit eigenen oder vorgegebenen Arbeiten eingebunden. Auch hier stellen sich häufig dieselben Probleme hinsichtlich der Zuordnung und Bezeichnung von Arbeitsbeiträgen.

Parallel zu dieser Produktion wurde der Ausstellungsbetrieb weitergeführt und 1907 ein erster Verkaufsladen am Graben eröffnet. Zweigstellen, wie beispielsweise in Karlsbad und Berlin, folgten mit der Zeit. In einer eigenen Zeitschrift wurden die aktuellen Entwürfe, Ausstellungen und Stellungnahmen der Künstler veröffentlicht.

Das Ehepaar Luksch hat als entwerfende und ausführende Künstler in Großaufträgen, aber auch mit Arbeiten für die Verkaufsläden gewirkt. Elena Luksch-Makowskys Beiträge sind aufgrund ihrer häufigen Integration in Möbel und Ensembles oft schwer als eigenständige Arbeiten zu identifizieren. Ihr Mann ist mit seinen Großplastiken dagegen auch in den Berichten und Kritiken präsent. So sollen hier zunächst die Beteiligungen an Großaufträgen, auch außerhalb der Wiener Werkstätte, und dann die Einzelstücke vorgestellt werden.

6.7.1. Erste Großaufträge für das Paar Luksch

Das Sanatorium Purkersdorf (1904) bei Wien und das Palais Stoclet (1905 - 1911) in Brüssel sind die größten Bau- und Einrichtungsprojekte der Wiener Werkstätte im ersten Jahrzehnt dieses Jahrhunderts. Nach den Villen der Künstlerkollegen Moll und Moser sowie weiteren Villen der vornehmen Gesellschaft auf der "Hohen Warte" um 1902/3 waren dies wiederum Bauten nach Entwürfen von Josef Hoffmann. 1906 sollte noch das Jagdhaus Hochreith in Niederösterreich für den Industriellen Wittgenstein folgen. In Hoffmanns Entwürfen dieser Zeit dominierte nun endgültig der "Quadrat-Stil", ein Stilmerkmal, das den Gestaltungsspielraum der mitarbeitenden Künstler zugunsten des Gesamteindruckes einschränkte.

Für das Sanatorium Purkersdorf erhielt Richard Luksch zwei größere Aufträge für jeweils zwei Figuren, beziehungweise Figurenreliefs, die hier kurz vorgestellt werden sollen (ABB. 47). Die beiden Frauenakte, etwa

lebensgroße, einzeln stehende Fayencefiguren[222] waren für die Ostfassade des Sanatoriums geplant. Aufstellung fanden sie letztendlich im Garten des Palais Stoclet. Warum die eleganten Figuren nicht in Purkersdorf aufgestellt wurden, ist nicht bekannt. Sie hätten durch ihre geschickte, fließende Verbindung mit dem Sockel und ihre graziösen Bewegungen einen auffälligen Kontrast zum streng-geometrischen Bau gebildet. Aber vielleicht erschien dem Architekten gerade diese - wenn auch zurückhaltende - Erotik der Figuren am Ende gar zu gewagt für ein Heim für Geisteskranke. Luksch mag dies, nach der Lektüre Freudscher psychoanalytischer Erkenntnisse, gerade für angebracht gehalten haben. Die auf ihre erotische Ausstrahlung reduzierten Frauen werden so zu unwiderstehlichen, vielleicht gefährlichen Verführerinnen. In ihrer Darstellung, mit anmutigen, selbstverliebten Bewegungen, dem wallenden Haar sehen die Figuren zudem aus wie die plastischen Umsetzungen der Gemälde Klimts - die ja auch immer wieder für Aufregung gesorgt hatten. Die kreisförmigen auf den Haaren verteilten Ornamente sind direkte Klimt-Zitate. Dieser benutzte (z.B. in seinem Bild "Der Kuss" von 1907/08) rechteckige und abstrakte Formen für den Mann und runde, florale und damit naturnahe Ornamente für die Frau.[223]

Ein Reliefpaar[224], bestehend aus einer männlichen und einer weiblichen Figur, säumte dann tatsächlich den Eingang des Sanatoriums. Bedingt durch die Technik wirken diese Figuren körperlos. Außerdem handelt es sich nicht um Akte, denn die Körper sind von einem fließenden Gewand umspielt. Die rechteckigen Mörtelreliefs sind von den am Bau benutzten quadratischen blau-weissen Kacheln eingefasst. Als leichtes Schmuckelement innerhalb der Reliefs sind eingelegte farbige Steine benutzt wor-

---

222 Heute steht ein Paar im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, eine einzelne Figur gehört der Galerie Brockstedt in Hamburg.

223 Vgl. Gottfried Fliedl: Klimt und die Krise der männlichen Identität, In: Sabine Schulze (Hrsg.): "Sehnsucht nach Glück. Wiens Aufbruch in die Moderne: Klimt, Kokoschka, Schiele, Frankfurt/M 1995, S. 53.

224 Vgl. die Abbildungen u. a. in J. Heusinger von Waldegg/H. Leppien: Richard Luksch/Elena Luksch-Makowsky, Hamburg 1979, S. 22. Originale sind heute im Schleswig-Hosteinischen Landesmuseum Schloss Gottorf/Schleswig aufbewahrt.

den. Wie die beiden Frauenfiguren scheint auch dieses Figurenpaar ganz in sich selbst versunken. Die Frau ist in einem traumähnlichen Zustand, während der Mann sich eine Blume an die Brust hält, die andere Hand umfasst seinen Kopf - eine Geste, die denen der Frauenfiguren ähnelt. Beide Arbeiten weisen auf das in dieser Zeit auch im Werk von Richard Luksch sich durchsetzende Bewusstsein für die Geschlechterrollen. Seine Fähigkeit, hier eine feine, den Geschlechtern eigene Gestik und Mimik zu geben, in denen sich die Verwirrung der Eindrücke durch die Diskussionen um die Erkenntnisse der Psychoanalyse widerspiegeln, sind bislang bei seinen Porträtbüsten nicht zu beobachten gewesen. Diese Deutlichkeit ist vielleicht als ein Ergebnis der ersten hartnäckigen Eheprobleme zu sehen. Ein solches Beobachtungsvermögen hatte seine Frau dagegen längst entwickelt.

Das Relief "Melpomene und die tragischen Chöre" für das Wiener Bürgertheater:

Der Architekt des Wiener Bürgertheaters, Baron Krauss, gab Richard Luksch 1905 den Auftrag zu einem Fassadenrelief. Elena Luksch-Makowsky erzählte später, wie sie schließlich an den Auftrag geriet:

"Da er [Richard Luksch, d. Verf.] gleichzeitig an den Reliefs für das Sanatorium Purkersdorf von Josef Hoffmann arbeitete, erbat ich mir von ihm diesen Auftrag. Ich war damit genau nach drei Monaten fertig. Dabei ging zwischen den Reliefs immer eine Woche verloren, die für das Abstecken und Gipsen der vielen Formen des Reliefs gebraucht wurde".[225]

Eine große Leistung, wenn man bedenkt, dass der Fassadenschmuck immerhin drei korrespondierende Keramikreliefs von je 2,5 x 2,5 m Größe umfasst (ABB. 48). "Melpomene und die tragischen Chöre", so der Titel des Werkes, sollte den Höhepunkt ihres künstlerischen Schaffens in den Wiener Jahren markieren.

---

[225] Ulrika Evers: Deutsche Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts. Malerei - Bildhauerei - Tapisserie, Hamburg 1983, S. 214. Dort zitiert aus einem Dokument, das Peter Luksch der Autorin zur Verfügung stellte.

Erst als die Kommission zur Begutachtung in ihr Atelier kam, stellte die Künstlerin sich als Schöpferin dieser Werke vor und konnte nach dem ersten "Entsetzen" der Herren und ihrem Erstaunen über diese weibliche Leistung auf ihren Erfolg stolz sein: "Mein Name steht in der Halle innen neben dem des Erbauers in goldenen Lettern an der Wand."[226] Vielleicht ist diese Entstehungsgeschichte auch ihrem Freund, dem Maler, Lehrer und Kritiker Igor Grabar bekannt gewesen. Dieser schrieb im Dezember 1906 anlässlich der Ausstellung "Zwei Jahrhunderte Russischer Kunst" in der Berliner Galerie Eduard Schulte über russische Künstler im Ausland:

"Außer den genannten Künstlern arbeiteten noch mehrere seit Jahren im Auslande: in Wien ein großes männliches Talent Helene Luksch-Makowski, in Paris der etwas indolente, doch zäh suchende Alexander Scherwaschidze, und andererseits die fleißige und auch begabte, doch flüchtige Zeichnerin Elisabeth Kruglikov, in München der hoffnungslos schwarze, wenn auch farbengierige Wassilij Kandinski."[227]

Dass beide Ehepartner zur selben Zeit an keramischen Großfiguren arbeiteten, mag der technischen Verarbeitung und Montage zugute gekommen sein: "Beim Aufbringen der Stücke, beim Aufbau und Verankern an der Mauer hat Richard Luksch selbst geholfen."[228] Das Ergebnis wurde sogar in den "Keramischen Monatsheften"in einem ausführlichen Bericht gelobt, aus dem hier einige Punkte zitiert werden sollen. Natürlich wurde die zu erwartende Haltbarkeit der Keramik hervorgehoben, die im Gegensatz zu dem schlichten Mörtelputz des Theaters stand:

"Nicht lange wird es dauern, bis der Putz ein graues, schmutziges Aussehen angenommen hat, während die beschriebenen Reliefbilder in ihrer alten Schönheit weiter strahlen werden. (...) dem Theaterbesitzer wird die Anwendung der beiden Baustoffe eine ernste Lehre werden, besonders dann, wenn er in die Tasche fassen muss, um der Fassade ein neues Gewand zu geben, was ja bei Putzbauten nicht lange auf sich warten lässt."[229]

---

226 Ebd.

227 Igor Grabar: Zwei Jahrhunderte Russischer Kunst. Ausstellung in der Galerie Eduard Schulte, Sonderabdruck aus der Zeitschrift für bildende Künste, Berlin 1906, S. 27.

228 Siehe Anm. 225.

229 "Keramische Reliefplastik", In: Keramische Monatshefte, Nr. 7., 1906, S. 109f.

Der Verfasser sollte Recht behalten, denn während das Theater schon vor Jahrzehnten abgerissen werden musste, sind die Reliefs heute fast unversehrt im Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg aufgehoben. Aus technischen Gründen sind die drei großen Reliefflächen aus einzelnen, "bis zu zwei Fuß im Quadrat großen Stücken" zusammengesetzt, "deren Umrisse den Gliederungen der dargestellten Figuren nach Möglichkeit angepasst worden sind, um die Trennungsfugen möglichst unsichtbar zu machen." Diese Technik war durchaus nicht neuartig, wie das Beispiel eines "keramisches Reliefs von Roskam in Brüssel, ausgeführt von Boch Frères", abgebildet in der "Deutschen Kunst und Dekoration" von 1901, belegt.[230] Bei der Ausführung der "Melpomene" muss man der Wienerberger Ziegelfabriks- und Baugesellschaft in Wienerberge bei Wien ein gutes Feingefühl bei der Fugenanbringung zusprechen. Elena Luksch-Makowsky war dennoch nicht ganz zufrieden, denn:

"Bei der Glasur, die Grau mit Weiß und Gelb sein sollte, nach meinem Wunsche, ist leider durch das Dreinreden eines Chemikers das Grau misslungen und ein warmer Ton enstanden."[231]

Persönliche Notizen zeugen von dem Hadern mit ihrem Schicksal, von der Heimat getrennt leben zu müssen. Darin gibt sie einen Grund für das "tragische" Motiv der Reliefs:

"So sind die Theater-Reliefs in Wien (Melpomene mit Pierrot und Harlekin und die Tragischen Chöre) im Jahre 1905 entstanden - nach der ersten Revolution und dem russ.-japanischen Krieg als Signal u. Vorahnung der schrecklichen Zukunft."[232]

Diese Ahnung ließ sie eine bewegende Komposition schaffen. Im Mittelpunkt befindet sich die Figur der Melpomene mit zwei Masken in der einen und einem Spiegel in der anderen Hand. Die Muse der Tragödie ist eingerahmt von Harlekin, ihm zu Füßen ein Äffchen und Pierrot, der wie sie zwei Masken in der Hand hält. Harlekin hält ihr einen Blumenkranz

230 Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. VII, 1901, S. 198.
231 Siehe Anm. 225.
232 Auf Feldpostpapier gekritzelte Notizen, die wohl während des Zweiten Weltkrieges entstanden sind (Nachlass).

und einen Ball entgegen. Harlekin versucht, Melpomene die fröhlichen Seiten des Daseins in Erinnerung zu bringen. Doch ihr Gesichtsausdruck bleibt ernst und sie ist schon dabei, sich Pierrot zuzuwenden, der seinerseits mit dem erhobenen Zeigefinger mahnt. Interessant ist die Darstellung der Melpomene auch in Bezug auf ihre äußere Erscheinung. Sie ist in ein weites barockes Kleid mit Reifrock und rüschigem Unterrock gekleidet, ähnelt damit den Figuren der silbernen Ventilatorenverkleidungen, die die Künstlerin mit der "Wiener Kunst im Hause" 1903 ausstellte. Die unzeitgemäße Kleidung mag aber auch auf die genormten Bühnenkostüme hinweisen, wie sie damals noch traditionell den Charakteren zugeordnet wurden. Dem entsprächen auch die Gesichtsmasken. Aber es fallen auch die Ähnlichkeiten mit den Motiven aus dem russischen Gesellschaftsleben des 18. Jahrhunderts auf, wie sie die Maler der *Welt der Kunst* bevorzugten.

Am Rande sei auf ein besonderes Detail aufmerksam gemacht, das durch seine häufige Wiederholung im Werk der Künstlerin auf eine besondere persönliche Verbindung, vielleicht gar autobiografische Bezüge hinweist.[233] Gemeint ist der weite gemusterte Umhang der Melpomene. Angesichts der vielen ähnlichen Gewandmuster in den frühen Bildern Klimts (man vergleiche "Nuda Veritas", "Judith", oder der "Kuss" aus dem Beethovenfries), aber auch in einigen Modeentwürfen der Wiener Werkstätte, ist dies keine Besonderheit. Allerdings benutzt Elena Luksch-Makowsky dieses Muster mit den unterteilten und miteinander verbundenen Kreisen ausschließlich in Gelb/Schwarz und in Form eines Umhangs oder einer Stola. Außerdem stattet sie die Trägerin mit derselben wallenden Haartracht aus.[234] Ausnahme ist einzig das früheste Bild, das Porträt ihrer Schwägerin "Fritzi" um 1903. Kurze Zeit nach der "Melpomene" tauchte

[233] Vgl. Kapitel 7.2.1.

[234] Mit ihren eigenen üppigen Haaren entsprach die Künstlerin selbst einem verbreiteten Schönheitsideal der Jahrhundertwende. Die Präraffaeliten, für die sie sich als Mädchen interessiert hatte, machten diesen Frauentypus der rot-braun-mähnigen, rätselhaften und zugleich starken Schönheit populär. Während bei Gustav Klimt dieser Typ stark erotisiert auftaucht (z. B. als "Danae"), gibt ELM ihr eine natürliche, ursprüngliche Ausstrahlung.

das Motiv der Frau mit Stola in einer Kastenbemalung für die Wiener Werkstätte auf und nach 1907 in einigen Hamburger Arbeiten:

Im "Selbstporträt mit Sohn Andreas" von 1908, um 1910 in den verschiedenen Entwürfen zu "Die Frau zwischen den Kindern" und in den Entwürfen zur Skulptur "Frauenschicksal" um 1911.

Die beiden Seiten-Reliefs zeigen die "Tragischen Chöre" mit jeweils vier Personen: Männer und Frauen in langen fließenden Gewändern, die Männer mit Kapuzen. Im rechten Bild klammert sich ein nacktes Kleinkind an die zweite Person von links. Die "Chöre" singen nicht etwa, sondern nehmen Gebärden der ganzen Bandbreite zwischen Klage, Trauer und Verzweiflung an. In Größe und Bewegung steigern sich die Figuren zum Mittelbild hin, sind aber von diesem abgewandt, als müssten sie es nach außen hin schützen.

Die Gesten ihrer tragischen Figuren gleichen in ihrer Eleganz und Prägnanz denen der Frauenfiguren, die Richard Luksch zur selben Zeit schuf. Vergleicht man die Reliefs der beiden miteinander, so zeigen die Theaterbilder mehr Eigenständigkeit und Dynamik, während die Purkersdorfer Figuren in der vorgegebenen schlichten Ornamentik von Hoffmanns Bau gefangen scheinen. Ein reger Austausch zwischen den Eheleuten bei der Ausführung ihrer Aufträge war eindeutig gegeben. Beide näherten sich in dieser Zeit in Thematik und Ausführung einander an. Ein besonderes Erlebnis bescherte dieses Werk der Künstlerin kurz nach seiner Fertigstellung. Sie berichtete in ihren Notizen:

"Als das Theater eben fertig war, kam das Künstler-Theater Moskau. Als ich ahnungslos vorüberging am Theater [Ihre Wohnung befand sich in derselben Straße -. Die Verfasserin], da hing von ganz oben eine riesige russische Fahne herab. Das war ein glücklicher Augenblick."

6.7.2. Kunstgewerbliche Arbeiten für die Wiener Werkstätte

Für die Ausstellungs- und Verkaufsräume der Wiener Werkstätte hat Elena Luksch-Makowsky eine vom Umfang her zwar überschaubare, aber in ihrer Art vielfältige Reihe von Arbeiten gefertigt. Wahrscheinlich konnte sie das Jahr 1904 wegen der familiären Belastung durch das zweite Kind nicht so viel wie gewohnt für die Arbeit nutzen. Einige grafische Arbeiten entstanden in diesem Jahr, aber offenbar nicht im Zusammenhang mit der Wiener Werkstätte. Sie werden im folgenden Kapitel vorgestellt.

Ende 1905 erkundigte sie sich bei der Wiener Werkstätte nach der dort üblichen Technik beim Lackieren von Möbeln. Die Antwort enthält die detaillierte Beschreibung der Arbeitsvorgänge.[235] Der Zweck dieser Angaben wurde nicht erwähnt, vermutlich handelte es sich um eine Kastenbemalung. Zwei Arbeiten an solchen Kleinmöbeln, wegen ihrer schlichten quadratischen Formen "Kasten" genannt, sind von ihr bekannt. Beide wurden 1907 in der Zeitschrift der Wiener Werkstätte abgebildet.[236] Für den ersten Schrank fertigte sie eine Metalltreibarbeit. Der Schrank gehörte in das Speise- und Wohnzimmer des Jagdschlosses Hochreith, das von Josef Hoffmann im Auftrag von Karl Wittgenstein um 1904-05 entworfen wurde.

Die ellipsenförmige Treibarbeit hatte den Titel "Orpheus", wie einer vorbereitenden Skizze zu entnehmen ist, die im Juni 1995 in einer Wiener Auktion[237] angeboten wurde. Der Karton mit der Bleistiftskizze hat die Maße 57 x 23 cm, was wahrscheinlich auch auf das Panneau zutraf. Das von der Wiener Werkstätte (Jg. VI, S. 450) veröffentlichte Foto (ABB. 49) zeigt den gesamten Raum, so dass der Kasten, rechts im Bild, nur sehr klein und das Motiv nur sehr undeutlich wiedergegeben ist.

---

235 Brief vom 26.10.1905 (Nachlass).
236 Wiener Werkstätte, VI/1, 1906 - 1907, S. 450 und 464.
237 Auf der 7. Auktion der Wiener Kunstauktionen GmbH 1995, Kat. No. 798.

Auf jeden Fall stimmen Skizze und Treibarbeit in ihrer auffälligen Form überein, so dass der Zusatz im Auktionskatalog nicht stimmen kann, der besagte, dass sie für einen Brunnen bestimmt gewesen sei.

Die zweite Kastenbearbeitung war neuartig für die Künstlerin. Es handelte sich um ein bemaltes "Damenschränkchen", wie sie es selbst nannte. In einer Notiz beschrieb Elena Luksch-Makowsky das "tadellos glatte Möbel", das ihr von der Wiener Werkstätte geliefert wurde, und:

"Dergleichen alle Lack-Farben und Anleitung zu ihrer Anwendung. Das Schränkchen habe ich als Damenschrank zur Aufbewahrung von Erinnerungen und Liebesbriefen gedacht - und in netten Worten oben darauf diese Absicht in Dichtung angebracht. Die Wiener Werkstätte hat den Kasten nicht verkaufen wollen und hat ihn jahrelang bei sich behalten."

Der Kastenkorpus hatte zwei große Türen, darunter zwei schmale Schubladen, die mit Beschlägen verziert waren. Die Türenbemalung bestand aus jeweils vier kleinen rechteckigen Bildern in den Ecken und je einem großen, hohen, ebenfalls rechteckigen Bildnis. Die großen Figurenbilder waren zu beiden Seiten durch durchlaufende senkrechte Ornamentbänder von den kleineren Bildern getrennt. Die rechte Tür schmückte das Motiv der Frau mit gemusterter Stola und auffälliger Haarmähne. Das linke Bild ist auf dem schwarz-weißen Foto nicht recht zu erkennen. Es könnte ein sich umarmendes Paar zeigen. Die kleinen Bilder zeigten zur Mitte hin jeweils tanzende Figuren, die äußeren offenbar Fabeltiere.

Ein Thema, das zu dieser Zeit in vielen modernen Künstlerverbänden und Werkstätten diskutiert wurde, war der "gedeckte Tisch". Auch in der Wiener Werkstätte nahmen verschiedene Entwerfer sich dieser Aufgabe an. 1906 gab es dann die gleichnamige Ausstellung, "Der gedeckte Tisch". Richard Luksch steuerte zwei keramische Figuren für die Tafel bei, von seiner Frau sind jedoch keine Arbeiten in dieser Ausstellung dokumentiert.

Dennoch ist anzunehmen, dass es von ihr einige Entwürfe in diesem Bereich gegeben hat, denn es sind Skizzenblätter mit der Bezeichnung "Surtout de Table" erhalten, die Tafelaufsätze zeigen.[238]

Im Sommer 1907 nahm die Wiener Werkstätte an der Mannheimer Jubiläums-Ausstellung teil, die übrigens von Ludwig Dill geleitet wurde. Ihr Ausstellungsraum war von Hoffmann bis in das kleinste Detail durchgestaltet, was immer von der Fachwelt hervorgehoben und von keiner anderen Vereinigung erreicht wurde. Die Wiener waren immer noch "diejenigen, die gerade die ausgerechnetste Betonung des Zweckmäßigen, des Konstruktiv-Sachlichen zur höchsten Kultur des Geschmacks steigern."[239]

Der Blick in den Ausstellungsraum macht einen feinen Stilwandel sichtbar (ABB. 50). Neben den mittlerweile schon klassisch zu nennenden knienden Jünglingsfiguren Minnes hängt das farbenfrohe mosaikartige "Porträt der Adele Bloch" von Gustav Klimt. Im Kontrast dazu, stehen das Schachbrettmuster des Fußbodens und ein expressives geometrisches Muster an den Wänden der Eingangszone. Hier, als Supraporte ist eines der beiden Messingpanneaus von Elena Luksch-Makowsky zu erkennen.

In den bereits zitierten "Mitteilungen der Österreichischen Galerie" von 1974 hat Joachim Heusinger von Waldegg das Panneau abgebildet und das vermutliche Pendant dazu als Bleistiftskizze gefunden.[240] Der Autor sieht hier wieder "den Gedanken der verschiedenen Lebensstadien der

---

238 Diese Skizzen befinden sich in der Graphischen Sammlung des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg, Inv. Nr. EG 1990 6.20 - 29 und 6.35 - 6.40.

239 Professor K. Widmer: Zur Mannheimer Jubläums-Ausstellung. In: Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. XX., 1907, S. 304.

240 Joachim Heusinger von Waldegg: Elena Luksch-Makowskys Gemälde "Adolescentia" (1903). Zu einer Neuerwerbung der Österreichischen Galerie, In: Mitteilungen der Österreichischen Galerie, Jg. 18., Nr. 62, Wien 1974, Abb. Nr. 72 und 73. Es ist anzunehmen, daß der Autor auch in diesem Punkt auf die mündlichen Informationen von Peter Luksch zurückgreift. Ob das zweite Panneau tatsächlich gezeigt wurde, ist nicht belegt. Die Entwurfskizze war damals noch im Hamburger Privatbesitz, wurde aber inzwischen verkauft; der Verbleib ist unbekannt.

Frau" umgesetzt. So zeigt die Entwurfskizze ein ekstatisch tanzendes Mädchen in leichtem Kleid vor einer Szene mit je einer nackten Dreiergruppe von Mädchen und Jungen im Hintergrund - ein tatsächlich in Variationen immer wiederkehrendes Thema der Künstlerin. In dem auf dem Foto sichtbaren Panneau wiederum sieht der Autor die erwachsene Frau, die allein auf einem Stein im Wald sitzend, mit geöffnetem Gewand und gebundenem Haar auf den Verlust ihrer Unschuld verweist. Zugvögel weisen symbolisch auf den Herbst.

Dieser Interpretation entgegen steht die Beschriftung der dazugehörigen Entwurfskizze[241] von 1906, die auf einen geplanten sogenannten "Diana-Pakfong" hinweist. Demnach ist hier die Göttin der Jagd dargestellt, die Vögel weisen auf den Herbst als Jagdsaison hin. In diesem Fall wäre möglich, dass der Entwurf bereits für das Jagdschloss Hochreith entworfen worden war, ohne dass es je für dieses Verwendung fand. Dafür spricht auch die Tatsache, dass ihr Mann, ebenfalls für das Jagdschloss Hochreith, das Thema verarbeitet hat. Eine keramische Ofenkachel für den Vorraum war das Ergebnis. Sein Motiv zeigte eine bogenschiessende Diana in Begleitung einer weiteren Frau, die einen gezähmten Bären streichelt.

Weitere Arbeiten von Elena Luksch-Makowsky für die Wiener Werkstätte wurden 1908 in der "Kunstschau Wien" gezeigt, zu deren Zeitpunkt die Künstlerin mit ihrer Familie bereits nach Hamburg übergesiedelt war. Dieser umfangreichen Ausstellung ist im Folgenden ein eigenes Kapitel reserviert.

[241] Entwurfskizze zu einem "Diana-Pakfong", in der Graphischen Sammlung des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg, Inv. Nr. EG 1990, 6.183.

6.7.3. Freie Arbeiten und Illustrationen zu den "Deutschen Schwänken"

Wie schon bei den Holzschnittarbeiten für *Ver Sacrum* erkennbar war, entwickelte Elena Luksch-Makowsky mit der Zeit zunehmendes Interesse und Gespür für Illustrationen. Es gibt eine Zahl von illustrativen Arbeiten, die nicht im Zusammenhang mit der Secession oder der Wiener Werkstätte stehen und in denen sie eine eigene Formensprache entwickelt hat.

Zwei Beispiele sind bereits 1904 entstanden, einem Jahr, in dem die Künstlerin sich wohl stark um ihre Kinder kümmern musste. Dementsprechend fielen die Motive aus. Auf der so oft beklagten immer wiederkehrenden mühsamen Suche nach geeigneten Kindermädchen und Hauswirtschafterinnen muss ihr die Idee zu der ironisch-düsteren Gouache "Arbeitsvermittlerin (von Dienstboten)" gekommen sein (ABB. 51). Sie ist aus ihrer eigenen Perspektive der Personalsuchenden gezeichnet, die der alten, kritisch blickenden Vermittlerin am Schreibtisch gegenübersitzt. Hinter dem breiten Rücken dieser Matrone sind acht wartende, nicht mehr so mädchenhaft junge, sondern eher altjungfernhafte Damen zu sehen. Unter ihnen gilt es, eine geeignete zu finden. Sie stehen oder sitzen tuschelnd zusammen, blicken teils argwöhnisch, teils hoffnungsvoll herüber. Stilistisch ähnelt dieses Bild den satirischen Illustrationen des *Simplicissimus*, die Elena Luksch-Makowsky ja sehr genau studiert hatte.

Noch klarer, großflächiger und auf drei Figuren reduziert, zeichnete Elena Luksch-Makowsky ebenfalls 1904 eine Illustration nach einer Zeitungsmeldung, die sie berührt hatte. Das Motiv ist mit "Wüstling", beziehungsweise nach der Meldung "Verbrechen an Minderjährigen" untertitelt (ABB. 52). Es zeigte eine wuchtige, in einen weiten Mantel vermummte Figur, die an zwei nackten Mädchen zerrt. Die Kleidungsstücke der kleinen Mädchen liegen auf dem Boden verstreut. Das hintere mit den langen Zöpfen umklammert verzweifelt das vordere Mädchen, um sich so gemeinsam gegen die Person zu stemmen. Das Bild ist auf die drei Figu-

ren und die herumliegenden Kleidungsstücke konzentriert, die Umgebung ist nicht zu deuten. Die kriminelle Tat steht im Mittelpunkt.

In ähnlichem Stil dokumentierte sie 1906 die "Silvesterfeier bei Maxim" in einer Gouache, die sich heute im Privatbesitz befindet (ABB. 53). Die feine Wiener Gesellschaft feiert ausgelassen bei Tanz und Musik. Der Champagner fließt in Strömen, wie die vier im Bild untergebrachten Flaschen beweisen. Die Atmosphäre ist locker, die Dame rechts lässt sich von dem sitzenden Herrn locker um die Taille fassen, dabei stützt sie sich mit einer Hand auf der Stuhllehne eines typischen Bugholzstuhles ab, während sie das Glas in ihrer rechten zum Munde führt. Die Herren tragen vornehm Frack, ihre schnauzbärtigen Gesichter haben karikaturhafte Züge. Das plakative Bild könnte ebenso gut von Toulouse-Lautrec stammen. Tatsächlich hatte sie, ihren Notizen entsprechend, zu Weihnachten und Silvester Besuch von ihrer Mutter und einem "originellen", aber sonst nicht näher beschriebenen russischen Freund. Nach den Problemen der letzten Monate war dies eine schöne und anregende Abwechslung. So konnte sie einen unerquicklichen Urlaub in Italien mit ihrem "unaufmerksamen" und oft "beleidigenden" Ehemann vergessen. Außerdem musste sie sich von einer wegen Feuchtigkeit erforderlichen Wohnungsrenovierung erholen, wozu sie sich mit den Kindern in Baden aufhielt.[242]

Gleich mehrere Umschlagentwürfe sind um 1905 für die Reihe "Kunst und Leben" erhalten, so für einen "Specialtitel" (ABB. 54) und für den Band "Die Reclame"[243]. Deutlich ist den verschiedenen Varianten des offensichtlich nicht ausgeführten Projektes, dass Elena Luksch-Makowsky sich hier erstmals auch mit der Schrift- und Vignettengestaltung befassen musste.

---

242 Zitiert aus den russischen Notizen zu ihren "Erinnerungen" (Nachlass).

243 Für diesen Band sind Autor und Herausgeber bekannt: Dr. Ed. Platzhoff-LeJeune, Hrsg. Prof. Dr. Wolfgang Oettingen. Die Entwürfe sind in der Graphischen Sammlung des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg erhalten: Inv. Nr. EG 1990 6.184 - 6.202.

Das war nicht einmal in dem Kalenderheft von *Ver Sacrum* der Fall gewesen, denn darin wurden die Bilder in einen durchgehenden typografischen Rahmen eingefügt.

Eine hervorragende Arbeit gelang der Künstlerin mit den zehn Illustrationen für die "Deutschen Schwänke", gesammelt von Leonhart Frischlin, die 1906 im Julius Zeitler Verlag in Leipzig erschienen. Wie sie zu dem Auftrag des Leipziger Verlages kam, ist nicht festzustellen. Der Herausgeber muss ihre Illustrationen in satirischen Zeitschriften oder in *Ver Sacrum* gesehen haben. Während sie sich im April und Mai 1906 in St. Petersburg aufhielt, versuchte er, sie in Wien zu erreichen. Richard Luksch berichtete in einem Brief[244] jedenfalls genervt von "einem Herrn Dr. Zeitler", der ihr "täglich in einer Angelegenheit" schrieb und dessen "Text" er ihr nach Russland nachgesandt habe.

Der Untertitel dieses Buches, "79 kurzweilig Schwenck und Fatzbassen" verrät schon die derbe Sprache des Buches und die grob-amüsanten Erzählungen verlangen nach einem wirklich guten Humor. Die Geschichten haben Titel, wie beispielsweise: "Ein Histori von einem Becken, der sein Weib mit der Geygen lebendig machet, und einem Kaufmann", "In einer Zech setzt ein Frau ein Laus uff ein Deller", oder "Zu Lohr im Kintzinger Thal ersticht einer einen, der im beym Weib ligt" (ABB. 55 + 56).[245] Die Zeichnungen hierzu sind noch klarer als die des "Wüstlings". Besonders originell sind die Umrahmungen der Zeichnungen, die wie Vignetten gestaltet sind. Mal sind es kleine Totenköpfe, mal kleine Geldsäckchen, die die Ecken zieren. Die Zeichnungen haben stets deutlichen Abstand zum Rahmen und die Figuren sind durch einen weichfließenden Kontur zusammengehalten. So ist die Perspektive, sofern überhaupt vorhanden, stark vereinfacht; die Figurenkonstellationen deuten den Raum an.

---

244 Brief von Richard Luksch an ELM vom 2. Mai 1906 (Nachlass).
245 Darin sind es die Schwänke Nr. 32 und 62.

Der Erfolg des Bürgertheaterreliefs muss sie ermutigt haben, sich auf dem Gebiet der Keramik weiterhin zu versuchen. Der Werkstoff schien sich in dieser Zeit in der Bauplastik durchzusetzen. Richard Luksch arbeitete noch in seiner Hamburger Zeit viel mit Keramik. Wahrscheinlich im Anschluss an das Fassadenrelief, also noch 1905, stellte Elena Luksch-Makowsky eine Serie von zwölf keramischen Kalenderfiguren her. Neben einer einzigen im Nachlass erhaltenen Figur,[246]zeugen heute nur noch kleine Skizzen und Fotos von diesen "Slawischen Göttern" (ABB. 57).[247]

Leider gibt es keine Dokumente zu diesen ungewöhnlichen Monatsbildern, die jeweils eine slawische Gottheit, das Sternenbild und den lateinischen Monatsnamen vereinten. Möglicherweise waren sie für Ausstellungszwecke in Russland gedacht oder stellten gar eine Auftragsarbeit für die Heimat dar. Doch erst 1912 wurde Elena Luksch-Makowsky mit "keramischen Figuren" in der Ausstellung der wiederformierten *Welt der Kunst* aufgeführt - es ist aber nur der Transport der Figur "Frauenschicksal" dorthin belegt.

6.8. Die Berufung nach Hamburg - Abschied von Wien

Um Weihnachten 1906 sprach Richard Luksch erstmals mit seiner Frau über ein Angebot aus Hamburg, das ihm eine Professorenstelle an der Kunstgewerbeschule in Aussicht stellte. Im April 1907 zog er zunächst ohne seine Familie in die Hansestadt. Zu diesem Zeitpunkt wurde er neben Hoffmann, Moser, Czeschka und Klimt zu den fünf führenden Künstlern der Wiener Werkstätte gezählt.[248]

---

246 Maße des Halbreliefs ca. 30 x 50 x 12 cm.

247 Skizzen, zwei Versionen als Jahreskalenderblätter und Fotos gehören dem Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Graphische Sammlung Inv. Nr. EG 1970. 31f, Fotos: F 28 (o. Inv. Nr.).

248 Julius Baum: Die Wiener Werkstätten, In: Deutsche Kunst und Dekoration, XXI. Jg., Bd. 6, 1907, S. 443ff.

Der Wiener Kunstkritiker Ludwig Hevesi musste schließlich am 9. August 1907 aus der sommerlichen "Saure-Gurkenzeit" mit einer traurigen Meldung kommen[249]:

"Da man (...) nicht ausschließlich mit Automobilunfällen unterhalten kann, sei diesmal ein anderes Unglück verkündet, das uns kürzlich in aller Stille betroffen hat. Um kurz zu sein, wir verlieren C. O. Czeschka. Er ist als Professor für die Hamburger Kunstschule gewonnen, die uns heuer auch den trefflichen Plastiker Richard Luksch weggenommen hat. Hamburg ist nämlich von jeher berühmt als Nicht-Kunststadt, Wien dagegen als altehrwürdiger Kunstmittelpunkt. Wie die Zeiten heute laufen, äußert sich dies darin, dass Hamburg die Künstler wegschnappt, die festzuhalten Wien zu... zu... zu unbekümmert ist."

Carl Otto Czeschka war dem Ruf des Direktors der neueingerichteten Hamburger Kunstgewerbeschule, Richard Meyer, gefolgt. Und sicherlich bedeutete das Mitwirken am Aufbau einer Kunstgewerbeschule für ihn eine große Herausforderung. Dem neuen Direktor war die Erweiterung des Lehrstabes um sagenhafte elf Personen zum Frühjahr 1907 gelungen, worauf noch weitere Stellen folgten.

Zu den Neuzugängen gehörten neben Luksch weitere "Auswärtige" mit guten Namen, darunter Bildhauer Friedrich Adler und Maler Wilhelm von Beckerath aus München, Graphiker und Bildhauer Johann Michael Bossard aus Friedenau, Innenarchitekt Hans Heller aus Darmstadt, Architekt R. Schmidt aus Mainz.[250] Schon um 1900 hatten es die Wiener nicht zu verhindern gewusst, dass der Otto Wagner-Schüler Joseph Maria Olbrich in die neugegründete Darmstädter Künstlerkolonie zog, des Weiteren gingen Emil Orlik, Max Benirschke und Baron Myrbach nach Deutschland.

Angesichts dieser Liste ist die Aufregung über diese zweite Auswanderungswelle verständlich, noch dazu in einer Zeit, in der das Wiener

---

249 Ludwig Hevesi/Otto Breicha: Altkunst - Neukunst. Wien 1894 - 1908, Wien 1909, S. 236.

250 Die weiteren Namen siehe: H. E. Wallsee: "Die Kunstgewerbe-Schule zu Hamburg und ihre neuen Lehrer", In: Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. XXII, April - September 1908, S. 1ff.

Kunsthandwerk eine Führungsrolle in Europa innehatte. Doch die eigentliche Frage nach dem "Warum?" beantwortete Hevesi umgehend:

"Weil er nach jahrelanger fruchtreicher Tätigkeit an der Kunstgewerbeschule des Österreichischen Museums es nicht zum ordentlichen Professor bringen konnte. Andere sind es mittlerweile geworden, die nichts weniger als Czeschkas sind."[251]

Tatsächlich bot sich den Wienern in Hamburg eine bessere Zukunftsaussicht, denn in Wien waren vergleichbare Stellen auf unbestimmte Zeit besetzt mit so großen Namen wie Hoffmann und Moser. Außerhalb der Metropole boten sich keine Alternativen, dort herrschten provinzielle Verhältnisse. Und selbst in Wien wurde man nicht allen Talenten gerecht, wie auch im Falle von Luksch:

"Als Luksch, der heimgekehrte Wiener, in der 'Secession' sein originelles Kraftstück aus Eichenholz und Granit ('Der Wanderer') ausgestellt hatte, verkündete man ihm ein großes Wiener Schicksal. Nämlich, wenn es eines gibt für solche Künstler. Aber es scheint keines zu geben. Er versuchte dies und das; Majoliken, Grotesken und Denkmäler, Figurales für die 'W.W.'. Und so gelang es ihm richtig, eine Professur (...) in Hamburg zu erhalten. Er wird Czeschka auf dem Bahnhofe erwarten. Die Hamburger reiben sich die Hände. Die Schule Czeschkas war eine der besten, die wir in Wien je gehabt."[252]

Mit der 1896 gegründeten Kunstgewerbeschule bot sich in Hamburgs "mächtig anwachsendem Gemeinwesen" eine Organisation, die in der "mitten im Weltverkehr gelegenen" Stadt durch deren "Reichtum" und "hochstrebenden Gemeinsinn" zur bedeutsamen "Stätte einer künstlerischen Erziehung und Produktion" werden sollte.[253] Auch ein Neubau stand zu diesem Zeitpunkt bereits zur Debatte, eine vielleicht ungewisse, aber auch spannende und herausfordernde Aufgabe für die Lehrenden. Kein Wunder also, dass Luksch und Czeschka das Hamburger Angebot annahmen, bedeutete es auch neben dem gesellschaftlichen Ansehen ein gesichertes Einkommen. Zumindest für die Familie Luksch kann davon ausgegangen werden, dass die finanzielle Sicherheit ein wesentli-

---

251 Ludwig Hevesi/Otto Breicha: Altkunst - Neukunst. Wien 1894 - 1908, Wien 1909, S. 236.

252 Ebd.

253 H. E. Wallsee: "Die Kunstgewerbe-Schule zu Hamburg und ihre neuen Lehrer". In: Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. XXII, April - September 1908, S. 1ff.

cher Entscheidungsfaktor gewesen ist. Zeitzeugen erinnern sich zudem, dass Elena Luksch-Makowsky sich auch nach der Scheidung und dem Tod ihres Mannes stolz mit dem Titel "Frau Professor" anreden ließ.

Nach Czeschka und Luksch kamen 1908 Anton Kling und 1909 Franz Karl Delavilla aus Wien an die Kunstgewerbeschule. So wundert es nicht, dass die "Wiener" bald eine eigene, starke Gruppe bildeten. Zunächst war dies für Hamburg von Vorteil, da sich die Klassen nach außen hin geschlossener präsentierten. In Wilhelm Niemeyer, dem Kunsthistoriker der Schule, fand diese Gruppe einen Fürsprecher, der Persönlichkeit und Stil der Professoren im Unterricht wichtiger fand als die Orientierung an historischen Vorbildern. Nach dem Krieg allerdings sollte sich die Wiener Gruppe als zu unflexibel zeigen. Sie reproduzierten nach wie vor ihren eigenen Stil und versäumten es, sich um neue Ausdrucksformen zu bemühen.[254]

Den Umzug mussten Richard Luksch und seine Frau getrennt vorbereiten, er hielt sich ab dem 1. April 1907 in Hamburg auf und sah sich nach einer geeigneten Wohnung und nach Dienstboten um. Seiner Frau gab er Anweisungen für den Umzug seines Ateliers, das zuerst geschickt werden sollte, denn für den Transport großer Objekte, wie der "Wanderer" musste das Treppenhaus präpariert werden. Außerdem mussten seine von ihm von der Wiener Werkstätte zurückgekauften Arbeiten geholt und alle versichert werden. So der Waggon mit dem "Wanderer" mit 20 000 Kronen. In seinen Briefen aus Hamburg zeigte er sich zufrieden mit den Arbeitsverhältnissen an der Kunstgewerbeschule, freute sich über Größe und Helligkeit seines Ateliers. Der Stundenplan kam ihm und seiner Familie entgegen, denn er hatte stets lange Wochenenden. Ein erster Besuch kam von Baron Kurt Wieser, einem seiner Auftraggeber, der drei Tage in Hamburg weilte und die Abende mit ihm verbrachte. Überhaupt

[254] Susanne Harth: Wiener Jugendstil an der Hamburger Kunstgewerbeschule, In: Hans Andrée/Hartmut Frank: Nordlicht. 222 Jahre. Die Hamburger Hochschule für bildende Künste am Lerchenfeld und ihre Vorgeschichte, Hamburg 1989, S. 99ff.

Hamburg weilte und die Abende mit ihm verbrachte. Überhaupt galt es, die alten Auftraggeber zu pflegen, so bat er seine Frau:

"Mache bitte Abschiedsbesuche bei beiden Mauthners, Rössler, Schiff und Wimmer und grüsse alle von mir."[255]

In der Wohnungs- und Dienstbotenfrage gab es Verzögerungen, denn die Arbeit beanspruchte ihn fast vollends, dazu mussten noch Entwürfe für die Prager Figuren gemacht werden. Zudem dauerte es, bis sich Luksch von der großen Stadt einen Eindruck gemacht hatte. Die Wahl fiel schließlich auf ein Haus in der Ludolfstraße 36, im eleganten Eppendorf, nahe dem Alsterlauf, mit einem großen, lauschigen Garten. In diesem Garten mit einer weißen Laube unter dem riesigen Kastanienbaum machte der Fotograf Rudolf Dührkoop 1907 von der Familie eine Reihe von Porträtfotos.

Dienstboten waren auch in Hamburg "schwer zu bekommen". Richard Luksch wollte dem Rat der Frau Direktorin nachkommen und vorerst eine Köchin (obwohl er die lokale Küche als schlecht bezeichnete), und ein "Stubenmädchen-Fräulein" aufnehmen. Insgesamt schienen ihm die Dienstboten auf einem besseren Niveau als in Wien, "sprechen ein tadelloses Deutsch und sehen nett aus".[256]

Der Abschied aus Wien fiel Elena Luksch-Makowsky schwer, wie sie in den russischen Notizen zu den "Erinnerungen" schrieb. Viel Interessantes hatte für sie gerade begonnen, so die Arbeiten für das "Kabarett Fledermaus". Viele in Wien gewonnene Freunde musste sie zurücklassen.

Als erstes Dienstmädchen fand sich eine Russin. Die Unbequemlichkeiten des Umzuges wichen, aber der Anfang war schwierig und von Angst vor dem Neubeginn und Einsamkeit gekennzeichnet. Ihren ersten Eindruck von Hamburg bekam sie in einem Hotel im Hafen. Eine Reise zur

---

255 Brief von Richard Luksch an ELM vom 11. April 1907 (Nachlass).
256 Ebd.

Insel Helgoland gehörte zu den ersten Aktivitäten im Norden. Die Hamburger selbst waren, so ihre Notizen, "so ganz anders". Zum Glück legte sich die "Lebensdisharmonie" mit ihrem Ehemann in dieser Zeit wieder. Erstaunlich ist die Tatsache, dass Elena Luksch-Makowsky gleich 1907 die deutsche Staatsangehörgkeit annahm. Ob es eine Bedingung für ihren Aufenthalt war, ist nicht bekannt.

6.8.1. Die "Kunstschau Wien 1908"

Wie ihre Teilnahme im Ausstellungsraum der Wiener Werkstätte auf der Mannheimer Jubiläums-Ausstellung im Sommer 1907 zeigte, trennte sich das Paar mit dem Umzug in den Norden nicht von den Wiener Organisationen. Sie ließen ihre Arbeiten im Verkaufsangebot der Wiener Werkstätte. So war es wohl auch selbstverständlich für beide Seiten, dass das Ehepaar Luksch und auch C. O. Czeschka an der großen Sommerausstellung, der "Kunstschau Wien 1908", im folgenden Jahr teilnahmen.

Die "Kunstschau" war die erste große Ausstellung der Klimt-Gruppe nach ihrem Austritt aus der Secession. Obwohl im darauf folgenden Jahr wiederholt, sollte die Ausstellung in ihrer Form und Ausdruckskraft einzigartig bleiben. Die Teilnehmer rekrutierten sich auch aus der Wiener Werkstätte und erstmals in großem Stil aus den Klassen der Kunstgewerbeschule. Die Professoren Hoffmann und Moser zeigten somit die erste Generation ihrer eigenen Absolventen, was die "Kunstschau" auch zu einer Nachwuchsschau machte. Wie schon die Entwicklung in den letzten Ausstellungen hatte ahnen lassen, präsentierte sich auch die ältere Garde mit neuem Stil. Das temporäre Ausstellungsgebäude wurde von Hoffmann geplant, mit der gewohnten innenarchitektonischen Abstimmung auf die Vielfalt der Beiträge. So gab es Räume für fast alle nur denkbaren Gestaltungsbereiche: Sogar Garten- und Friedhofskunst waren vertreten, neben den klassischen Künsten auch Grafik, Plakat- und Theaterkunst, Mode, Architektur, bis hin zu "Kunst für das Kind".

Neben den prominenten Künstlern, wie Klimt, hatte auch die Wiener Werkstätte einen eigenen Raum.

So war die "Kunstschau Wien" gleichzeitig eine Zusammenfassung der Zeit seit dem Austritt der Klimt-Gruppe und ein Vorausblick auf die Möglichkeiten der jungen Talente. Zu den Entdeckungen der wohlgesonnenen Kritiker gehörte "der Wunderknabe" Oskar Kokoschka mit seinen expressiven Buchillustrationen "Die träumenden Knaben"[257], aber auch die kunsthandwerklichen Arbeiten der dem Dilettantismus entwachsenen, jungen "Damen" der Kunstgewerbeschule. Die Arbeiten von Elena Luksch-Makowsky und ihrem Mann wurden aufgrund ihrer Vielfalt in verschiedene Bereiche integriert, diesmal war es ihnen nicht möglich, in einem eigenen Raum auszustellen. Dieses Privileg hatten nur wenige und das Konzept einer Heranführung des Publikums an die moderne Raumkunst verlangte letztendlich auch nach einer straffen Gliederung in Werkbereiche.

Von Richard Luksch waren Bauplastiken für die neue Wiener Handelsakademie im Architektursaal zu finden. Seine Frau zeigte ebenfalls eine liegende Keramikfigur, "Das Erwachen".[258] Des Weiteren waren neue, 1908 in Hamburg entstandene Illustrationen von ihr zu sehen: Farbige russische Volksbilderbögen und Illustrationen zu einer Neuauflage von François Rabelais' "Gargantua". Für die Wiener Werkstätte hatte sie einen Fächer aus Schwanenhaut bemalt. Im grafischen Bereich der Werkstätte wurden auch ihre Postkarten ausgestellt, die im Stil russischer Volksbilderbögen entworfen waren.

---

257 Eine Beschreibung der Räume siehe: Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. XXIII, 1909, S. 33 - 61.

258 "Das Erwachen" wurde 1943 bei einem Bombenangriff zerstört (lt. Beschriftung des Repros im Fotoalbum). Es ist auf einem Foto des Plastiksaales zu erkennen. In: Marcel Kammerer (red.): Kunstschau Wien 1908, In: Moderne Bauformen. Monatsheft für Architektur, S. 387/388.

Den Fächer schmückte ein paradiesisches Motiv: Adam und Eva an jedem Ende, dazwischen eine sich auffächernde Reihe gleichförmiger runder Bäumchen mit hohen Stämmen und mosaikartigen Früchten (gleich denen auf den Silberpaneelen von 1903). Die Figuren waren wie zarte Alabasterskulpturen gemalt, gleich einer Parkszene um 1800. Aufgeklappt standen sie sich gegenüber und konnten sich so räumlich nicht näherkommen, was sie zu lockenden Gesten verleitet. Trotz der an die nostalgischen Szenen des Russen Somows erinnernden stilisierten Komposition steht hier wieder die Thematik des Verhältnisses zwischen Mann und Frau im Vordergrund.

6.8.2. Grafische Arbeiten in der "Kunstschau Wien 1908"

Neben dem Fächer wurden auch die Illustrationen in der "Deutschen Kunst und Dekoration" abgebildet.[259] Doch leider finden sich weder dort, noch in anderen Berichten zur "Kunstschau" Kommentare zu den Arbeiten Luksch-Makowskys. Dabei zeigen sowohl die Illustrationen zu Rabelais, wie auch die Volksbilderbögen mit den russischen Sprichwörtern, eine deutliche Abkehr von der dekorativen Wiener Stilkunst der letzten Jahre. Die vielbeachteten Illustrationen Oskar Kokoschkas für das Buch "Die träumenden Knaben", das im Verlag der Wiener Werkstätte erschien, waren stilistisch radikaler und expressiver. In ihrer technisch einfachen Linienführung und in der komplexen erzählerischen, aber perspektivisch primitiv anmutenden Bildaufteilung sind Kokoschkas Lithografien denen Luksch-Makowskys jedoch sehr ähnlich.

Der edle Goldglanz, der den Graphiken der frühen Secessionisten anhaftete, fehlt hier völlig. Überhaupt zeigte sich ab den ersten Plakaten und Postkarten für das "Kabarett Fledermaus" eine zunehmende Farbenfreude und, wie im Beispiel von Czeschkas Nibelungen-Illustrationen und Kostümentwürfen zu sehen, eine Weiterentwicklung der Ornamentik

[259] Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. XXIII, 1909, S. 54/55 und S. 190.

durch deren Abstraktion. Statt Naturalismus herrschte Primitivismus, anstelle der antiken Mythologie bediente man sich nordischer, russischer und orientalischer Sagen und Volkskunst.

Der veröffentlichte Entwurf für die "Abtei von Thélème" aus François Rabelais' Geschichten des Riesen "Gargantua" (ABB. 58) zeigt eine Szene aus dieser Gesellschaftsutopie.[260] Angesichts gesellschaftlicher Umbrüche, vor allem in Russland, war die Erzählung von 1523 wieder aktuell. Aus einem Notizbuch von 1896 geht jedoch hervor, dass sich die Künstlerin bereits zu dieser Zeit mit Rabelais befasste. Die Entwürfe stammen zum Teil noch aus Wien, entstanden zur Jahreswende 1906/7 und wurden in Hamburg beendet.

Die Illustrationen zeigen deutlich (wie schon die "Deutschen Schwänke"), woran sich Elena Luksch-Makowsky jetzt orientierte, nämlich an den traditionellen russischen Volksbilderbögen. Als Massenprodukt wurden sie zumeist als Holzschnitte nach ursprünglichen westlichen Kupferstichvorlagen hergestellt und waren in ihren technischen Möglichkeiten eingeschränkt. Dass diese technischen Grenzen den Blättern auch zu einem ganz eigenen Charme verhelfen konnten, hatte Elena Luksch-Makowsky erkannt und sich zunutze gemacht.

Ihre drei Volksbilderbögen (siehe auch Kap. 7.2.4.), von denen zwei ebenfalls in "Deutsche Kunst und Dekoration", veröffentlicht wurden, unterscheiden sich von den übrigen Illustrationen durch die traditionelle Verknüpfung von Bild und Text in einem einheitlichen Rahmen.[261] Das Blatt mit dem Titel "Die Sauna ist unsere zweite Mutter" nimmt ein von der Künstlerin häufig verwendetes Motiv auf (ABB. 59). Im Vergleich zu

---

260 Heute im Kupferstichkabinett der Hamburger Kunsthalle.

261 Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. XXIII, 1909, S. 55. Es sind zwei ihrer drei Motive abgebildet. Ob es sich um die Vorlagen (Aquarell und Tusche) oder die heute auch erhaltenen Drucke handelte, ist nicht klar. Möglicherweise sind die Drucke erst später entstanden. Das dritte Motiv, "Wer lobt die Mädchen? Vater und Mutter (...)" wurde auch in den Mitteilungen des Kunstgewerbevereins Hamburg, Nr. 3/4, IV. Jg., Jan./Feb. 1910, S. 17, abgebildet.

ihrem Gemälde "Im Dampfbad" aus der Petersburger Zeit ist dies weniger ein warmes Stimmungsbild. Es zeigt das lebendige Treiben der Frauen im Dampfbad. Die vier Frauen im Vordergrund sind damit beschäftigt, sich abzutrocknen oder umzuziehen. Ihre Gesichter sind fröhlich, ihre rundlichen Figuren wirken sehr weiblich. Die Frau links im Bild und weitere Frauen im Hintergrund befreien sich gerade von ihren einengenden Korsetts. Somit wird dieser Ort zu einer Stätte der Erholung von den Aufgaben und Pflichten des Alltags und zu einer Kommunikationsstätte für die Frauen. Der wabernde Dampf, der noch in dem frühen Gemälde dominierte, der eigentliche Akt des Reinigens, wird hier von dem sozialen Aspekt verdrängt.

In einem weiteren Volksbilderbogen, betitelt "Russland ist des Trunkes froh, ohne ihn können wir nicht leben" (ABB. 60), wird das Thema des "betrunkenen Mannes" (vergl. ABB. 45) wieder aufgenommen. Es zeigt eine wüste Rauferei. Vergleicht man die beiden Volksbilderbögen, ist auffällig, dass hier zwar nicht das Verhältnis der Geschlechter zueinander, jedoch deren unterschiedliches Verhalten thematisiert wird. Zu erwähnen ist noch, dass die aquarellierten Entwürfe mit russischen Texten und Signaturen versehen sind. Es ist fraglich, ob sie in dieser Form für den westeuropäischen Kunstmarkt gedacht waren.

Vor allem in den Plakaten und Postkartenserien wirkte sich die Tendenz zur zweidimensionalen Gestaltung positiv aus. Schon die Bauplastiken der letzten Jahre - am Werk des Paares Luksch gut zu beobachten - wurden flacher, hin zum Relief. In der Innenarchitektur ging dies allerdings zu Lasten des Gesamteindruckes. Die neue ornamentale Einfachheit, die Anwendung handwerklicher Drucktechniken zog eine Schwemme von Ornamenten an Textilien, Wänden, Möbeln und deren Bespannungen nach sich. Der Blick in manche Räume der "Kunstschau", auf Fotos erhalten, offenbart das daraus folgende Dilemma: Die Muster konkurrierten auf das Heftigste bis hin zum Vulgären, die eigentliche Form der Möbel war kaum noch erkennbar. Dabei stellt sich die Frage, wie ein in der traditio-

nellen naturalistischen Darstellung ausgebildeter Bildhauer wie Richard Luksch und seine eigentlich der "Grand Art"[262] verschriebene Frau dieser Entwicklung zu begegnen vermochten. Nun, Luksch hatte wohl schon die Konsequenzen gezogen. Mit seiner Lehrtätigkeit in Hamburg hatte er sich in gewisser Weise dem Wettbewerb und seinen Veränderungen entzogen. In der Bauplastik fand er für sich künstlerisch eine Nische, die ihn auch weiterhin beherbergte. Zudem hatte er sich ab 1906 für die Arbeit am Theater interessiert, war bei Freiluftaufführungen bühnenbildnerisch tätig gewesen. In Hamburg engagierte er sich bis 1933 für die künstlerische Ausstattung der jährlich zur Karnevalszeit veranstalteten legendären Künstlerfeste der Kunstgewerbeschule.[263]

[262] Aus Briefentwurf ELM an Fanny Harlfinger, Aspang/Wien, von 1944 (Nachlass).

[263] Siehe hierzu z. B. Sandra Hirsch (u. a.): Hans Leip und die Hamburger Künstlerfeste, Herzberg 1993.

7. Hamburg wird zur zweiten Heimat

7.1. Die künstlerischen Aktivitäten bis zum Ausbruch des Ersten Weltkrieges

In den ersten Jahren nach der Übersiedelung nach Hamburg war das Ehepaar Luksch bestrebt, einerseits den Kontakt zu den ehemaligen Kreisen in Wien und St. Petersburg aufrecht zu erhalten, andererseits wurde der Anschluss an die Hamburger Kunstszene gesucht. Der Kontakt nach Wien wurde bis zur "Kunstschau Wien 1908" nachweislich gepflegt. Solange wurde auch von dort Interesse an der Arbeit der ausgewanderten Wiener gezeigt. Ludwig Hevesi schloss seine "Kunstschau"-Kritik vom 31. Mai 1908 noch mit einem Bericht über die Erfolge der Neu-Hamburger:

"Er [Czeschka] und Luksch und zwei Olbrich-Schüler sind jetzt der Sauerteig der dortigen Kunstgewerbeschule, die in einem Jahre ein ganz neues Niveau erreicht hat. In der ersten Schulausstellung wurden alle Schülerarbeiten verkauft. Und Dr. Brinckmann, der berühmte Direktor des Kunstgewerbemuseums, kaufte für dieses von jedem Czeschka-Schüler eine Arbeit an. Eine Sensation dieser Art war für Hamburg etwas ganz Neues. Eine Schule mit Begeisterung, mit Ehrgeiz, mit Feuer und Flamme. Die jungen Leute wollen gar nicht mehr schlafen gehen. Eines Abends spät verläßt Czeschka mit seinem wackeren Direktor die Anstalt. Es ist schon ganz finster. Czeschka wendet sich um und sieht an der stockfinsteren Fassade noch zwei Reihen von je fünf Fenstern übereinander beleuchtet. 'Was sind das für Fenster?' sagt er zum Direktor. - 'Ihre Klasse und die von Luksch', entgegnet dieser. Mit solcher Passion sind ihre Schüler hinter der Arbeit her."[264]

Richard Luksch war demnach durch seine Lehrtätigkeit stark ausgelastet. Zu seinem Kollegen Czeschka hatte er bis zu seinem Tod ein freundschafliches Verhältnis gepflegt. Einer Postkarte vom 10. September 1909 an Ida Dehmel zufolge wollten die Eheleute Luksch einen gemeinsamen Aufenthalt der beiden Paare in Berlin auch zu einem Treffen mit Josef Hoffmann nutzen:

[264] Ludwig Hevesi/Otto Breicha: Altkunst - Neukunst. Wien 1894 - 1908, Wien 1909, S. 316.

"Wir haben mit Prof. Josef Hoffmann, Architekt, Wien (der wohl einem 'Peter Wächter' zur Seite gestellt werden kann) verabredet, Samstag um 11 1/2 im Hotel Fürstenhof zu frühstücken - wenn es Ihnen gefällt, kommen Sie vielleicht mit D. hin, es wäre sehr schön."[265]

Hoffmann war zu diesem Zeitpunkt möglicherweise zur Planung einer Verkaufsfiliale der Wiener Werkstätte in Berlin. Die Paare Luksch und Dehmel waren zu einer kulturellen Veranstaltung angereist, denn sie baten um die Zurücklegung von "Billetten".

Für Elena Luksch-Makowsky hieß es in Hamburg zunächst, ganz von vorn anzufangen, was private und berufliche Kontakte anging. Die Serie der russischen Volksbilderbögen, die 1912 als Postkartenserie der Wiener Werkstätte erschien, die russischen Sprichwörter, die in der "Kunstschau" gezeigt wurden sowie eine Reihe von Illustrationen zu russischen Volksliedern (z. B. "Den Fischen das Meer...", ABB. 61) entstanden alle um 1908. Diese Konzentration auf russische Motive und Kunstformen deuten auf eine starke Beschäftigung mit ihrer nationalen Identität. Ein großes Heimweh mag sie zu diesen Arbeiten getrieben haben, aber auch die Pflege ihrer Beziehungen in Russland.

7.1.1. Der Salon Sergej Makowskys und die Gründung von *Apollon*

Mit dem Scheitern der *Welt der Kunst* und ihrem Aufgehen in der "Vereinigung russischer Künstler" fehlte der Petersburger Kunstszene ein wichtiges Zentrum. Diaghilev, die schillernde Führungspersönlichkeit, hatte sich mit vielen überworfen, bewies aber noch einmal 1906 sein ganzes Talent. Mit der Pariser Ausstellung russischer Kunst hatte er den jungen und etablierten Künstlern seiner Heimat einen großen Erfolg und den Durchbruch in Westeuropa bereitet. Von da an waren auf allen großen Ausstellungen russische Künstler vertreten, ohne dass sie als Exoten milde belächelt wurden. Und nicht umsonst verlagerten er und sein Mit-

[265] Postkarte von Richard Luksch an Ida Dehmel, SUB Hamburg, DA.: Br.: L 1551.

streiter Benois nun ihre Basis für weitere Aktivitäten in die französische Hauptstadt. Mit ihrem Rückzug aus St. Petersburg tat sich eine Lücke im gesellschaftlichen Leben auf. Die jungen Künstler der Stadt wurden mit Beginn der politischen Unruhen zu vielseitiger Aktivität angespornt, doch ein geistiges und gesellschaftliches Zentrum fehlte.

Für einige Zeit verstand es der ältere Bruder Elenas, Sergej Makowsky, diese Lücke zu füllen. Er hatte sich früh der Literatur und Dichtung zugewandt und nutzte dies, wie Benois, um sich als Kritiker einen Namen zu machen. Um 1905 war er Mitarbeiter der Moskauer Zeitschrift *Iskusstwo*, in der er die Moskauer Symbolisten pries. 1906 arbeitete er für die neue Zeitschrift *Zolotoje Runo* ("Das goldene Vlies"). Auch darin zeigte er sich als Sprecher der *Welt der Kunst*-Gruppe, fand zudem Gefallen an den jungen Talenten Michail Larionov und Natalia Gontcharowa, den späteren Initiatoren der Avantgarde-Gruppe "Karo Bube".[266] Interessanterweise erschien der erste Jahrgang der Zeitschrift "Das goldene Vlies" noch zweisprachig. Ab 1907 wurde auf die französische Übersetzung verzichtet. Die alte Hofsprache kam im Zuge der Revolution selbst in akademischen Kreisen aus der Mode.

Mit Unterstützung privater Financiers wie dem Petersburger Teehändler Michail Ushkov startete Sergej Makowsky 1909 seine eigenen Unternehmungen: Im Januar öffnete sein erster Kunstsalon im Menshikov Palast. Darin wurde erstmals Leon Baksts Gemälde "Terror Antiquus" gezeigt. Dazu erschien der erste Jahrgang der von ihm geführten Zeitschrift *Apollon*. Eine weitere Parallele zu Diaghilev waren laut John E. Bowlt seine ausgeprägte Persönlichkeit sowie die Fähigkeit, Menschen um sich zu scharen und für seine Pläne zu begeistern. [267]

---

[266] Im Nachlass erhalten sind drei Sammelbände von "Solotoe Runo" aus den Jahren 1906 - 1907. Sie wurden in Moskau herausgegeben von Nikolas Riabouschinsky.

[267] John E. Bowlt: The Silver Age. Russian Art of the Early 20th Century and the "World of Art" Group, Newtonville 1979, S. 117 - 121.

7.1.2. Elena Luksch-Makowskys Reisen nach Russland und ihre Ausstellungsteilnahmen bis 1914

An der ersten Ausstellung des Salons von Sergej Makowsky im Januar 1909 nahm auch seine Schwester teil. Sie reiste schon zu Weihnachten 1908 alleine nach St. Petersburg. Nur schweren Herzens mochte sie die Söhne in Hamburg zurücklassen. Doch angekommen, genoss sie das gesellschaftliche Leben. So notierte sie die gemütlichen Treffen mit ihrem Bruder "Serjosha", dem "Freund Kolatschewsky und die Einladung zum Tanz bei Ossipovs mit dem Kollegen und Freund I. A. Fomin". Mit "Lebensdurst" stürzte sie sich in "nächtliche Abenteuer bei Schlittenfahrten in der Lichterstadt".

In der Ausstellung war sie mit "Figuren, Lubki und 'Pati'" vertreten. Ihre Beiträge sind allerdings schwer zu rekonstruieren. Einzig ein gerahmter Entwurf für den Holzschnitt aus dem XIV. Secessionskatalog, einen Mann zwischen zwei Frauen darstellend, ist im Familienbesitz erhalten, der einen entsprechenden Aufkleber auf der Rückseite trägt. Der auf 1902 datierte und signierte Entwurf misst 40 x 40 cm, ist mit Bleistift und Aquarell auf Pappe gearbeitet und stellte wahrscheinlich einen Entwurf für die Wandreliefs dar. Der Aufkleber ist mit dem Stempel von *Apollon* versehen, der handschriftliche Eintrag lautet (auf russisch) "Salon Sergej Makowsky 1908". Welche "Figuren" sie ausstellte, ist nicht herauszufinden. Vielleicht handelte es sich um die keramischen Monatsbilder.[268]

Elena Luksch-Makowsky konnte den Aufenthalt auch für die Planung weiterer Projekte nutzen. So kam der Künstler und Architekt Fomin mit einem "Architekturplan" zu ihr, zu dem sie eine künstlerische Ausstattung beitragen sollte. Eine Einladung des *Welt der Kunst*-Mitgliedes Alexander F. Hausch zu einer Maskerade nahm sie gerne an. Einziger Schatten auf

[268] Fotos der Keramiken und Kalenderblattentwürfe sind in der Graphischen Sammlung des Museums für Kunst und Gewerbe erhalten. Eine vermutlich zu dem Zyklus gehörige Keramik befindet sich im Nachlass.

dieser Reise - glaubt man ihren Notizen - war der Tod der Großfürsten Alexej und Wladimir kurz nacheinander. Die Rückreise führte sie wie gewohnt über Moskau. Dort traf sie sich mit Igor Grabar, der sie in das von J. D. Jushni geleitete Kammertheater "Der Blaue Vogel" führte. Diese kleine Bühne war der Vorläufer des gleichnamigen Berliner Kabaretts, für dessen Bühnenausstattung Elena Luksch-Makowsky, ihren Aufzeichnungen zufolge, 1926 Entwürfe anfertigte. Jushni eröffnete es 1921 im Zuge der ersten Nachkriegsmodewelle, die eine Begeisterung für alles Russische entfachte.[269]

Erst in einem Brief vom Juni 1914, den Sergej Makowsky seiner Schwester schrieb, ist von weiteren gemeinsamen künstlerischen Aktivitäten der Geschwister die Rede. Es ist jedoch davon auszugehen, dass der künstlerische Austausch in der Zwischenzeit nicht reduziert war, denn 1910 wurde ihr Bruder vom Belgischen Ministerium für Kunst und Wissenschaft beauftragt, die Organisation der russischen Sektion auf der Brüsseler Weltausstellung zu übernehmen.[270] Im Januar zeichnete er für die Ausstellung moderner russischer Frauenporträts in St. Petersburg verantwortlich. Zu beiden Ausstellungen wären Beiträge von ihr denkbar gewesen. Im Lexikon russischer Emigranten werden lediglich zwei weitere Ausstellungsteilnahmen in dieser Zeit aufgeführt,[271] eine im Jahre 1908 (möglicherweise an einer der Ausstellungen der Vereinigung russischer Künster) und eine an der Ausstellung der "Vereinigung Welt der Künste" 1910. Die *Welt der Kunst*-Gruppe trat unter ihrem alten Namen allerdings erst wieder im Januar 1911 in Erscheinung, und zwar mit einer Gemäldeausstellung in den Räumen des Ersten Kadettenkorps in St. Petersburg. Möglicherweise ist diese Ausstellung auch der Grund für die längere Reise im Jahre 1910 gewesen.

---

269 Zur Gründung des Kabarett-Theaters "Der Blaue Vogel" in Berlin siehe auch Lionel Richard: Cabaret Kabarett. Von Paris nach Europa, (dt.) Leipzig 1993, S. 224 - 225. In das Berliner Theater nahm Elena Luksch-Makowsky später ihre Söhne mit, um ihnen einen Eindruck von der modernen russischen Bühne zu geben.

270 Vgl. Anm. 267.

271 D. J. Sewerjuchin/O. L. Leikind: Russische Künstler in der Emigration (1917 - 1941), Biografisches Verzeichnis/Lexikon, (russ.) St. Petersburg 1994, S. 305f.

In diesem Jahr, so ist ihren Notizen zu den geplanten "Erinnerungen" zu entnehmen, dauerte ihr Aufenthalt in Russland drei Monate, von der Zeit der "Weißen Nächte" im Juni bis zum Herbst. Sie nahm die mittlerweile schulpflichtigen Söhne mit auf die Reise, die sie per Schiff von Lübeck aus Richtung Pavlovsk antraten. Die Schiffsreise hielt sie in mehreren Bleistiftzeichnungen fest, die ihre in Matrosenanzügen gekleideten Söhne an Deck des Schiffes zeigen.[272] Von St. Petersburg aus machte sie mit ihren Verwandten zunächst Urlaub in einer Datscha bei Zarskoje Selo. Dort genoss sie das gesellschaftliche und familiäre Leben. Nächtelange Unterhaltungen auf den Sofas, die Eröffnung der Heiratspläne ihres Bruders Sergej, überall festliche Dekorationen und schließlich die Ausflüge zu Pferde und per Kutsche sind nur einige ihrer genannten Eindrücke. Dann ein Aufenthalt auf der Mönchsinsel Valaam, der ihre bislang positiven Gefühle zum einfachen Volk ein wenig erschütterte. Das karge Leben auf dieser "Gottesinsel" machte ihr Angst, obwohl sie noch das beste Zimmer bekam. Die Gesänge der in violett gekleideten Mönche beeindruckten sie sehr, weniger dagegen die schlechte Suppe.

In Pavlovsk traf sie wieder mit Künstlerfreunden zusammen: Grabar, Welikow und Fomin. Fomin hatte einen kunstgewerblichen Auftrag für sie, den sie über den Sommer ausführte, zuletzt in seinem Petersburger Atelier arbeitend. Während des langen Aufenthaltes mit Arbeit und vielen Unternehmungen - wie Theater- und Konzertbesuchen - Kontakten zu Künstlern, Dichtern und Verwandten, sammelte sie wieder Energie und Lebensfreude. Umso schwerer fiel ihr und auch den Söhnen der Abschied. Diese waren der deutschen Sprache völlig entwöhnt. Zu Hause brachte es Elena Luksch-Makowsky nicht fertig ihre Koffer auszupacken, so sehr fühlte sie einen inneren Widerstand gegen ihre Hamburger Umgebung. Noch dazu galt es wieder einmal, eine neue Hausangestellte zu finden, den Haushalt selbst zu meistern. Im Winter kamen dann Briefe aus Russland mit Beschreibungen der feierlichen Hochzeitszeremonie

[272] Die 6 Zeichnungen, je ca. 6 x 10 cm groß, sind in einem gemeinsamen Rahmen erhalten und befinden sich im Besitz der Elbdörfer Galerie in Hamburg.

ihres Bruders in der Kirche von Zarskoje Selo. Außerdem erhielt sie Arbeitsberichte der Künstler Lanceray und Grabar mit Fotografien, die wieder schmerzliches Heimweh auslösten.

Nach diesen Erlebnissen drängte es Elena Luksch-Makowsky danach, ein großes Werk zu schaffen. Im Winter 1910/11 setzte sie die Pläne für ihre Skulptur "Frauenschicksal" in die Tat um. Die Entstehung dieser Figur und ihre Präsentation in Ausstellungen wird gesondert in Kapitel 7.2.2. dargestellt.

Die dritte Reise nach Russland seit ihrem Umzug nach Hamburg machte sie im Januar 1912, diesmal wieder allein, jedoch in Erwartung ihres dritten Kindes. Diese dritte Schwangerschaft bereitete ihr Kopfzerbrechen. Sie zweifelte an ihrem Lebensweg und stritt darüber mit ihrer Mutter. Der eigentliche Anlass für die Reise war jedoch die Präsentation ihres "Frauenschicksals" und der "Sprichwörter" (zu denen es jetzt die Postkartenserie gab) in der Ausstellung der *Welt der Kunst* im Lidwal-Haus in St. Petersburg. Zu den mit ihr befreundeten Ausstellungsteilnehmern Fomin und Lanceray hatte sie während ihres Aufenthaltes wieder näheren Kontakt. Mit Lanceray besichtigte sie eine Graphitschleiffabrik. In dieser Fabrik, wie auch in den Porzellan- und Glasfabriken war er damals künstlerischer Leiter. Mit Fomin erwog sie weitere gemeinsame Projekte. Auch ihr Bruder Sergej organisierte damals eine Ausstellung, allerdings zeigte er ausschließlich moderne französische Kunst. Anlässlich der Ausstellung der *Welt der Kunst* gab es Treffen mit ihren früheren Studienkollegen, darunter ein schönes Wiedersehen mit Anna Ostroumova-Lebedeva. Bei Benois traf sie mit einem Herrn Girschmann und den Malern Alexander Hausch und Ivan Bilibin zusammen. Auch ihre ehemaligen Lehrer sah sie bei dieser Gelegenheit wieder. Sie notierte:

"Ich sehe noch in dem Ausstellungsraum meine ehemaligen Professoren auftauchen. Repin, Mate, W. Makowsky. Die Haare seidig weiß auf rosa Haut - liebe Greise."

Wie bei ihren früheren Aufenthalten profitierte sie vom kulturellen Angebot der Petersburger "Saison", erwähnt in ihren Notizen unter anderem den Besuch der Oper "Sadko" im Großen Theater. Zurück in Hamburg, Anfang März 1912,[273] bot sich das gewohnte Bild: Das Wiedersehen mit ihrem Mann war frostig, das Heimweh nach Russland erschwerte ihr das Leben. Zudem machte ihr die Schwangerschaft körperlich zu schaffen und beeinträchtigte ihre Arbeit. Auch nach der Geburt des dritten Sohnes im Juli erholte sich Elena Luksch-Makowsky nur langsam, doch diesmal stillte sie das ebenfalls noch kränkelnde Baby selbst, was sie - wie ihr Mann seinem Freund Richard Dehmel mitteilte - sehr stolz machte.[274]

Der bereits erwähnte Brief Sergejs vom 21. Juni 1914 soll hier in grober Übersetzung wiedergegeben werden, weil er einen Eindruck des lebendig gebliebenen Austausches zwischen den Geschwistern vermittelt und den Umfang ihrer Zusammenarbeit ahnen lässt. Gleichzeitig zeugt er von der Wiederaufnahme der künstlerischen Aktivitäten, zwei Jahre nach der Geburt des Sohnes Dimitri:

"Liebste Elena, ich habe gleich Deinen Brief gelesen und habe Deine Gruppe im Hamburger Park gesehen. Was ist das für ein Park-Projekt? Ich will unbedingt einen Artikel in 'Apollon' schreiben. Schicke bitte ein Foto, dann können wir auch eine Abbildung machen. Schade, dass ich nicht in Hamburg war und auch Deinen jüngsten Sohn noch nicht sah. Aber das wird sich ändern. Ich habe aus dem Brief erfahren, dass Du im Sommer zu Hause bleibst. Ich soll im August noch einmal nach Leipzig zu einer Preisverleihung fahren, dann komme ich unbedingt zu Dir.
Die Eröffnung der Ausstellung war erfolgreich, obwohl die Russen im Vergleich zu den Ausländern keine so starke und einheitliche Zeichnung und Radierung haben. Dafür haben sie einen starken Farbenreichtum und eigene Schönheit. (...)"

Weiter unten geht es um ein Projekt, vermutlich um die "Erste internationale graphische Kunstausstellung" in Leipzig 1914, auf der es auch einen russischen Pavillon gab:

---

273 Auf einer in Postkarte vom 7.3.1912 meldete Elena Luksch-Makowsky sich bei Richard Dehmel zurück (SUB Hamburg, DA:Pk.-Alb. IV: 507).

274 Brief Richard Luksch an Richard Dehmel vom 24.7.1912 (SUB Hamburg, DA: L: 1522).

"Du hast falsch erklärt, was "Zeitgenössische Graphik" ist. Es stellte sich heraus, dass Radierung, Stiche, Zeichnungen nach der Natur, aber nicht Buchillustrationen und Buchschmuck dazugehören, wie Du mir so sicher erklärt hast. Deine Sprichwörter habe ich zum Buchgewerbe gegeben. Alles, was zur Buchillustration gehörte, sollte ich zum Russischen Pavillon geben, wo ich einen eigenen Raum habe. Ich habe Deine 'Bettler' und Deine [Titel ist unleserlich, d. Verf.] in den Raum zwischen den Grabenpavillonen zu den Holzschnitten gegeben. Deine Illustrationen werden in vielen Zeitungen gelobt und sehr gut in der Zeitung 'Retsch' ['Sprache'] erwähnt. Diesen Artikel kann ich Dir vielleicht zum Herbst schicken, ich lasse jemanden die Artikel sammeln. (...) Ich küsse Dich, schicke mir bitte die Fotos!"

Ob es noch zu dem geplanten Besuch in Hamburg kam und ob er die versprochenen Zeitungsartikel noch schicken konnte, ist fraglich, denn am 1. August erklärte das Deutsche Reich Russland den Krieg. Die "Deutsche Werkbundausstellung" in Köln musste vorzeitig geschlossen werden. Die oben genannte Ausstellung in Leipzig fand noch ausreichendes Echo, doch leider kam es nicht mehr zur Veröffentlichung des zweiten Katalogbandes, in dem der russische Pavillon vorgestellt werden sollte. Im ersten Heft des folgenden Jahres berichtete das Fachblatt "Die Graphischen Künste" über die Leipziger Schau:

"Was die übrigen europäischen Staaten noch zeigen, kann in einem raschen Überblick gewürdigt werden. Sehr einseitig muss die Vertretung Russlands genannt werden, die den dekorativen Farbenholzschnitt ohne offensichtlichen Grund dominierend in den Vordergrund stellt. Es lässt sich allerdings nicht verkennen, dass einzelne russische Künstler nach dieser Hinsicht Ausgezeichnetes geleistet haben (...) besonders (...) Ostroumova, Bakst, Anisfeld und Bilibin."[275]

Das große Engagement Elena Luksch-Makowskys auf dem Gebiet des Holzschnitts in den ersten Jahren ihrer Hamburger Zeit deutet daher auf ein verstärktes Interesse an russischen Ausstellungsprojekten. Außerdem wollte sie dieses Medium nutzen, um sich für weitere Buchillustrations-Aufträge zu bewerben.

[275] Die Graphischen Künste, Heft 1., Jg. XXXVIII, Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, Wien 1915, S. 50.

7.1.3. Gesellschaftliches Leben und künstlerische Aktivitäten in den frühen Hamburger Jahren

Die ersten Jahre in Hamburg sind für Elena Luksch-Makowsky, abgesehen von ihren Ausstellungsaktivitäten in Russland und mit der Wiener Werkstätte, stark auf die Pflege des gesellschaftlichen Lebens konzentriert. Weitere Illustrationsaufträge, etwa für Rabelais' "Gargantua", blieben aus. Weder die Neuausgaben der deutschen Übersetzung Gottlob Regis', herausgegeben von Wilhelm Weigand, München, aus den Jahren 1906 und 1911 enthalten die Illustrationen der Künstlerin.

Lediglich ein weiteres Projekt, zu Heinrich Vogels Buch mit dem Titel "Das Schiff in der Flasche. Meine wunderbare Reise mit dem Klabautermann auf der Brigg Albatros am 24. IX. 08", könnte erfolgreich gewesen sein. Das nicht mehr auffindbare Buch wurde 1909 von Alfred Janssen in Hamburg verlegt. Nur ein konkreter schriftlicher Hinweis weist auf ihre Arbeit an Einband und Illustrationen hin. Im Nachlass des Verlegers befindet sich eine Visitenkarte der Künstlerin mit einer für Janssen bestimmten Nachricht. Diese lautet:

"Geehrter Herr Janssen!
hoffe, dass diese Zeichnung Ihnen besser zusagt, und dass sie dieselbe verwenden werden können - schlage noch ausser den gegebenen Farben vor - Grund matt gelb (nicht zu licht) und Druck dunkel [durchgestrichen] licht blau-violett. Die Schrift würde sich gut leuchtend abheben. Ersuche um eventuelle Nachricht od. Zusendung der Druckmuster. Hochachtungsvoll E. Luksch-Makowska. Ludolfstrasse 36."[276]

Die Einbandentwürfe von Elena Luksch-Makowsky sind im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg erhalten. Da sie später in Briefen häufig von ihren zwei ausgeführten Illustrationsaufträgen sprach, kann es sich nur um dieses zweite Buch gehandelt haben.

[276] Im schriftlichen Nachlass Alfred Janssens in der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg (SUB), sign. L 85. Die Karte hat nur den Aufdruck "Elena Luksch-Makowska" und ist nicht datiert.

Schnell fand sich das Ehepaar Luksch in einem Kreis von Kunstschaffenden und -interessierten wieder. Dazu gehörten zuerst einmal natürlich die Familien der neu berufenen Professoren, aber bald auch Persönlichkeiten aus dem Hamburger Kunstleben. Anschaulich schilderte Peter Luksch die Beziehungen zu dem Dichter Richard Dehmel und seiner Familie:[277]

"Meine Eltern führten damals ein geselliges und nicht durch Kriege und Politik beschwertes Leben. Als ich etwa acht Jahre alt war, wurde von einem Dichter gesprochen: Richard Dehmel, der meinem Bruder Andreas und mir, uns beiden Jungen, als eine Art Wundermensch erschien. Dehmel war im Gespräch mit den Eltern sehr leidenschaftlich, lebhaft und eindrucksvoll."

Die leidenschaftliche Art teilte Dehmel ganz offensichtlich mit der temperamentvollen Elena Luksch-Makowsky. Als ein Beispiel für die geselligen Zusammenkünfte im Elternhause beschreibt Peter Luksch die "Professorentaufe" seines Vaters am 31.12.1909, zu der die Kinder nach ihrer Anleitung und Ausstattung mit der Mutter ein mystisches Schaustück, die "Zukunftsschau", nach einem alten russischen Brauch aufführten. Dehmel machte hierzu ein umfangreiches Gedicht. Die Ankündigung des Spiels ist in zwei in der Graphischen Sammlung des Museums für Kunst und Gewerbe aufbewahrten Entwürfen (Inv. Nr. E 1970.33) erhalten (ABB. 62). Die Gäste bei dieser Feier hatten im Hamburger Kulturleben Rang und Namen:

"Vor allem Richard Dehmel, Professor Czeschka, Kling, Delavilla, Beckerath, Niemeyer, Professor Nocht, Professor Sudeck, Dr. Robert Gärtner, Eduard Hopf, Attaché beim U.S.A. Konsulat, Professor Aby Warburg mit ihren Frauen und andere Gäste waren bei dieser lustigen, freudig feierlichen Angelegenheit dabei. Meine Mutter hatte aus Teig Figuren modelliert und gebacken, die zum Verzehr gereicht wurden. (...) Meinem Vater wurde zur Taufe der Kopf in eine Waschschüssel geduckt, und das Ganze wurde fröhlich mit Sekt und Austern gefeiert."

[277] In einem Schreiben am 19.5.83 anläßlich der leihweisen Übergabe des von Richard Luksch geschaffenen Porträtkopfes, dem sogenannten "Dehmel-Stein", an das Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg

Ein ähnliches Schauspiel hatte die Familie Luksch am 18.11.1909 anlässlich von Dehmels 47. Geburtstag aufgeführt[278] und machte daraus fortan eine Tradition. In einem Brief an seine Mutter Luise beschrieb der Dichter die Geburtstagsfeier (vergl. ABB. 79):

"Nachmittags kam Veras Lehrer, der Bildhauer Luksch mit Frau und Kindern in einer wundervollen Maskerade: sie als Flora, über und über mit Veilchen bekränzt, die Kinder in weißen, silbergestickten Kitteln mit weißen Kränzen aus Margueriteblüten im Haar, einen weißen Baumkuchen tragend, um den 47 Kerzen im Kreise brannten, und hinterdrein er als Vater Chronos in weißem Gewand und weißem Bart mit einem goldenen Turban und überreichte mir - wozu er ein Gedicht sprach - eine Statuette aus weißem, vergoldetem Porzellan, eine Tänzerin mit einer Sanduhr, die 'Göttin der Zeit'."[279]

Die Freundschaft des Paares zu Richard Dehmel und seiner nicht minder bekannten Frau Ida, genannt Isi, war in doppelter Hinsicht eine besondere. So beruhte die Freundschaft nicht auf einer Kommunikation der Männer und Frauen untereinander, sondern gerade Dehmel nahm das andere Geschlecht genauso ernst wie seine Männerfreundschaften. Seine Beziehung zu Elena Luksch-Makowsky war durch gegenseitige Anerkennungsbekundungen gezeichnet. Außerdem hatten beide Paare Annäherungsschwierigkeiten mit der vornehm zurückhaltenden und Kunstschaffenden gegenüber skeptischen hanseatischen Gesellschaft. Im Falle von Dehmel kann dies bei Gustav Schiefler nachgelesen werden, dem ansonsten aufgeschlossenen Kunstförderer.[280] So betonte Schiefler gerne seinen regen Kontakt zu Dichtern und Künstlern ("Bohemiens") und lobte in diesem Zusammenhang die Toleranz seiner eigenen Frau, denn die meisten gesellschaftlich angesehenen Familien schreckten vor solchen Kontakten zurück. Dabei spielte die in seinen Augen allzu emanzipierte Isi, deren zweite Ehe es ebenfalls war, eine große Rolle. Die aus einer

278 Der Wortlaut der dargebotenen Verse ist im Dehmel-Archiv in der Handschriftensammlung der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg erhalten (DA: Br.: L: 1500), ebenso wie die Verse und Briefe zu Dehmels 48. bis 51. Geburtstag, z. T.mit Hinweisen auf die begleitenden Darbietungen der Familie Luksch und Freunden.

279 Abschrift eines Briefes (vom 19.11.09) von Peter Luksch mit Quellenangabe: Richard Dehmel: Ausgewählte Briefe 1902 - 1920. Nr. 577. S. 194ff, o. Datum.

280 Gustav Schiefler: Eine Hamburgische Kulturgeschichte 1890 - 1920. Beobachtungen eines Zeitgenossen, Hamburg 1985, S. 215f.

jüdischen Familie stammende Frau bemühte sich um einen eigenen lebhaften gesellschaflichen Zirkel, anstatt ihr Leben ganz dem mäßigen Schaffenstempo ihres Mannes anzupassen. "Zweimal im Monat", so Schiefler, "hatte sie am Sonntagnachmittag in ihrem Haus Empfang, und in der Tat gelang es ihr, damit einen eigenartig gefärbten geselligen Kreis zu schaffen, der sich in bestimmter Richtung, nämlich für die geschmackvolle Einrichtung von Festen, Basaren, Aufführungen mancherlei Art fruchtbar erwies." 1926 gründete sie die "Gemeinschaft deutscher und österreichischer Künstlerinnen", kurz "GEDOK", die noch heute Bestand hat. Welch ein Kontrast zu vielen farblosen, auf die Haushaltsführung beschränkten Hamburger Kaufmannsfrauen.

Um 1919 entwarf Elena Luksch-Makowsky mit dem Titel "Ida Dehmel und ihre Freundinnen", noch einmal ein Metallpanneau, über das noch zu sprechen sein wird. Richard Dehmel wusste die Arbeit der Künstlerin sehr zu schätzen. Ein schönes Geschenk war daher sein Gedicht "Die Ballade vom Kuckuck", das er ihr anlässlich der Fertigstellung ihrer Skulptur "Frauenschicksal" (1912) schenkte. Sie bedankte sich ihrerseits mit einer Kette aus Silberfiligran, worauf Dehmel ein zweites Gedicht schrieb: "Du hast mir eine Kette geschenkt" (Abdrucke im Anhang). Sein urwüchsiges Temperament gefiel ihr - vielleicht erinnerte es sie an die Zeit ihrer ersten Begegnungen mit Richard Luksch.

Schiefler sah in Dehmels Art des Umgangs ein "Aufflammen der männlichen Begehrlichkeiten im fortgeschrittenen Alter":

"Als ein Bild von unauslöschlicher Deutlichkeit hat sich mir eingeprägt, wie er auf einem Maifest der Lessing-Gesellschaft mit Frau Luksch - den Hut weit zurück in den Nacken geschoben - auf grünem Rasen walzte."

Eine Postkarte[281], die die Künstlerin Dehmel am 28.5.1910 aus Berlin schickte, hätte Schiefler von der gleichwertigen Verteilung des Tempe-

[281] SUB Hamburg, DA: Pk. Album: III, 243.

raments überzeugt. Die Karte mit dem Motiv des Hotel Fürstenhof am Potsdamer Platz trägt folgende Nachricht:

"Dehmel, Dehmel - die Russen tanzen -- Nu uh hu! a! a! a! aa!! - ~~~ a ha e e! Jawoll. ELM."

Die Freundschaft der beiden Paare blieb auch erhalten, als sich Elena und Richard Luksch langsam auseinanderlebten und auch als Dehmel sich gleich bei Ausbruch des Krieges freiwillig an die Front meldete. Die im Dehmel-Archiv (in der Handschriftensammlung der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, SUB) erhaltenen Briefe der beiden Künstler an Isi und Richard Dehmel bezeugen diese konstante Beziehung. Sie verbrachten nicht nur so manchen Sonntag beim gemeinsamen Musizieren, sondern feierten sogar Silvester zusammen. Die Scheidung der Freunde erlebte Dehmel nicht mehr, er starb Anfang 1920.

Interessant ist in diesem Zusammenhang Peter Luksch' Charakterisierung des Schaffens seiner Eltern im Vergleich zu seiner eigenen Arbeitsweise, die eindeutig von Nietzsche inspiriert ist:

"Ich würde meinen Vater in der Gesamtkritik "apollinisch" nennen, zum Beispiel die schönen Frauenfiguren, die Brunnenfiguren und reizvollen Portraits. Aber auch das Portrait von Lichtwark und Liliencron.
Im Gegensatz dazu würde ich das Schaffen meiner Mutter "dionysisch" nennen, zum Beispiel das Bürgertheaterrelief aus Keramik mit den tragischen Musen. Auch die Mutterfigur [das "Frauenschicksal" - die Verf.] - jetzt in der Kunsthalle. Ebenso die Volksbilderbögen, russische wie deutsche. Die Verdienstmedaille des Senats, das Relief nach Ida Dehmel und vieles andere.
Meine eigene Arbeit würde ich synthetisch nennen. Das Erbe der deutschen und russischen Kultur verarbeite ich in meiner Synthese."[282]

Vielleicht ließ er sich durch eine Arbeit von Adolf Hösel zu dieser Beschreibung verleiten, vermutlich war das Vokabular Nietzsches in Künstler- und Dichterkreisen ohnehin in aller Munde. Denn Nietzsche rechtfer-

[282] Maschinengeschriebenes Manuskript von Peter Luksch im Archiv des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg mit dem Titel: "Meine Erinnerungen an Richard Dehmel in unserem Hause: Richard Luksch in der Ludolfstrasse 36, Hamburg 20.", o. Datum.

tigte "die Ansprüche des instinktiven Gefühls- und Trieblebens gegenüber der 'bourgeoisen' Vernunft im persönlichen wie auch im öffentlichen Leben."[283]

Hösel hat in seiner Dissertation 1928 Nietzsches "dionysische" Weltanschauung mit der Richard Dehmels verglichen.[284] Nietzsches Definition wird von ihm folgendermaßen zitiert:

"Mit dem Wort "dionysisch" ist ausgedrückt ein Drang zur Einheit, ein Hinausgreifen über Person, Alltag, Gesellschaft, Realität, über den Abgrund des Vergehens: Das leidenschaftlich-schmerzliche Überschwellen in dunklere, vollere, schwebendere Zustände; ein verzücktes Jasagen zum Gesamtcharakter des Lebens, als dem in allem Wechsel Gleichen, Gleich-Mächtigen, Gleich-Seligen; die große pantheistische Mitfreudigkeit und Mitleidigkeit, welche auch die furchtbarsten und fragwürdigsten Eigenschaften des Lebens gutheißt und heiligt." [285]

Der Autor stellt bei den in ihrer Lebensbejahung ähnlichen Männern jedoch unterschiedliche Entwicklungen fest:

"Nietzsche-Dionysos hatte eine christliche, Dehmel-Christ eine dionysische Uranlage, oder: der christliche Nietzsche suchte nach einem dionysischen, der dionysische Dehmel nach einem christlichen Lebensziel."[286]

Das bedeutet im Falle von Nietzsche eine (heraus)fordernde Haltung sich und seiner Umgebung gegenüber, ein ständiges Kräftemessen. Dehmel dagegen nahm die Natur und das Leben als Geschenk, das ihn zum Zurückgeben verpflichtete, dem er seine Kraft schuldete. Aus dieser Einstellung ist auch Dehmels Motivation zu verstehen, sich trotz seines fortgeschrittenen Alters zum Kriegsfreiwilligen zu melden. Ebenso gilt dies für sein künstlerisches Schaffen. Nimmt man Dehmel als Beispiel für einen dionysischen Menschen, so ist die Charakterisierung, die Peter Luksch

---

283 Carl E. Schorske: Österreichs ästhetische Kultur 1870 - 1914, Betrachtungen eines Historikers, In: Traum und Wirklichkeit, Wien 1870 - 1930, Wien 1985, S. 17.

284 Adolf Hösel: Dehmel und Nietzsche, (Diss. phil.), München 1928, S. 23f.

285 Hösel benutzt Friedrich Nietzsche: Gesammelte Werke, München 1922 - 28, darin: "Wille zur Macht II", S. 360.

286 Adolf Hösel: Dehmel und Nietzsche, (Diss. phil), München 1928, S. 29.

für seine Mutter findet, auch zutreffend.[287] Elena Luksch-Makowsky stellte sich jeder schwierigen Lebenssituation und hatte gleichzeitig den immer währenden Drang, die ihr gegebenen künstlerischen Talente auszuschöpfen.

Eine lange bestehende Künstlerfreundschaft pflegte das Paar auch zu dem Maler und Schriftsteller Friedrich Ahlers-Hestermann und seiner russischen Frau, der Malerin Alexandra Povorina, auch als diese schon längst aus Hamburg weggezogen waren. Durch Dehmels lernten sie die Schriftstellerin Marie Hirsch kennen, die jedoch sehr früh und jung 1911 starb. Die von Elena Luksch-Makowsky entworfene Porträtbüste, deren Gipsmodell noch erhalten ist, wollte die Familie Hirsch jedoch nicht übernehmen. Die Tochter Richard Dehmels aus erster Ehe, Vera, wurde von der Künstlerin ebenfalls als Freundin notiert. Im Winter 1909 organisierte sie mit den Kindern ein russisches Winterfest ("Kalaida") in Eppendorf, auf dem sich "viele Leute für sie interessierten". Gustav Schiefler erinnerte sich an diesen Anlass, zu dem Vera Dehmel unter dem Namen Weretta Richardowna Dehmel in grünem Hosenrock "mit Ausdruck und Anmut" tanzte.[288]

Doch nicht in allen Fällen akzeptierten Freunde und Bekannte beide Partner gleichermaßen. Dies wird in einem langen Brief des Kunstgeschichtsdozenten Dr. Wilhelm Niemeyer deutlich, den dieser seinem Kollegen Luksch unter dem Eindruck des Kriegsausbruches am 10. November 1914 schrieb. Darin versuchte er seine ablehnenden Gefühle gegenüber Elena Luksch-Makowsky zu erklären:

"Lieber Herr Professor Luksch!
Unserem Gespräch möchte ich hinzufügen, dass es auch mir menschlich sehr schmerzlich ist, dass gerade Ihre Frau Gemahlin als der einzige russische Mensch in meiner Nähe, es sein musste, dessen Denkart mir seit langem eine Vorverkündigung unseres

[287] Vgl. auch Theo Meyer: Nietzsche und die Kunst, Tübingen/Basel 1993, S. 27ff ("Das dionysische Leben").
[288] Gustav Schiefler: Eine Hamburgische Kulturgeschichte 1890 - 1920. Beobachtungen eines Zeitgenossen, Hamburg 1985, S. 189.

heutigen Kriegsschicksals gewesen ist. Denn ich bringe der künstlerischen und geistigen Individualität Ihrer Frau grösste Hochachtung und Sympathie entgegen und halte dies Urteil auch getrennt von den Empfindungen, die diese Zeit mir gibt. (...)
Da möchte ich zunächst nicht so verstanden sein, als ob ich die russische Vaterlandsliebe Ihrer Frau, die hochgepaart und glühend so immer hätte sein sollen, überhaupt einem Urteil hätte unterstellen sollen und dürfen. Diese Heimatliebe und diesen Sinn für die eigene nationale Kultur würde ich bei jedem Menschen hinzunehmen und zu verehren haben. Auch dass die Form des russischen Patriotismus einen Krieg als unabwendbar erscheinen lassen musste, wäre kein Grund, sich gegen diese Gesinnung zu wenden. (...) Soweit ist zweifellos die Denkart der russischen Gebildeten ethisch mitverantwortlich für den Krieg.
Aber nun ist der Krieg ja an sich nicht ein Unglück für die Völker. Er ist eine Reinigung, Klärung, Festigung, ein gewaltiges Mittel der 'Erziehung des Menschengeschlechtes' (...). So ist der Krieg als solcher schön und dürfte sich nicht gegen die russische Gesinnung wenden, die diese höchste und letzte Bezeugung des nationalen Willens und der Volkeskraft gewollt und ethisch mitherbeigeführt hat. Was allein traurig und hässlich in diesem Kriege ist, (...) dass überall die Verachtung des anderen Volkstums in den Kampf hineingetragen wird. Der wird für uns geistige Menschen die schlimmste Kriegsfolge sein, (...) dass es auf lange hin keine übernationale Gemeinsamkeit, keinen allgemeinen europäischen Gedanken geben wird.
Und hier liegt der Grund, warum ich jetzt gegen Ihre Frau nicht freundlich empfinden kann. Sie ist einer Denkart gefolgt, die schon vor dem Krieg diesen Zustand verbreitete. Nicht die Liebe Ihrer Frau zu ihrem Lande hält mich, (...) und auch nicht der Krieg, von Bezeugungen der Freundlichkeit und der menschlichen Herzlichkeit gegen Ihre Frau zuerst, sondern dass diese Liebe zu Russland sich nicht schön bezeugte, indem sie uns die edelste russische Seele kennen lehrte, sondern immer hässlich, indem sie die deutsche Art immer nur verneinte, ablehnte und mit böser Gesinnung betrachtete; dies ist mir immer ein unerfreulicher Anblick und etwas Unverständliches gewesen.
(...) Jedes Stück Schönheit und Seele, das Ihre Frau uns als russisch gebracht hätte, wäre uns ehrwürdig gewesen. Aber Ihre Frau folgte geistig böser und giftig verneinender Art, die wir an Dostojewski kennen. Und gegen diese Art wende ich mich, nun der Krieg die Folgen dieser Denkart offenbart hat. Gerade Ihre Frau als glühende Patriotin wird mich und meinen deutschen Patriotismus hier am besten verstehen. Meine Hochschätzung und Sympathie bleiben, aber in dieser Zeit des Kampfes ihr Zeichen der menschlichen Geschwisterschaft zu erweisen, lehne ich ab.
Ihnen freundschaftlich ergeben W. Niemeyer."

Elena Luksch-Makowsky ließ es sich nicht nehmen, dieses Schreiben selbst zu beantworten. Zwei erhaltene Briefentwürfe beweisen, wie stark sie diese Vorwürfe getroffen haben und wie sehr ihr an einer Klarstellung gelegen war. Zunächst sprach sie ihm jedes Urteilsvermögen ihre Person betreffend ab, zumal sie nur wenige gemeinsame Treffen gehabt hätten. Eine Frau würde ihr Wesen und ihre Gedanken nur einem Freunde offenbaren, dem sie vertrauen könne - was ihr im Fall von Niemeyer un-

möglich gewesen war. Sie wollte daher auf den Inhalt seiner Ausführungen gar nicht erst eingehen und den Vorfall für vergessen erklären:

"Ich muss ihn als eine Kundgebung von mangelndem Geschmack und Erziehung bedauern. Es geht über meine Tatarenbegriffe, einen, der mein Gast gewesen, es an dieser gesellschaftlichen Artigkeit absichtlich fehlen zu lassen. Ich sehe diese Handlung durchaus nicht als deutsch patriotisch an, denn für die weniger kleinliche Betätigung und Auslassung Ihres furor teutonicus ergibt sich ja jetzt nachgerade genug Gelegenheit für einen Mann.
Ich nehme diese unritterliche Handlung vielmehr ruhigst als Beweis von Abneigung und Antipathie an, die übrigens auf Gegenseitigkeit beruht und lasse Ihnen gern die Genugtuung ob solcher Heldentat."

Mit diesem Briefwechsel war das Thema Patriotismus jedoch nicht erledigt. Gerade die Lehrerschaft an der Kunstgewerbeschule hatte zum Kriegsgeschehen eine differenzierte Haltung. Die Fraktion der Wiener lehnte eine aktive Landesverteidigung zunächst ab und Czeschka, als geborener Tscheche soll gar die zehnprozentige Abführung seines Gehaltes als "Kriegshilfe" (der sich alle Beamten anschlossen) in eine besondere Kasse der Schule verweigert haben. Von Elena Luksch-Makowsky hörte man, so Gustav Schiefler, "sie freue sich darauf, mit ihren Kindern die in Hamburg einziehenden siegreichen Russen begrüßen zu können".[289] An dieser Behauptung wird wohl etwas gewesen sein, wie der Brief Niemeyers belegt. Die Pflege der russischen Kultur im Hause Luksch war den meisten Freunden sicher angenehm, bestimmten, ihrerseits patriotischen Hamburger Kreisen mochte sie ein Dorn im Auge gewesen sein. Eine Verschmelzung von Oberschicht und künstlerischer Bildung, wie es die Künstlerin aus ihrer Heimat gewohnt war, schien in Hamburg nicht möglich. Sie musste einsehen, dass die Künstler unter sich blieben und nur schwer den Zugang zu interessierten und kauffreudigen Hamburgern finden konnten.
Nur fragmentarisch sind Hinweise auf weitere Bekanntschaften aus der Vorkriegszeit erhalten. Die Notizen zu ihren "Erinnerungen" liefern nur Stichworte, aus denen sich nicht der Umfang der jeweiligen Beziehungen erkennen lässt. Mehr als eine Aufzählung der genannten Namen wäre

[289] Ebd., S. 533.

reine Spekulation. Auffällig ist die häufige Erwähnung von "kleinen Flirts" und "Abenteuern", die auf eine fortwährende Krise in ihrem Eheleben schließen lassen. Die "stürmische Bekanntschaft mit Dr. (Carl?) Möncke-berg" im Jahr 1907 ist besonders zu erwähnen. Noch zwei Jahre später schien sie sich in der Gegenwart des späteren Bürgerschaftsmitgliedes, der eigentlich Jurist war, aber sich ebenso als Schriftsteller und Redak-teur der "Neuen Hamburger Zeitung" versuchte, sehr wohl zu fühlen (ihr Stichwort dazu: "Liebe"). Ihre gute Erziehung erlaubte ihr keine nähern-den Schritte. So saß sie mit ihm unter Tränen "auf der Bank" und dachte an ihre Familie. Sie war "auf der Suche nach etwas, aber fand nur Leere um sich".

Das gesellschaftliche Leben konzentrierte sich vor allem auf gute und angeregte Zusammenkünfte mit engen Künstlerfreunden. Weitere soziale Kontakte ergaben sich durch den Berufsstand des Ehemannes, wie Bälle, Einladungen, Regatten. Doch insgesamt waren die Abende in Hamburg "langweilig", die Gesellschaft trotz übermütiger Reden über Erfolge "fremd und nicht echt". Zu einer Erholung und Freude wurden Elena Luksch-Makowsky in dieser Zeit ihre Söhne. Mit ihnen machte sie lange Spaziergänge in der Natur, auch kleine Reisen ans Meer, wo sie das kal-te Wetter nicht so störte. Dort sammelte sie Ideen für neue Arbeiten und genoss die Einsamkeit, in der sie sich "russischen Volksträumen" hingab.

Richard Luksch vermochte ihr in ihre geistige Welt nicht zu folgen, ihm war das andauernde Heimweh unverständlich. Er erlebte in den frühen Hamburger Jahren seine arbeitsreichste und anerkannteste Schaffens-zeit, hatte sich bestens eingelebt und genoss den Erfolg. Im Jahre 1911 konnte er eine eigene Ausstellung seines Werkes im Museum für Kunst und Gewerbe zeigen. Das Museum und die Kunstgewerbeschule be-fanden sich zu diesem Zeitpunkt noch unter einem Dach. Sein Kollege Wilhelm Niemeyer schrieb hierzu die umfangreiche Rezension in "Deut-

sche Kunst und Dekoration".[290] Eine angeblich 1910 veranstaltete Gesamtausstellung Elena Luksch-Makowskys, von der Wilhelm Bierhenke 1954 sprach, ist dagegen nicht nachzuweisen.[291]

7.2. Die Arbeiten vor dem Ersten Weltkrieg

Während der ersten sieben Jahre in Hamburg konzentrierte sich Elena Luksch-Makowsky im Wesentlichen auf zwei bewährte Themen. Diese sollen hier vorgestellt werden. Dazu gehören die "Russischen Sprichwörter" und "Volksbilderbögen", vor allem aber eines ihrer Hauptwerke, die Skulptur "Frauenschicksal". Beide Themen sind stark mit ihrer Biografie verknüpft, was nicht nur aus dem Vergleich mit den bereits ausgeführten Unternehmungen in dieser Zeit ersichtlich wird, sondern auch von der Künstlerin selbst wiederholt geäußert wurde. Ihre Ausstellungsteilnahmen bestritt sie in diesem Zeitraum hauptsächlich mit diesen Arbeiten.

7.2.1. Die Entwürfe zur keramischen Figur "Frauenschicksal"

Ihr, nach eigenen Aussagen als "großes Werk" geplantes "Frauenschicksal" (ABB. 63) ist in seiner Thematik schon in den Wiener Jahren vorbereitet worden. Verfolgt man den problematischen Verlauf ihrer Ehe, die Verpflichtungen, die mit den Kindern größer wurden, schien die künstlerische Umsetzung ihres Schicksals nur eine Frage der Zeit.

Wie bereits dargestellt wurde, gab sie den Frauenfiguren dieser thematischen Ausführungen eine wiederkehrende Gestaltung: üppige kastanienfarbige Haarpracht und immer dieselbe gemusterte Stola.

---

290 Deutsche Kunst und Dekoration, Band XXIX, Oct. 1911 - März 1912, S. 122f.

291 Anläßlich der Eröffnung der Gesamtausstellung im Hamburgischen Museum für Völkerkunde 1954 (Manuskript der Rede im Nachlass).

Dieses Kleidungsstück existierte tatsächlich und war offenbar ein Mitbringsel von ihrer ersten Russlandreise im Jahre 1902. In ihren späteren Notizen bezeichnete sie das Tuch als "dreieckiges Tartarentuch", das sie gleich nach ihrer Rückkehr auf einem Empfang der Familie Schiff zum Tanzen trug. Das Tragen dieses volkstümlichen Tuches stellte für sie in dieser Zeit keine große Besonderheit dar. Ein Brief ihres engen Freundes Jewgeni Kusmin[292] vom 10. Juli 1898 zeigt, wie selbstverständlich es den großbürgerlichen Russen geworden war, sich während ihrer Landaufenthalte in den lokalen Trachten zu kleiden. Seinen Brief schmückt er sogar mit kleinen Skizzen, die ihn in seinem Jagd- und Reitkostüm ganz im "kaukasischen Stil" und "wie die Tartaren" zeigt, und das er nach der Ankunft sogleich anzog (vergl. ABB. 15). Für Elena Luksch-Makowsky wurde das Tuch, je mehr sie sich mit der Zeit von ihrer Umgebung zurückzog, zu einem schützenden Mantel, einer zweiten Hülle.

1910 entstand die Aquarellstudie "Die Frau zwischen den Kindern" (ABB. 64), die noch im Familienbesitz ist. Die Frau ähnelt in der Haltung und durch ihren Platz in der Mitte des Bildes der Melpomene aus dem Theater-Relief. Nur hat sie hier das über der linken Schulter hängende Tuch eng an sich gezogen, die Arme verschränkt und an den Körper gedrückt, als würde sie frieren. In den oberen Ecken des Bildes schwebt - wie in Wolken, oder auch angedeuteten Fruchtblasen - jeweils ein kleines Baby. Eine Landschaft ist nicht zu erkennen, eher scheinen die Babies durch abstrakte Nabelschnüre mit der Mutter verbunden. Obwohl die Komposition formal ausgewogen ist, verrät die angespannte Haltung der Frau Unentschlossenheit. Sie bildet keine Einheit mit ihren Kindern, denn sie ist ihnen gleichzeitig verbunden und durch sie angebunden.

Nach eigenen Angaben hatte die Künstlerin zu diesem Zeitpunkt schon die Vision von einem "großen Werk". Die Studie muss daher als Vorarbeit

---

[292] Mehrere zumeist prachtvoll illustrierte Briefe und Gedichte von Jewgeni Kusmin sind im privaten Nachlass erhalten. In ihren "Kindheits- und Jugenderinnerungen" (darin S. 96) nennt sie ihn auch den "Graphoman" wegen seiner ausdauernden Illustrationen.

hierzu gesehen werden. Die Bildkomposition und auch der unbestimmte Hintergrund lassen auf eine Umsetzung als Hochrelief, ähnlich dem "Melpomene"-Fries, schließen.

Zwei weitere gemalte Versionen existierten in dieser Art, was im Nachlass erhaltene Fotos belegen. Allerdings müssen diese Versionen nach der Geburt des dritten Sohnes, Dima, also um 1912, entstanden sein. Denn auf ihnen trägt die Frauenfigur deutlich die Züge der Künstlerin. Eine davon gleicht dem oben beschriebenen Aquarell im Aufbau (ABB. 65). Doch die Frau hüllt sich nicht selbstschützend in ihre Stola, sondern hat ihr Baby im Arm, wird also selbst zur Beschützerin. Anstelle der beiden schwebenden Säuglinge tritt eine die Künstlerin umgebende Phantasielandschaft, die sie perspektivisch überragt.

Die andere Version (Abb. 66), eine Gouache zeigt die Künstlerin sitzend, mit dem Neugeborenen auf den Knien. Zu beiden Seiten stehen die älteren Söhne, sich an sie schmiegend. Auch Peter und Andreas sind zu erkennen, vor allem an ihren damals typischen Pagenfrisuren. Die Gestalt der Künstlerin/Mutter ist mächtig, ihre massige Figur ist unter der weiten Kleidung kaum zu erkennen. So wird sie zu einer fest und stark mit der Erde verbundenen Figur. Ihre Haare sind offen und bilden einen fließenden Übergang zu dem Tartarentuch auf ihren Schultern. Aus der Phantasielandschaft taucht im Hintergrund eine prachtvolle russische Kirche mit vielen Türmen und Glockentürmen auf. Dies mag ein Hinweis auf ein Taufbildnis sein. Möglicherweise symbolisiert dieses Bild nicht nur ihre geistige und körperliche Verbundenheit mit der Heimat, die in ihren Söhnen weiterleben soll, sondern stellt einen Ersatz für die ausgebliebenen feierlichen russisch-orthodoxen Taufzeremonien dar.

Nach ihrem Aufenthalt in Pavlovsk und St. Petersburg im Sommer 1910 drängte es Elena Luksch-Makowsky, die Planung und Ausführung ihres "Werkes" voranzutreiben. In nachträglichen Tagebuchaufzeichnungen aus dem Jahre 1945 erinnert sich die Künstlerin:

"In den drei Monaten, (...) welche ich zu den schönsten Tagen meines Lebens zähle, hatte sich meine Seele geweitet, entspannt, gefüllt. Ich war wieder in meiner bedeutungsvollen, teuren Welt (...).

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."

Mit der Übertragung des Motives auf ihre Schwägerin Marina, eine schlanke und hochgewachsene Blondine[293], ging mehr als eine anatomische Veränderung einher. Elena Luksch-Makowsky übertrug ihr eigenes Schicksal auf alle Frauen, prophezeite es auch ihrer Schwägerin. Es ist erstaunlich, dass sie schon im Winter 1910/11, zu Beginn der Planungen einer nun freistehenden Figur, die umgebenden Kinder auf drei erweiterte. Ihr drittes Kind war zu diesem Zeitpunkt nicht zu erwarten. Zunächst hatte sie ihr "Frauenschicksal" noch als Figurengruppe gesehen. Als ein Hochrelief mit einer Mittelfigur und flankierenden "leichten Mädchengestalten, beflügelt, schwebend im Schritt". Die Mittelfigur stellte sie sich in ihren Aufzeichnungen als "Schicksalsgöttin" vor, genauer noch als:

"Die 'Erfüllung', gefesselt, aus allen Falten des Gewandes herauslugend aufhorchende Kindergestalten, keine Putten - verfeinerte, wache Künstlerseelchen. Beunruhigend trotz harmonischem formalen Aufbau. (...) Um ihren Kopf [der Mittelfigur; d. Verf.] ein Flügelschlagen und Rauschen wie ziehende Gedankenwolken."

Von der Konzeption einer freistehenden Figurengruppe bis hin zur endgültigen Version sind noch einige Veränderungen zu beobachten. Einige Skizzen sind hierzu in der Graphischen Sammlung des Museums für Kunst und Gewerbe erhalten. Sie zeigen erst eine Variante mit Mittelgruppe und Seitenfiguren auf gemeinsamem gemauerten Sockel (ein Fo-

[293] Vgl. das Bildnis "Marina Makowskaja" von Alexander Golowin aus dem Jahre 1912, das einen Eindruck von ihr als einem anderen Frauentyp gibt. Heute im Besitz des Russischen Museums, St. Petersburg.

to belegt, dass es hierzu ein kleines Modell gab)[294], dazu jeweils für sich stehende flankierende Figurenteile. In einem im Nachlass erhaltenen Briefentwurf[295] an den Baudirektor Fritz Schumacher ersuchte Elena Luksch-Makowsky ihn um den Auftrag für die - ihrer Meinung nach fehlenden - Seitenfiguren des mittlerweile im Stadtpark aufgestellten "Frauenschicksals":

"Das Unklare dabei findet auch seine Begründung darin, dass der erste Entwurf anders war und das ganze überlebensgroß als centrale Figur, von 2 anderen flankiert gedacht war - auf gemeinsamem Postament - rechts und links je eine leichte Mädchengestalt, beschwingt - unbelastet. Somit wäre das "Frauenschicksal" - ein Fragment. Freilich, in dem kleinen Kastanien-Hain, in dem abgegrenzten schattigen Reservat würden sich die zwei fehlenden Mädchengestalten noch sehr gut anbringen lassen. Ich würde gern Ihre Meinung dazu hören."

Vor der endgültigen Ausführung der Mittelfigur gab es offenbar, wie Reproduktionen[296] der nicht mehr auffindbaren Zeichnungen und eines Modells zeigen, eine Variante, bei der die Frauenfigur von einem zeltartigen Umhang umgeben ist (ABB. 67). Sie trägt mit dem Stoff eine größere Last, ihr Kopf ist von der Schwere der Last zur Seite geneigt. Die Kinderfiguren, die durch den nur nach vorne geöffneten Umhang zu erkennen sind, sind damit beschäftigt, sich an den Rock der Mutter zu klammern. Auf dem länglichen Sockel kriechen zwei weitere Kinder aus den Enden des Umhangs von der Mutter weg. Die Variante mit dem schweren Umhang wurde schließlich zugunsten einer freistehenden Figur auf rundem Sockel aufgegeben. Durch die spätere Aufstellung im Stadtpark erfüllte sich die erste Vision der Figur in einer Landschaft. Die Figur verschmolz mit den Bäumen zu einem Ensemble.

---

294 Foto im Bestand der Graphischen Sammlung im Museum für Kunst und Gewerbe (F 28).

295 Offenbar ihre Antwort auf ein Schreiben Schumachers vom 5.6.1928 (Nachlass).

296 Diapositive im Familienbesitz.

7.2.2. Ausführung und Ausstellung des "Frauenschicksals"

Der ausgeführte Entwurf des "Frauenschicksal" hat zwar eine Hauptansicht und von vorne gesehen ist die Komposition am aufschlussreichsten, sie ist aber so angelegt, dass man sich ihr von allen Seiten annähern kann. Die aufrecht sitzende Frauenfigur ist etwa lebensgroß und ist nur mit dem besagten Tuch locker bekleidet. Die Arme sind zur Brust und zum Kopf erhoben, die Aufmerksamkeit der Frau gilt nicht den Kindern zu ihren Füßen, sondern dem auf ihrer rechten Schulter sitzenden Kuckuck. Dieser symbolisiert in Russland die geistige Unabhängigkeit der Frau. Elena Luksch-Makowsky war von diesem Vogel besonders fasziniert, was sie ebenfalls in ihren Notizen (von 1945) zur Entstehung der Figur zum Ausdruck bringt:

"In der runden Endcomposition ließ sich der Vogelschwarm als einsamer, scheuer Kuckuck nieder, dessen Ruf nach Volksglauben der einer trauernden, einer sehnsüchtigen Frau sein soll. Ich liebe diesen Ruf und fürchte ihn zugleich. Panischen Schauder und Zauber hat er für mich, er ist herb und ist Schrei und Klage des Waldes selbst."

Wie sehr sie sich mit ihrem Werk identifizierte, wird auch aus ihrer Beschreibung der Arbeiten daran ersichtlich:

"Im Winter 1910 - 11 arbeitete ich daran in einem kahlen Raum im Museum für Kunst und Gewerbe (Steintorplatz). Ich sang und sang meine Sehnsucht und meine Verzweiflung, laut, bis zu Tränen und Ergriffenheit. Im Raum stand nur ein Stuhl und das Podium mit der Plastik. Eines Tages besuchte mich Richard Dehmel - aber ich war verschlossen und er saß lange und schweigend. Den Tag darauf bekam ich einen Brief von ihm, da stand sein Gedicht - die 'Kuckucks-Frau'."[297]

Richard Luksch hatte seinem Freund Dehmel im Dezember 1910 berichtet: "Elena arbeitet übrigens jetzt neben mir in der Gewerbeschule, es wird alles versucht!".[298] Diese Formulierung lässt auf Reibereien schließen. Mehr als ironisch klingt auch die Klage im selben Brief, "dieselbe hat mit sicherem Blick die dümmste, taubste und unfähigste Köchin auf-

[297] Das Gedicht "Ballade vom Kuckuck" ist im Anhang abgedruckt.
[298] Brief Richard Luksch an Richard Dehmel vom 21.12.1910 (SUB Hamburg, DA:Br.:L:1510).

genommen." Aus diesem Grund war es ihnen zu jener Zeit nicht möglich, Gäste zu empfangen und zu bewirten. Seine Frau mag im Banne ihrer Arbeit sicherlich auch die Haushaltsführung vernachlässigt haben. Vielleicht war dieser Zustand auch ein Grund für Richard Luksch, sich am 26. Dezember allein nach Kitzbühel zum Skilaufen abzusetzen. Derweil gab sich Elena Luksch-Makowsky ganz der Weihnachtsvorbereitung hin, baute mit den Kindern eine "Himmelsstadt, (...) bunt und prächtig" und lehnte die Einladung der Dehmels zu Silvester ab, um für sich zu sein.[299] Im Februar 1911 schien sie in der letzten Phase der Arbeit zu sein, wie eine Nachricht ihres Mannes an Ida Dehmel beweist:

"Elena will mit ihrer Plastik möglichst rasch fertig werden, hat Sonntag von 11 - 2 Modell u. kann daher schwer kommen." [300]

Die Ausführung der Plastik zog sich noch etwa ein halbes Jahr hin und sollte zuerst in Stein erfolgen. Dieses Vorhaben scheiterte an der Finanzierung, für die Elena Luksch-Makowsky sich vergeblich an ihre Mutter wandte.[301] Mehr aus Kostengründen also, denn aus künstlerischen wählte die Künstlerin die Ausführung in weiß glasierter Keramik, die sie an einem kleinen Modell erprobte.[302] In beiden Materialien war demnach keine farbige Ausführung vorgesehen. So bekam das Tuch gegenüber der ursprünglichen gemusterten Fassung eine schlichte, neutrale Wirkung. Auch die Gesichtszüge der Frauenfigur sind weder der Künstlerin noch ihrer Schwägerin zuzuordnen. Einzig die zu ihren Füßen kauernden Jungenfiguren ähneln in den Frisuren und Gesichtszügen ihren Söhnen. Elena Luksch-Makowsky bezeichnete sich später selbst als "prophetisch", was die Erwartung ihres dritten Sohnes Dimitri, genannt Dima, anging, dessen Geburt sich erst nach der Fertigstellung der Figur für 1912 ankündigte. In einem Brief vom 26. Juli 1911 bedankt sich die Künstlerin bei Richard Dehmel für seine Dichtung ("Ballade vom Kuckuck") zu ihrem

299 Brief ELM an Isi Dehmel vom 27.12.1910 (SUB Hamburg, DA: Br.:L: 1600).
300 Brief Richard Luksch an Ida Dehmel vom 9.2.1911 (SUB Hamburg, DA: Br.: L: 1556).
301 Quelle: Tagebuchnotizen von 1945.
302 Das ca. 50 cm hohe Modell befindet sich im Nachlass.

Werk mit einem Bild. Aus dem Brief geht hervor, dass sie von ihm noch gute Anregungen für die Ausführung des "Frauenschicksals" erhalten hatte:

"Übrigens, Ihre Kritik hat Früchte getragen - nach der Aufnahme habe ich noch müssen sehr zugunsten der Sache das eine Seitenkind verändern, wegen Brand und Ofenverhältnissen."[303]

Nach der Fertigstellung hatte Elena Luksch-Makowsky Urlaub und Erholung nötig. In dem Brief kündigte sie deshalb an, bei einer Reise ans Meer die bedrückende Arbeit vergessen zu wollen:

"Morgen geht es an die See - in viel Sonnenschein und lauterste Unschuld. Frauen und Mädchen in Weiss - und ein ganzes Kindervolk. Was soll dort der stürmische, scheue und liebestolle Kuckuck? Noch den schönsten Dank für die Ballade - In Freundschaft Ihre Elena LM."[304]

An dieser Stelle sei auf Arbeiten von Richard Luksch' hingewiesen, zwei Pfeilerfiguren für ein Geschäftshaus in Augsburg, die er 1912 fertigstellte (ABB. 68). Auch diese zeigen jeweils eine Frau, die von ihren zwei, beziehungsweise drei Kindern umringt ist. Eine Figurengruppe zeigt eine Frau, die sich in etwas verkrampfter Haltung rückwärts an einen Apfelbaum lehnt. Mit den erhobenen Armen greift sie mit ihren Händen in den Baum hinter sich, umfasst zwei Äpfel. Zu beiden Seiten stehen je ein Junge und ein Mädchen. Die nackten Kinder drücken sich fest an die Mutter, die selbst mit einem leichten, transparent wirkenden Kleid bedeckt ist. Die unnatürliche Haltung der Frau wird durch ihre stilisierte Frisur verstärkt: Die Haare drehen sich über den Ohren zu schneckenförmigen Locken. Auch die Kinder haben perückenartige Frisuren, ihre Gesichter wirken für Alter und Größe viel zu erwachsen. Die zweite Figurengruppe ähnelt dem "Frauenschicksal" schon eher. Die Mutter steht stolz und aufrecht, die Kinder zu ihren Füßen berührend, eines der beiden Mädchen an der Hand haltend. Der Junge steht beinahe schützend breitbeinig vor

303 Brief ELM an Richard Dehmel vom 26.7.1911 (SUB Hamburg, DA: Br.: L: 1588).
304 Ebd.

der Mutter, an sie gelehnt, die Arme weit ausgebreitet, wie um seine dahinter stehenden ängstlichen Schwestern zu fassen. Doch auch hier wirken die Kinder sehr erwachsen. Die Bindung der Frauen zu den Kindern bleibt eine räumliche. Die Abbildungen mit verschiedenen Ansichten der Pfeilerfiguren in Heusingers "Hamburger Künstlermonographie" von 1979[305] zeigen das Talent Richard Luksch' für Bauplastiken mit ihren vielfältigen Ansichten. Aber die Figuren bleiben den Bauten und ihrem Rhythmus unterworfen, für die feine psychologische Deutung ist ihm kein Platz gelassen worden - vielleicht fehlte ihm aber auch das Einfühlungsvermögen seiner Frau.

Der Brand des "Frauenschicksals" in weiß glasierter Keramik, durchgeführt von der Firma Wessely, misslang beim ersten Versuch. Die Glasur war zu dick aufgetragen worden und die Temperatur war nicht hoch genug, was sich durch Blasen bemerkbar machte. So wurde die Figur ein zweites Mal in den Ofen gesteckt, nun mit besserem Erfolg. Mit dieser mühsam gefertigten Figur reiste Elena Luksch-Makowsky im Januar 1912 nach St. Petersburg, im dritten Monat schwanger. Ihr Ziel war die Gemäldeaustellung der wieder formierten *Welt der Kunst* in den Räumen des Lidwal-Hauses. Den Transport per Bahn und Schlitten überstand die Figur ohne Schäden. Im Ausstellungssaal wurde die Figur auf einem schnell gefertigten Holzsockel aufgestellt, den die Künstlerin mit Blumen umstellte. [306]

In dieser Ausstellung, in der immerhin 451 Arbeiten[307] zu sehen waren, fand Elena Luksch-Makowsky zu ihrem Erstaunen einen Künstler, der sie deutlich kopierte. So meinte sie, in einem Gemälde Sergej Sudejkins deutlich den Einfluss ihres Wiener Bürgertheater-Reliefs zu erkennen. Auch sonst bildete sie sich ein, auf diesen Kollegen eine besondere Wir-

---

305 J. Heusinger von Waldegg: Richard Luksch. Hamburger Künstlermonographien, Bd. 10, Hamburg 1979, S. 29 - 31.

306 Quelle: Tagebuchnotizen von 1945 (Nachlass).

307 Vgl. Alexander Kamenski/Wsewolod Petrow: Welt der Kunst. Vereinigung russischer Künstler zu Beginn des 20. Jahrhunderts, Leningrad 1991, S. 295.

kung zu haben, denn wie zufällig traf sie ihn wiederholt bei vielen ihrer Unternehmungen.[308] Doch eine Freundschaft oder Beziehung zu diesem Verehrer hat sich offenbar nicht entwickelt. Der Rückweg führte sie wieder über Moskau, wo sie in einem Theater mit der Figur zwecks Aufstellung im Foyer vorstellig wurde. Doch nach einer Konferenz entschied man sich dagegen, "man wollte keinen Präzedenzfall schaffen!", bedauerte die Künstlerin.[309]

Zurück in Hamburg sollte noch ein Jahr vergehen, bevor die Figur erneut gezeigt werden konnte. Dazwischen lag die komplizierte Geburt des Sohnes Dima, die mit einer Stoffwechselstörung einherging, unter der Elena Luksch-Makowsky für den Rest ihres Lebens zu leiden hatte. 1913 stellte sie ihre Skulptur "Frauenschicksal" in Hamburg erfolgreich aus: Der Stadtpark-Verein kaufte sie für den noch in der Entstehung begriffenen Park. In seiner vom Stadtpark-Verein herausgegebenen Schrift, "Vom werdenden Stadtpark", kündigte Baudirektor Fritz Schumacher an, "das feine Werk, das in wetterfester weißer Keramik ausgeführt ist, wird in mitten von Blumen zu stimmungsvoller Wirkung kommen."[310] Daraufhin bestellte sie nach Retuschierungsarbeiten am Gipsoriginal ein zweites Exemplar der Figur in Liegnitz. Die Anfertigung verzögerte sich wegen der großen Kohlenot während der Kriegsjahre; die Fabrik in Liegnitz musste lange Zeit geschlossen bleiben.

Das erste Exemplar wurde unterdessen im April 1914 zur Werkbund-Ausstellung nach Köln geladen (vergl. 7.2.3.). Dort fand es Aufstellung vor dem "Haus der Frau", einem Ausstellungsgebäude also, das laut Veranstalter von "einer Dame" errichtet worden war und zur "Vorführung der Leistungen der Frau auf den werkkünstlerischen Gebieten" dienen sollte.[311] Das "Haus der Frau" beherbergte vor allem Ausstellerinnen aus

---

308 Quelle: Tagebuchnotizen von 1945.
309 Aus russischen Notizen zu ihren "Erinnerungen".
310 Fritz Schumacher: Vom werdenden Stadtpark, Hamburg 1914, S. 13/14.
311 C. W. Schüman: "Das Haus der Frau", in: Der westdeutsche Impuls 1900 - 1914. Kunst und Umweltgestaltung im Industriegebiet. Die DeutscheWerkbund-

dem "ureigensten Gebiet der Frauenarbeit", der Textilkunst. Über Stickereien, Batik und Mode erstreckten sich diese kunstgewerblichen Arbeiten, mit denen die Frau "dem Mann das Heim zum Paradies" gestalten durfte. Ob sich auch unvoreingenommene Kommentatoren und Kritiker fanden, ist schwer herauszufinden. Die Ausstellung wurde mit Ausbruch des Ersten Weltkrieges vorzeitig geschlossen. Eine umfassende Dokumentation der tatsächlich im "Haus der Frau" gezeigten Exponate fehlt. Von dem Standort des "Frauenschicksals" zeugt ein Foto des Ausstellungsgebäudes und der davorliegenden Terrasse.[312] Dagegen sind die Räume, die die Stadt Hamburg repräsentierten und von der Kunstgewerbeschule gestalten worden waren, sehr gut beurteilt worden:

"(...) So kam es, dass Hamburg in Köln die beste und abgeklärteste Stadtausstellung bot. Trotz einiger Schwierigkeiten 'hinter den Kulissen' [Die "Elbin", eine Skulptur von R. Luksch geriet in den legendären 'Nuditätenstreit' - d. Verf.] zuerst eröffnungsbereit, im Einzelnen einwandfrei und auch im Ganzen ein Kunstwerk. Das war für viele eine Überraschung, da Hamburg bei ähnlichen Veranstaltungen noch selten geschlossen aufgetreten war, auch im Vergleich zu München und Dresden, nicht als Ausstellungsstadt anzusprechen ist, und man daher die Ausstellungstechnik nicht bei ihr voraussetzen mochte."[313]

Ob auch weitere Arbeiten von Elena Luksch-Makowsky in diesen Räumlichkeiten ausgestellt waren, konnte nicht geklärt werden. In ihren Aufzeichnungen von 1945 beschreibt sie lediglich, wie das "Frauenschicksal" nach Abbruch der Ausstellung von einer Lastkutsche zurückgeliefert wurde. Da keine Träger gekommen waren, musste sie Passanten um Hilfe bitten. Beim Abladen wurde die Figur dann leicht beschädigt. Bis 1929 stand sie dann im Garten ihres Hauses in der Ludolfstraße, erst bei Abbruch des Hauses, nachdem sie selbst schon lange ausgezogen war, ließ sie die Figur abholen. Danach fand das "Frauenschicksal" Aufstellung in einem privaten Garten in der Tesdorpfstraße. Dort, bei einer Frau von Walthausen, sollten sich interessierte Käufer die Figur ansehen. Doch

---

Ausstellung Cöln 1914, Köln 1984, S. 233f. Darin zitiert: Karl-Ernst-Osthaus-Archiv, Hagen DWK/203/1.

312 Ebd. S. 234.

313 Fritz Hellwag: Hamburger Stellung in der Pflege des Kunstgewerbes. In: Kunstgewerbeblatt, 25. Jg., Leipzig 1913/14, S. 134.

"an der Unbeständigkeit, Unrast, Nervosität der jetzigen Menschen ist der Kauf gescheitert", meinte Elena Luksch-Makowsky. Der Verbleib dieser Figur ist unbekannt.
Das zweite, tadellose Exemplar, das 1913 vom Stadtpark-Verein bestellt worden war, stand auf Bitten des Vereins von 1919 an für viele Jahre im Keller der Hamburger Kunsthalle. Dieses Exemplar war von der Firma Richard Mutz & Rother hergestellt worden. Darauf lässt jedenfalls ein Schreiben des Stadtpark-Vereins an die Künstlerin betreffs der Zwischenlagerung in der Kunsthalle schließen.[314] In dem Brief ist auch von einem "Haarriss" die Rede, der dem Transporteur und der Versicherung vorher genannt werden sollte. Erst 1926 kam der positive Bescheid von Baudirektor Professor Fritz Schumacher:

"Sehr verehrte gnädige Frau,
Vor einigen Tagen habe ich mit Herrn Gartendirektor Linné zusammen einen Platz für Ihr Bildwerk im Stadtpark ausgesucht. Es ist an der Stelle, die mir am geeignetsten scheint, provisorisch aufgestellt. Wir verabredeten, Sie zu bitten, es sich dort (vor der Eingangsseite des kleinen Kaffeegebäudes) mit dem Herrn Gartendirektor zusammen anzusehen. (...)
Ich beabsichtige, in der jetzigen Höhe einen ganz knappen viereckigen Sockel aus Muschelkalk zu machen. Hoffentlich sind Sie zufrieden.
Ich bin erstaunt, welch großen Raum ihr Werk trotz seines kleinen Maßstabes verträgt. Es grüßt in bekannter Verehrung Ihr Fritz Schumacher."[315]

Zusammen mit ihm und dem Gartenbaudirektor Linné fuhr Elena Luksch-Makowsky daraufhin im Auto durch den Park, um einen geeigneten Standort zu bestimmen, der sich möglicherweise von dem vorgesehenen unterschied. Ihren späteren Notizen zufolge fand sie "etwas abseits vom Getriebe" in einem "Kastanien-Hain" einen schönen Platz, auf dem die Figur bis nach ihrem Tod stand. Auch die runde Sockelform mag sie durchgesetzt haben. Nach ihrem Tod musste ihr Sohn Peter die endgültige Einlagerung in der Kunsthalle erwirken, da die Figur von Randalierern vom Sockel gestoßen worden war.[316] Die Künstlerin lebte ab 1929

314 Der Brief vom 22. April 1919 befindet sich im Nachlass.
315 Brief Fritz Schumachers an ELM vom 5. Juni 1926 (SUB Hamburg, neuer Bestand (1972.3137), vorläufige Signatur NLu Bc 4 (Bl. 1 im Umschl.).
316 Vgl. Kapitel 7.7.2.

in unmittelbarer Nähe des Stadtparks und ehemalige Nachbarskinder wissen noch heute zu berichten, dass sie ihre Keramikfigur in jedem Frühjahr abschrubbte, um sie von den Witterungsrückständen zu reinigen.

7.2.3. Das "Frauenschicksal" im Vergleich:

Um 1945 machte Elena Luksch-Makowsky Notizen[317] zu einigen ihrer Werke, darin heißt es über das "Frauenschicksal":

"Dem vorbeiströmenden Volk bleibt sie wohl fremd aber viele fragen danach - in empfindlichen Gemütern löst sie Ergriffenheit aus - es ist nicht nur Schmuckstück, es ist Bekenntnis, scheues Frauenbekenntnis."

Viele Beschreibungen und Deutungen des "Frauenschicksals" hat es seit seiner Fertigstellung gegeben.[318] Eine sehr verständnisvolle Beschreibung, für die sich Elena Luksch-Makowsky schriftlich bedankte, lieferte bereits 1928 Fritz Schumacher in seinem Heft "Plastik im Freien".[319] Darin hebt er den Kontrast innerhalb der Plastik hervor, der ihm zwischen dem erdgebundenen unteren Teil und der ausladenden Geste im oberen Teil auffällt:

"(...) Und jetzt sehen wir es: Sollte der strenge Aufbau, in dem die Gruppe beginnt, vielleicht nur da sein um des Kontrastes willen mit dieser freien ganz persönlichen Bewegung im oberen Teil?
Wir haben vor uns eine in straffer Haltung sitzende Frau. Zwischen den Falten ihrer herabfließenden Gewänder blicken drei Kindergestalten heraus. Man sieht, es ist ihnen selbstverständlich, hier wohlgeborgen wie die Kücklein im Nest hocken zu können. Aber man sieht mehr, man sieht, dass die Frau durch diese Kinder fest am Boden gebunden ist. Sie kann nicht schreiten, wohin sie will, sie kann sich nicht bewegen, wie sie mag,

---

317 Im Nachlass erhaltene handschriftliche Blätter zu ihren "Erinnerungen", undatiert.

318 Beschreibungen der Skulptur finden sich bei: Renate Berger (1982), Heusinger von Waldegg, Leppien (1979), Sabine Plakolm-Forsthuber (1994/1999), Fritz Schumacher (1928); s. Lit. Verzeichnis.

319 Fritz Schumacher: Plastik im Freien. Versuche im Betrachten von Kunstwerken, Fragen an die Heimat, Heft. 4, Braunschweig/Berlin/Hamburg 1928, S. 20/21. Ein Exemplar mit Widmung "Mit freundlichem Gruß vom Verfasser 22/III" ist im Nachlass.

das Leben der Mutter wird durch anderes Leben am Erdboden gefesselt. Ihr Haupt aber kann sie frei bewegen. Oben im Geistigen ahnen wir noch eine zweite Welt. Da hat ein Wundervogel sich auf die Schulter der Erdgebundenen niedergelassen, und mit einer Gebärde voll entsagungsvoller Sehnsucht lauscht sie einen Augenblick seinem Sang. Wir fühlen den Zwiespalt der Frau, deren Seele mitfliegen könnte in das Reich der Phantasie und deren wirkliches Sein gebannt ist in die Ansprüche an ihre Mütterlichkeit: Frauenschicksal. (...)"

Zu keinem ihrer Werke hat die Künstlerin selbst so viele Notizen hinterlassen wie zu diesem, so dass mit ihren hier zitierten Aussagen auch abgeschlossen werden soll. Um 1945 bilanzierte Elena Luksch-Makowsky in Notizen zu ihren geplanten "Erinnerungen":

"Durch unbeabsichtigte, organische Fügung ist dieses Werk geworden - ureigenes Schicksal - Rätsel und Schmerz eigenen Lebens, durch ungeheures Leiden und Gefühlstiefen, verschmolzen mit Formgehalt - wurde es bar jeder Süsse zu dem eigensten Dokument meines Lebens und zugleich zu einem zeitlosen Kunstwerk. Man könnte es mein Grabmal nennen, und als Kunstwerk ist es dennoch überpersönlich und zeitlos."

Diese Beschreibungen zeigen, dass die Skulptur als Ausdruck des innersten Gefühlslebens der Künstlerin geschaffen wurde. Das persönliche Bestreben erreichte auch den Betrachter, womit der ebenfalls hohe ästhetische Wert des Werkes noch überhöht wurde.

Die Plastik im Hamburger Stadtpark:

Die Sensibilität Fritz Schumachers, der die Auswahl, den Ankauf und die passende Aufstellung der Figur förderte, lässt auf eine programmatische Auswahl der Plastiken für den Stadtpark schließen. Tatsächlich hatte der Stadtpark-Verein 1914 verkündet:

"So ist ein Anfang gemacht, um eine der Idealabsichten, die Lichtwark einem Volkspark vorzeichnete, zur Durchführung zu bringen, nämlich ihn allmählich zu einem Freiluft-Museum edler Plastik zu machen. Möchte aus diesem Anfang manch wertvolle Weiterentwicklung erblühen, denn zahlreich sind die Stellen des Parks, die noch einer künstlerischen Betonung warten."[320]

[320] Stadtpark-Verein zu Hamburg e.V. (Hrsg.): Vom werdenden Stadtpark, Hamburg 1914, S. 14.

Es war also ein anspruchsvolles Konzept vorhanden, das sowohl die Erholung der Bürger, als auch ihre sportliche und ästhetische Erziehung berücksichtigte. Das ehemalige Wäldchen am Stadtrand wurde so zu einem Gesamtwerk umgestaltet, das ein Freizeitangebot für die ganze Familie, gleich welcher Bevölkerungsschicht, bereithielt: von Ausflugscafés, Bootsanlegern bis hin zum Kinder-Sonnenbad, zu Blumenlehrgärten und Sportanlagen.

Zum Zeitpunkt dieser Veröffentlichung konnte der Verein bereits fünf Figuren, beziehungsweise -gruppen, darunter das "Frauenschicksal" sein Eigen nennen. Allesamt waren sie Schenkungen wohlhabender Hamburger. Inwiefern der Verein Einfluss auf die Auswahl hatte, ist nicht daraus zu ersehen. Aufgrund des vorhandenen übergreifenden Konzeptes gab es sicherlich eine gezielte Auswahl der Figuren. Die übrigen Plastiken, die 1914 bereits vorhanden oder in Arbeit gewesen sind, waren eine "Diana-Gruppe" von Arthur Bock, zwei bronzene Wasserzentauren von Professor Georg Wrba, ein Brunnenentwurf, mit einer im Kreis angeordneten Schar "in possierlichen Stellungen" hockender Pinguine von Professor August Gaul sowie eine sitzende Frauenfigur "Krugträgerin" von Friedrich Wield. 1928 waren eine "Diana" von Georg Wrba, zwei Figuren von Georg Kolbe und "Das Reh" von Richard Kuöhl hinzugekommen.[321]

Vergleicht man die Motive der Plastiken, fällt auf, dass zwar viele naturverbundene Motive benutzt wurden, diese aber zumeist mit der Form eines künstlich gestalteten Parks keine direkten Bezüge aufweisen. So etwa der "Pinguinbrunnen" (mit seinen für diese Gefilde untypischen arktischen Tierchen) , das Jagdmotiv der "Diana"-Gruppe und das von einem Knaben gerittene "Reh". Auch die Wasserzentauren, die das Becken des Freibades im Stadtparksee flankieren, entsprachen weder in ihrer Ausführung noch in ihrer Thematik dem modernen Gedanken des Stadtparks.

[321] Fritz Schumacher: Plastik im Freien. Versuche im Betrachten von Kunstwerken, Fragen an die Heimat, Heft. 4, Braunschweig/Berlin/Hamburg 1928.

Einzig dem "Pinguinbrunnen" muss zugute gehalten werden, dass er in einem architektonischen Ensemble entstand, das sich harmonisch in die umliegenden Blumengärten einfügte. Bis heute gehört diese heitere und von allegorischem Ballast freie Figurengruppe zu den beliebtesten Werken im Stadtpark.

Nichtsdestotrotz ist zu bemerken, dass es sich bei den beteiligten Bildhauern - darunter Elena Luksch-Makowsky als einzige Frau - um zumindest national angesehene Künstler handelte. Sie stellten somit einen repräsentativen Überblick über die deutsche Bildhauerszene dieser Zeit dar. Die Professoren Gaul, sowie Kuöhl und Kolbe arbeiteten in Berlin, Professor Wrba stammte aus Dresden, der Hamburger Wield arbeitete bis 1914 bei Auguste Rodin in Paris.[322]

Bis auf Wield waren die hier genannten auch auf der Werkbundausstellung in Köln 1914 vertreten. Die dort gezeigte Auswahl an Plastiken stellte einen Querschnitt der deutschen Plastik dar. Auch wenn ein "deutscher Stil" in der Ausstellung offenbar nicht erkennbar war, entsprachen die in Köln ausgestellten Exponate einem hohen handwerklichen und künstlerischen Qualitätsanspruch.[323]

Von den hier genannten, im Stadtpark aufgestellten Plastiken erfüllten die beiden "Badenden" oder "Windsbräute"[324] Georg Kolbes den modernen Gestaltungsanspruch am Besten (ABB. 69). Auch sie wurden eigens für einen vorgesehenen Standplatz geschaffen. Diese stellte die Anforderung einer optischen Strukturierung des Übergangs zweier Parkzonen. Die

---

322 Heinz Spielmann: Bildhauer in Hamburg 1900 - 1972, Ausstellungskatalog, Hamburg 1972, o. Paginierung. Siehe auch: Susanne Kähler: Deutsche Bildhauer in Paris, (Diss. phil.), Frankfurt/M. 1996. Es scheint, als hätten die meisten deutschen Bildhauer, die sich derzeit zu Studienzwecken in Paris aufhielten, hauptsächlich technische Fertigkeiten, seltener dagegen stilistische Ausdrucksformen der französischen Bildhauerszene übernommen.

323 Gisela Klinkhardt: Die Plastik in der Werkbundausstellung Köln 1914, (Diss. phil.), Mannheim 1996, S. 179.

324 So benannt in: Hermann Hipp: Freie und Hansestadt Hamburg. Geschichte, Kultur und Stadtbaukunst an Elbe und Alster, Köln 1990, (2. Aufl.), S. 409.

sich gegenüberstehenden Figuren flankieren noch heute den Übergang von der schmalen Anlage vor dem mächtigen jetzt als Planetarium genutzten Wasserturm zur großen Festwiese. Diese öffnet sich zu einem weiten Panoramablick auf das darunterliegende Parkgelände mit dem See und auf die Silhouette der Stadt in der Ferne.

Schumacher formuliert die Anforderungen folgendermaßen:

"Wenn diese Gruppen den Abschluss deutlich markieren sollten, mussten sie in ihren Proportionen gelagerten Charakter haben, und ihr Aufbau musste mit feinem Sinn aus den Abmessungen des Raumes entwickelt werden. In ihrem formalen Charakter aber mussten sie vor allem auf eine Eigentümlichkeit berechnet sein: die Figuren üben ihre Wirkung nicht nur in der Ansicht von der Wiese zum Turm aus, sondern in ebenso hohem Grade in der umgekehrten Blickrichtung (...). Das eine Mal erscheinen sie hell auf dem dunklen Hintergrund des Laubes, im anderen Falle dunkel auf dem hellen Hintergrund des Himmels. Sie dürfen deshalb nicht eine mehr oder weniger geschlossene Masse sein, deren Modellierung sich erst in der Nähe zeigt, sondern schon von weitem muss das lebendige Linienspiel einer durchbrochenen Masse das Auge beschäftigen, schon ehe man ewas Genaueres zu erkennen vermag."[325]

Beim Nähertreten weicht die architektonische Wirkung der Frauenfiguren dem individuellen Eindruck der beiden unterschiedlichen Frauengestalten. Die nackten, sportlichen Körper sind in ungewöhnlichen kauernden Stellungen dargestellt. Aus diesen ist dennoch eine anmutiges und zugleich dynamisches Spiel von Muskeln und Sehnen zu spüren. Von Weitem sind ihre Umrisse mit antiken Löwenfiguren zu verwechseln und auch beim näheren Betrachten bleibt ihnen eine, sonst diesen Raubtieren eigene, kraftvolle Körperbeherrschung haften. Die Figuren stehen als Vertreter einer neuen, körper- und selbstbewussten jungen Generation. Schumacher nennt ihren Darstellungszweck auch treffend:

"Was sollen sie darstellen? Nichts, als sich selbst. Das Spiel dieser Glieder ist das Thema der Darstellung. 'Körperbewegung' könnte man dies Thema nennen, wenn man nach einem Wort sucht, und wir Menschen aus einer Zeit des Sports verstehen sehr wohl, dass dies ein schöner Inhalt für eine künstlerische Arbeit ist."[326]

---

325 Fritz Schumacher: Plastik im Freien. Versuche im Betrachten von Kunstwerken, Fragen an die Heimat, Heft 4, Braunschweig/Berlin/Hamburg 1928, S. 23.

326 Ebd. S. 24.

Im Vergleich dazu ist die Thematik des "Frauenschicksals" und deren formale Umsetzung sehr viel anspruchsvoller. Das ergreifende Thema ist undramatisch umgesetzt worden, die Eleganz der Komposition ist zugleich sehr ausgeklügelt. Dennoch muß eingeräumt werden, dass das "Frauenschicksal" im Hinblick auf die zukünftige Entwicklung der modernen Plastik nicht wegweisend war. Zehn Jahre später wäre sie undenkbar gewesen. Schumacher verlangte in seiner Schrift von 1928 von der modernen Plastik die Beschränkung auf das "Wesentliche", eine "Vereinfachung der Form" und "Überschneidung der Linien".

Volker Plagemann hat die Skulpturen im Stadtpark auf diese Forderungen hin untersucht und mit Recht befunden, dass Werke mit "jugendstilhafter Bedeutung" wie dem "Frauenschicksal" diesen Anforderungen nicht mehr entsprachen. Immerhin stellt auch er fest, dass diese Skulptur "das erste Kunstwerk von der Hand einer Frau [war], das die Situation der Frau thematisierte".[327]

Um 1912 jedenfalls und auch auf der Werkbundausstellung von 1914 konnte Elena Luksch-Makowsky mit ihrem Werk den Vergleich bestehen, vor allem wenn man berücksichtigt, was Frauen als künstlerische Arbeit sonst zugestanden wurde.

Das "Frauenschicksal" und die Plastik auf der Werkbundausstellung in Köln 1914:

Auf der Werkbundausstellung in Köln 1914 stand der Werkstoff Fayence an dritter Stelle der am häufigsten verwendeten Materialien. Vermutlich lag dies an der Verfolgung des Werkbundgedankens, der eine starke Zusammenarbeit von Handwerk und Kunst forderte.[328] Mit der Ausführung des "Frauenschicksals" in weißem glasierten Steinzeug entsprach Elena

[327] Volker Plagemann (Hrsg.): Kunst im öffentlichen Raum. Ein Führer durch die Stadt Hamburg, Hamburg 1997, S. 93/94.

[328] Gisela Klinkhardt: Die Plastik in der Werkbundausstellung Köln 1914, (Diss. phil.), Mannheim 1996, S.174.

Luksch- Makowsky diesem Anspruch. Fassadenreliefs - wie sie sie ja selbst bereits 1905 in Wien geschaffen hatte - fanden häufige Verwendung[329]. Beeindruckend waren wohl die keramischen Wandverkleidungen in dem von Friedrich Adler gestalteten keramischen Vorhof des Synagogenraumes. Es gab keramische Fassadenschmuckfiguren von Ludwig Vierthaler und Karl Albiker. Letzterer hatte seine Figurengruppen aus mehreren Einzelstücken zusammengefügt. Im Vergleich dazu war das "Frauenschicksal" trotz seiner Größe aus einem einzigen Teil gefertigt worden.

Figuren aus Porzellan, beziehungsweise aus Keramik, stellten auch Ernst Barlach, Dorothea Lieber, Robert Obsieger und Bernhard Hoetger aus. Hoetgers 14-teiliger Zyklus "Licht und Schatten" war ein Jahr zuvor auf der Weltausstellung in Gent mit einer Goldenen Medaille ausgezeichnet worden. Hoetgers Arbeiten scheinen durch ostasiatische Kunst inspiriert, die massigen und runden Figuren erinnern an japanische Netsuke-Figuren. Die beiden sitzenden Hauptfiguren ähneln Buddha-Figuren. Die Personifikationen von "Hoffnung" und "Habgier", "Glaube" und "Wut" und den übrigen gegenübergestellten Paaren sind durch spar-same, aber äußerst expressive Gestik und Mimik ausgeführt. Hoetger hatte für die Majoliken eine feste Anordnung ausgearbeitet, bei der sich jeweils "Licht"- und "Schattenseiten" gegenüberstanden. Warum er die Figuren stilistisch in einen ostasiatischen Rahmen presste, ist nicht nachvollziehbar. Die plastische Ausführung wurde übrigens nicht von Hoetger selbst vorgenommen. Er ließ sie nach seinen Skizzen anfertigen. Die zwischen 23 und 66 Zentimenter großen Figuren der Majolikaserie stellten außerdem Modelle für später entstandene fast lebensgroße Steingüsse dar.[330]

Wie Elena Luksch-Makowsky geht Hoetger mit seinem Zyklus über einen bloßen ästhetischen Anspruch hinaus. Mehr noch als sie verzichtet er auf

---

329 Ebd., Gisela Klinkhardt führt im Abbildungsteil Arbeiten von Fritz Schmoll von Eisenwerth (Abb. 1) und Josef Wackerle (Abb. 74).

330 Dieter Wehner: Bernhard Hoetger - Das Bildwerk 1905 - 1914 und das Gesamtkunstwerk Platanenhain, Zürich 1993, S. 55 - 57 und 131.

statische Herausforderungen, wie sie etwa bei Georg Kolbes riesigem Bronzeakt "Badende"[331] zum eigentlichen Sinn werden. Die "Badende" ist in einer Körperhaltung festgehalten, die nur mit artistischer Körperbeherrschung für mehr als einen kurzen Moment eingenommen werden könnte. Die Arbeiten Luksch-Makowskys, Hoetgers (ABB. 70), aber auch Barlachs "Kauerndes Weib" haben eine starke "Bodenhaftung". Bewegung entsteht erst aus den Oberkörpern heraus und auch die ist in allen Beispielen äußerst sparsam eingesetzt. Das Minenspiel von Hoetgers Figuren erscheint dann auch stark übertrieben, von ihm und der sparsamen, aber pointierten Gestik hängt die Wirkung ab.

Elena Luksch-Makowskys "Frauenschicksal" kommt dagegen ohne den Einsatz expressiver Mimik aus. Ihre Komposition ist ausgewogen und die einzelnen Elemente sind so sicher aufeinander abgestimmt, dass eine stille, aber exakte Geste, die Hinwendung zum Kuckuck, genügt. Der Kontrast zwischen dem kompakten und symmetrisch aufgebauten unteren Teil und der leicht bewegten oberen Hälfte nimmt den Betrachter gefangen. Auch Barlachs "Kauernde Frau" - wie viele seiner Plastiken - konfrontiert den Betrachter mit einem Seelenzustand. Doch das "Frauenschicksal" geht darüber noch hinaus: Es erzählt vom Leben der geistig freien, aber durch die Kinder gebundenen Frau.

Im Gegensatz zum "Frauenschicksal" zeigte eine Plastik von Franz Löhr[332] mit dem Titel "Mutter und Kind" exemplarisch, wie eine Mutter-Kind-Beziehung im Allgemeinen, und wahrscheinlich aus männlicher Sicht mit einem gewissen Neid behaftet, gesehen wurde. Sie stellt eine auf der Seite liegende nackte Frau dar, die ihr vor ihr sitzendes Kleinkind in den Arm nimmt und küsst - eine innige Geste und Ausdruck fürsorglicher Zuneigung.

---

331 Vgl. Anmerkung 213, Abb. 54 und 55.
332 Ebd. Abb. 70.

Viele der bekannteren Teilnehmer, wie Lehmbruck, Minne und Hanak stellten Aktfiguren aus. Das schließt einen direkten stilistischen Vergleich mit der Plastik Elena Luksch-Makowskys aus. Eindeutig ist, dass sie mit dem "Frauenschicksal" weder in die Richtung der asketischen, überlängten Figuren Lehmbrucks und Minnes noch der kräftigen, sportlichen Körper Hanaks tendierte. Richard Luksch entwickelte sich mit seiner langen und schlanken, überlebensgroßen "Elbin"[333] weg vom Stil seiner erotischen, "kurvigen" Stoclet-Figuren. Letzteren ähnelt das "Frauenschicksal" noch am ehesten, was sicher auch durch das ähnliche Material und dessen matt-glänzende Oberfläche bedingt ist. Elena Luksch-Makowskys Figur ist elegant, stilisiert, haftet trotz der klaren Linien noch stark dem Jugendstil an. Doch dies ist nur ein kleiner Vorwurf, den man ihr angesichts der bald folgenden Veränderungen rückblickend machen kann. Gegenüber den Plastiken Franz von Stucks, seiner "Amazone" etwa, die allzu dekorativ und oberflächlich erscheint, besteht das "Frauenschicksal" in jedem Fall.

7.2.4. Die russischen Sprichwörter und Volksbilderbögen im Trend der Avantgarde

Auch die Arbeiten an russischen Sprichwörtern, Volksbilderbögen und sogar Illustrationen zu russischen Volksliedern erstrecken sich über mehrere Jahre. Erste Entwürfe entstanden ab 1906, parallel zu den Buchillustrationen für die "Deutschen Schwänke" und für Rabelais' "Gargantua". Zwei Jahre später stellte Elena Luksch-Makowsky eine Reihe ihrer Volksbilderbögen in der "Kunstschau Wien 1908" aus.[334] In der Wiener Werkstätte erschien auch ihre Serie "Russische Sprichwörter" als Postkarten. Einen Verleger für die Sprichwörter, die sie so gerne in einem Buch gesehen hätte, fand die Künstlerin nicht. Aber die vielen Ausstellungsbeteiligungen, die sie, wie wir gesehen haben, mit diesen Ar-

[333] Ebd. Abb. 8.
[334] Vgl. Kapitel 6.8.2.

beiten vor allem in Russland bestritt, sprechen für deren zeitgemäße Form.

Der Trend zur Volkskunst, der unter russischen und auch westeuropäischen Künstlern um die Jahrhundertwende aufkam, ist bereits angesprochen worden. Im Zusammenhang mit den Arbeiten Elena Luksch-Makowskys, die sich stark mit der Rollenverteilung und dem Selbstbewusstsein der Geschlechter auseinandersetzen, sollten einige vergleichbare Arbeiten russischer Künstler angesehen werden. Am nächsten lag sie in ihrer von der Grafik beeinflussten Malweise lange Zeit den früheren Studienfreunden Roerich und Kustodiew. Im Zuge der ersten Revolution in Russland, die zwar niedergeschlagen wurde, fand gerade unter Künstlern ein Aufrütteln von ihren (sozial)romantischen Träumen statt. Die mittelalterlichen Szenen eines Roerich waren somit nicht mehr als wegweisend zu bezeichnen, wenn auch seine plakative Malweise weiterhin fortschrittlich war. Roerich und einige Mitglieder der *Welt der Kunst*, die ihm hier ähnelten, machten dennoch als Bühnenbildner lange Zeit von sich reden.

Eine jüngere Generation war inzwischen nachgerückt, die sich sehr viel ungezwungener der neuen Malweise annahm. Unter ihnen gab es einige, die noch den Weg über die Ausstellungen der *Welt der Kunst* nahmen. Andere organisierten sich in neuen avantgardistischen Vereinigungen. Wie sich Elena Luksch-Makowsky in dieser Umbruchphase um 1910 zwischen diesen alten und neuen Strömungen behaupten konnte, ist angesichts ihrer Kontakte und Ausstellungsbeteiligungen nachzuvollziehen. Darüber hinaus sind Spuren ihres Werkes in den Arbeiten von Zeitgenossen zu finden. Ihr eigener Hinweis auf die auffallend ähnlichen Arbeiten des Malers Sudejkin wurde bereits erwähnt und tatsächlich gibt es in einem weiteren Fall deutliche Ähnlichkeiten zu beobachten.

Zu den Mitgliedern der *Welt der Kunst* gehörte ab 1910 auch Sinaida Serebriakova, die wie Elena Luksch-Makowsky aus einer Künstlerfamilie stammte. Ihr Vater und besonders ihr Bruder Jewgeni Lanceray waren als

Bildhauer, beziehungsweise Maler bekannt, ihre Mutter war die Schwester von Alexander Benois. Vergleicht man das Werk beider Frauen, fällt die Ähnlichkeit der Themenwahl ins Auge. Auch Sinaida Serebriakova stellte mit Vorliebe Bauern bei der Arbeit dar, zeigte ihre vier Kinder beim alltäglichen Spielen und Essen, beobachtete sich in Selbstporträts. Ein direkter Einfluss Elena Luksch-Makowskys besteht möglicherweise in ihrem Gemälde "Im Dampfbad" (ABB. 71) von 1913. Es ähnelt in seinen warmen Farben dem Triptychon Luksch-Makowskys von 1900 und im Bildaufbau gleicht es dem Volksbilderbogen "Die Sauna ist unsere zweite Mutter" von 1908 (vergl. ABB. 12 + 59). Auch Sinaida Serebriakova gab ihren Bildern autobiografische Züge, indem sie die Frauenfiguren durchgehend mit ihren eigenen Gesichtszügen darstellte - ein zuweilen irritierendes Mittel, sobald mehrere Frauen in einem Bild auftauchen. Auch ihre Kinder zeigen die Familienzugehörigkeit, ohne dass darauf im Titel hingewiesen werden musste. Ein wesentlicher Unterschied zu den symbolistischen Arbeiten von Elena Luksch-Makowsky ist allerdings die durchweg heitere und harmonische Grundstimmung.

Fast alle Künstler der jungen Generation zeigten sich von der russischen Volkskunst beeinflusst. Schon die "älteren" wie Kandinsky, die im Ausland Karriere machten, erklärten sich als Verehrer und Sammler von Lubok und Ikone. Bei ihnen hinterließen sie ihre Spuren hauptsächlich in den wirkungsvollen Farbverbindungen, als persönlichen Ausdruck seelischer Verbundenheit mit der Heimat.

Unter den jüngeren Künstlern, wie Natalia Gontcharowa und Michail Larionov, waren die Bezüge sichtbarer. 1913, in seinem Vorwort zu einer Ausstellung mit "Malbüchern und Lubki", die Volksbilderbogen und Ikonenmusterbücher zeigte, schwärmte er: "Der Lubok ist vielgestaltig...".[335] Um dann seine vielfältigen Formen aufzuzählen: "Er ist gemalt auf Tabletts, Tabakdosen, Ladenschildern, Glas, Holz, Kacheln, Blech, er ist

[335] zitiert aus Irina Boguslawskaja: "Volkskunst", In: J. Petrowa/J. Poetter (Hrsg.): Russische Avantgarde und Volkskunst, Stuttgart 1993, S. 35.

bedruckter Stoff, Leder, Backwerk, Holzschnitzerei, Flechterei usw." Beide Künstler übernahmen die sogenannte "primitive" Malweise der genannten Gewerke, ohne jedoch diese exakt zu kopieren. Allenfalls verwendeten sie Zitate, spielten mit Schriftzügen, die sie in ihren Bildern platzierten. Die von Elena Luksch-Makowsky entworfenen Volksbilderbögen stellen somit eine Ausnahme dar (ABB. 72 + 73). Sie übernahm als einzige die traditionelle Form der Vorläufer aus dem 18. und 19. Jahrhundert mit einer gleichwertigen Kombination von Text, Bild und dekorativem Rahmen. Ihre Blätter zeigen zwar eine stilistische Überarbeitung des Genres, aber für sie blieben sie in erster Linie ein Mittel, ihre eigene nostalgische Heimatliebe und -verbundenheit auszudrücken. Der den Sprichwörtern innewohnende Humor, wie auch der lehrmeisterlich erhobene Zeigefinger, beide sind absolut ernsthaft umgesetzt, ohne jegliche Ironie. Auch sei noch einmal an ihr Interesse für volkstümliches Spielzeug, Textilkunst und ihre kunstvoll geformten russischen Backwaren für Kunstmärkte erinnert.

Bei der Übertragung des Genres auf die Karikatur, vor allem der politischen, wie sie beispielsweise von Natalia Gontcharowa während des Krieges erfolgte, wollte oder konnte Elena Luksch-Makowsky nicht mehr folgen. Gontcharowas Arbeiten, wie "Apoklaytischer Reiter", "Französischer Hahn", oder Malewitschs Karikatur "Ein Österreicher kam nach Radziwill..." (ABB. 74), alle von 1914, thematisierten in dieser Zeit den Krieg und den aus ihm folgenden Tod. Sie waren zeitgemäßer als die Sprichwörter-Postkarten Luksch-Makowskys mit ihren Titeln und Lebensweisheiten, wie "Bei Fest und Fröhlichkeit hat man viele Freunde und Brüder" (ABB. 72) und "Finden und nicht Anzeigen ist das Gleiche wie Verhehlen. Der Dieb stiehlt nicht zu seinem Vorteil, sondern zu seinem Untergang" (ABB. 73). Nach der Revolution und der Emigration ihrer Petersburger Familie nach Frankreich verlor sie mit den persönlichen Kontakten immer mehr den Anschluss an die künstlerischen Entwicklungen in ihrer Heimat.

7.3. Die Auswirkungen des Ersten Weltkrieges auf Privatleben und künstlerische Aktivitäten

7.3.1. Die Trennung von Richard Luksch

Der Erste Weltkrieg hatte für Elena Luksch-Makowsky in erster Linie private Folgen. Der Streit mit Wilhelm Niemeyer zeigte den inneren Konflikt auf, den sie lösen musste. Der anfänglichen Angst bei Kriegsausbruch, den sie mit ihren Söhnen während ihres Urlaubs auf Bornholm erlebte, wich bald Patriotismus. Erst hatte sie noch erwogen, das Kriegsende in Kopenhagen, wo sie sich zuerst in die russische Botschaft flüchtete, abzuwarten. Doch nach drei Monaten Aufenthalt in Dänemark war noch kein Ende abzusehen, so dass sie zurückreisten. Die eigentlichen Kriegsjahre sind von ihr kaum kommentiert worden. Ihre Aufzeichnungen setzen erst mit den Ereignissen der russischen Oktoberrevolution von 1917 wieder ein. Parallel zu den Turbulenzen in Russland, die sie um ihre Verwandten fürchten ließ, steuerte ihre Ehe in einen irreparablen Zustand. Doch die heftigen äußeren Ereignisse schienen sie ihr eigenes Schicksal leichter meistern zu lassen.

Im Juni 1921 wurde ihre Ehe mit Richard Luksch geschieden.[336] Der Scheidungsklage Elena Luksch-Makowskys lag ein Seitensprung ihres Mannes zugrunde, den sie durch den Fund eines an ihn gerichteten Briefes vom 16. April 1920 zu belegen wusste. Demnach hatte Richard Luksch, während er im Sommer 1919 ohne seine Familie in Klein Flottbek wohnte, ein ehewidriges Verhältnis zu der ebenfalls aus Wien stammenden Beatrix Wieser unterhalten. Diese behauptete in dem besagten Brief, ein Kind von Richard Luksch zu erwarten. In einem 1928 den Dokumenten zugefügten handschriftlichen Kommentar bestreitet er diese Behauptung:

[336] Die Scheidungsklage vom 14. Mai 1921 ist im Familienbesitz erhalten. Der Verhandlungstermin war bereits am 14. Juni 1921.

"Wer diesen Brief liest, muss zu dem Glauben kommen, Beatrix hatte von mir ein Kind empfangen oder gar geboren. Keines von beiden war der Fall u. die obigen Zeilen entspringen einer aufgereizten etwas hysterischen Fantasie ohne tatsächliche Grundlage."

Dass sich Luksch allerdings ungeniert mit Beatrix Wieser zeigte, belegt ein undatierter Brief (vermutlich im Sommer 1919 verfasst) derselben an Richard Dehmel.[337] Darin beschreibt sie den beigefügten Sommerblumenstrauß, mit dem sie sich "auf diese Art (...) gehorsamst als Gärtnerin zu Ihren Diensten" meldete; eigentlich belanglos ist auch die Absage zu einer Einladung, interessant ist dagegen ihre Grußformel, "(...) bin ich Ihre ergebene Beatrix Wieser", der Richard Luksch ein "u. Er auch, Richard" hinzufügt. Am 27. Februar 1920 äußerte Luksch in einem Brief an Ida Dehmel seine Vorschläge zu einer angemessenen Grabgestaltung für den kurz zuvor verstorbenen Dichter. Auch "Beatrix hat bereits mit einem Obergärtner gesprochen (...)", berichtet er darin.[338]

Fast schon delikater als die in der Klage vorgetragene Beschuldigung ist die damalige Anschrift des Beklagten, denn er war zu diesem Zeitpunkt offenbar schon aus der Ludolfstraße ausgezogen und war nun wohnhaft "in der Haynstr. 18, III., bei Falke", der Familie seiner späteren Ehefrau Ursula Falke, einer Tochter des Dichters Gustav Falke. Angesichts dieser Entwicklung erscheint die Beziehung zu Beatrix Wieser nur ein vorgeschobener Scheidungsgrund gewesen zu sein.

Ihre Ehe hatte Elena Luksch-Makowsky, wie ihre Aufzeichnungen belegen, schon nach dem ersten gemeinsamen Jahr für unbefriedigend gehalten. Immer wieder, besonders nach längeren Aufenthalten in ihrer Heimat, klagte sie über das Unverständnis und die Gefühlskälte ihres Ehemannes. Der wiederum beklagte sich über seine nie zufrieden zu stellende Frau.

337 SUB Hamburg, DA: Br.: W. 240/10.
338 SUB Hamburg, DA: Br.: L. 1574.

Und tatsächlich finden sich erste ernsthafte Äußerungen einer Trennung bei Richard Luksch schon früher, nämlich 1916. Anfang November 1915 wurde er plötzlich und unerklärlich von schweren Fieberattacken und Rückenschmerzen befallen, die ihn ins Bett und zur Einlieferung ins Barmbeker Krankenhaus zwangen. Insgesamt neun Monate dauerte dieser Zustand an, der ihn zum Nichtstun und zum Nachdenken über zwei vornehmliche Probleme zwang. Das Zusammensein mit den vielen Kriegsverletzten in der "roten Stadt des Leidens" beeinflusste ihn in seinem Entschluss, sich nach der Genesung zum Kriegseinsatz zu melden[339]:

"Ich habe noch nie eine so grundfidele Gesellschaft gesehen, wie unsere Patienten hier, Offiziere und Mannschaften, denen allen irgend ein wichtiger Bestandtheil fehlt!"

Die zweite Entscheidung betraf seine Ehe:

"Werde noch bis Pfingsten circa hier bleiben, weil noch eine Darmfistel zu operieren ist, und komme ich heraus, so wird mein erster Gang der Ehescheidung gelten u. g. ohne Rücksicht auf die Kriegsdauer."

Auch Ida Dehmel, mit der er sich schon im Laufe des Jahres 1915 bevorzugt ohne seine Frau zum Plaudern traf, vertraute er ebenfalls seine diesbezüglichen Pläne an. Demnach plante er nach seiner Entlassung im Sommer 1916 zunächst einen dreimonatigen Auftenthalt bei seiner Schwester in Oberösterreich zur weiteren Genesung. Nach seiner Rückkehr schrieb er "Frau Isi" am 7. November 1916 über die Ergebnisse seines Erholungsurlaubes:

"(...) so dass ich manches Leid dort vergessen durfte und Kräfte sammeln für den schlimmen Strauss, den ich nun auszufechten habe. Hierher zurückgekehrt finde ich alle Motive, die mich zur Scheidung von meiner Frau treiben, nur bestätigt und ich bin jetzt ernstlich daran, diese durchzuführen. Ich suche einen Anwalt, bin auf diesem Gebiet ganz unbewandert und möchte mich, wie Dehmel mir vorgeschlagen hat, bei Dr. Heckscher um einen Rath in der Frage umsehen."[340]

---

339 Brief Richard Luksch an Richard Dehmel vom 1. Mai 1916 (SUB Hamburg, DA: Br.: L. 1533).

340 Brief Richard Luksch an Ida Dehmel (SUB Hamburg, DA: Br.: L. 1568).

Es ist nicht nachzuprüfen, wem sich Richard Luksch noch anvertraute. Einen Monat später, am 11.12.1916, beklagte er sich jedenfalls über den ihm zu Ohren gekommenen Tratsch einiger Damen aus dem Umkreis der Dehmels über seine Eheprobleme. Er forderte besonders Ida Dehmel (die als Frau besonderes Einfühlungsvermögen beweisen dürfte) auf, über den Zustand seiner Ehe zu schweigen. Der Zeitpunkt sei für Elena ungünstig, so dass er sie vor allgemeiner "Theilnahme" schützen wolle. Aufgebracht betonte er, dass er Hamburg nicht an seiner Scheidung teilnehmen lassen wolle. Auch "erlaubte" er Ida Dehmel ausdrücklich, Auskunft über seinen Wohnort zu geben, der nach wie vor in der Ludolfstraße sei, auch wenn er häufig, um Zeit zu sparen, in der Nähe der Kunstgewerbeschule zum Essen ginge.[341]

Den um 1945 entstandenen russischen Aufzeichnungen Elena Luksch-Makowskys zu ihren (nicht fertiggestellten) "Erinnerungen" zufolge verließ ihr Mann sie und die Kinder noch am 1. Weihnachtstag 1916 und wohnte für einige Zeit in seinem Atelier. Diese Zeit war für sie doppelt schwer. Während seines langen Krankenhausaufenthaltes hatte sie sich daran gewöhnt, den Alltag selbständig zu meistern, was sie als eine gewisse Befreiung empfand. Zunächst noch beunruhigt über seine Krankheit, ging sie schließlich nicht mehr so häufig ins Krankenhaus. Dass er sie nun wieder - aus einem persönlichen Grunde - verließ, verwirrte sie ziemlich. Aus Kummer und wegen der katastrophalen Versorgungslage dieses Winters verlor sie viel Gewicht. Sie mussten im Haus zusammenrücken und die Fenster der wenigen beheizbaren Räume abdichten. Richard kränkelte weiterhin und irrte herum, nicht wissend, wie er sich entscheiden sollte. Die Kinder litten unter der Situation und Elena Luksch-Makowsky plagte ihretwegen ein schlechtes Gewissen. Soweit gehen ihre eigenen Kommentare zu dieser Lebensphase.

[341] SUB Hamburg, DA: Br.: L. 1569.

Im Frühling 1917 kam ihr Mann zu ihr zurück. Sein Kriegseinsatz scheiterte im Übrigen an seinem hohen österreichischen Dienstgrad, der ihm in Deutschland nicht anerkannt wurde. Doch die Versöhnung hielt nur knapp ein Jahr. Das beweist ein Brief vom 15. Januar 1918, in dem Richard Luksch sich erneut bei Ida Dehmel nach einem geeigneten Rechtsanwalt "für dieselbe bekannte Angelegenheit" erkundigt. Sein bisheriger, ein Herr Dr. Suse, war mittlerweile gestorben.[342]

Die weiteren Vorgänge des Jahres 1918 sind schwer aufzuzeigen, Elena Luksch-Makowsky hielt sich damals die meiste Zeit mit den Söhnen allein auf dem Lande, mal in der Heide, mal in Mecklenburg auf. Erst 1919 wurde die endgültige Trennung absehbar, durch die Affäre von Richard Luksch mit Beatrix Wieser. Er verbrachte viel Zeit in Wien, wo ihn Sohn Andreas besuchte. Dieser kam mit traurigen Eindrücken zur Mutter zurück, der Vater habe bei "Wieser gewohnt und die Verlobung mit dieser Jüdin gemacht" heißt es in ihren Notizen.

Nach Beendigung der Beziehung schöpfte sie ein letztes Mal Hoffnung, die vielen Zeiten der Trennung hatten sie in mancher Hinsicht die eigenen Fehler eingestehen lassen. Umso enttäuschter war die Nachricht der neuen Beziehung ihres Mannes mit Ursula Falke im folgenden Jahr. Ein undatierter Briefentwurf zeigt ihre Not und Verzweiflung über das sich nun abzeichnende Ende ihrer Ehe. Er soll daher in voller Länge zitiert werden:

"Nun ist das lang Gefürchtete, Drohende über uns eingebrochen. Du stehest fest da, stürmst zu neuem Glück, findest eine Dir nahe Seele - und hast alles andere fast ganz überwunden.

Ich habe geträumt und die Sehnsucht nach Dingen, die ich hätte erreichen sollen, war selbst in ihrem Schmerze - schön. Der Sturm der letzten Jahre ist über meine Seele gegangen und hat alles ausgebrannt und gelöscht - gerade regte sich neue Kraft und Hoffnung. Ich habe schon innerlich ein Kreuz über die Vergangenheit gestellt und wollte mich mit so viel befreiter Frische an das Nahe wenden, mit aller Anspannung leben - ich ersehnte ein wärme-durchdrungenes Zusammenleben mit Dir, ich wollte nun Klarheit und Ordnung in der Umgebung und in meinem Inneren schaffen und mich endgültig

[342] SUB Hamburg, DA: Br.: L. 1572.

beruhigen. Der Gegenwart und Deinem und der Kinder Glück leben, damit mich selber beglückend und festigend.

Bisher hatten wir jeder in seiner Art schwer tragend für des Hauses Aufbau gewirkt, nun kam mir aus allem Erlebten die Überzeugung, dass nur im engsten Anschluss an Dich meine Rettung liege - die Rettung vor der grossen Müdigkeit. Der Kampf meiner dämonischen und genialen Energien gegen mein doch so gutes weibliches Los ist vollendet; Ich weiss nun, dass ich vollwertig als Weib leben muss, um harmonisch mich im Übrigen zu betätigen. Nur durch Dich, meinen Mann, kann ich selbst die Mutterstelle gut und richtig ausfüllen. Ich will durchaus kein Alleinherrscher in der Familie sein; wie soll ich Deine feste Stütze entbehren und wie soll das Gebäude stehen ohne Eckpfeiler. Du wirst doch immer dringender nötig, da sich die Jungen an Dir, dem Vater, halten und ranken, ihre natürliche Liebe besitzest Du und Verehrung und wirkst gut und fördernd, allein schon durch die Anwesenheit.

Richard! Ist es denn möglich, dass wir beide die das Schöne lieben ein solches Zerrbild und eine solche Qual schaffen? Niemals hätte ich sie heraufbeschworen, die Tat, so wie Du jetzt, denn jetzt, wo ich solange meine Kraft hier eingesetzt habe, wo alles im besten Zug ist, und wo das durch Deine Fürsorge und Liebe Geschaffene zu Festigung gelangen sollte, durch die Zeit, durch neue Erkenntnisse, jetzt ist es doch Wahnsinn, an einer herben Jugendidee festhaltend alles über den Haufen zu werfen. Die Kinder werden nach Dir fragen, und ich werde das Gefühl von Leere, Gram und Schuld, Dich nicht gehalten zu haben, nicht los. Niemals. Du bist doch die Hauptsache in meinem eigenen lieben Ganzen - das belebende Element - und ich will mich bemühen, die Wunden zu heilen, ich glaube doch noch, dass Du bei mir und den Deinen die sichere Ruhe findest. Ich weiss nun den wirklichen Wert von Deiner geliebten Gegenwart. Hilfe; ich kannte ihn zwar immer, aber es war selbstverständlich, diesen starken Rückhalt an Dir zu haben."

Nach diesem langen Hin und Her ist dennoch auf eine einvernehmliche Scheidung zu schließen. Aus dem Briefentwurf spricht ganz klar die Einsicht über die Mitschuld und eine - leider zu späte - Erkenntnis über die große Bedeutung ihrer Beziehung.

Dass letztendlich das Verhältnis mit Beatrix Wieser als Scheidungsgrund vorgeschoben wurde, mag auch im Sinne von Elena Luksch-Makowsky gelegen haben. Schließlich war sie mit den Kindern nun in einer finanziell noch misslicheren Lage und auf einen Unterhalt ihres Mannes angewiesen. Dieser wurde bereits Ende November 1921 zum vierten Mal Vater. Seine Tochter Jorinde, genannt Jori, wurde noch vor der erneuten Eheschließung mit der Ausdruckstänzerin und ehemaligen Kunstgewerbeschülerin Ursula Falke geboren. Dass dieser Tatbestand nicht in der Scheidungsklage aufgeführt wurde, lässt ebenfalls auf eine - wenn auch

in ihrem Fall schmerzliche - Übereinkunft über die Scheidung der Ehe schließen.

In einem Briefentwurf an ihren Rechtsanwalt, Dr. Rauert, der 1930 entstand, erläutert Elena Luksch-Makowsky die "Entwicklung der Dinge" seit ihrer Scheidung. Damals war ihr und den Söhnen das Professoren-Gehalt ihres Ex-Mannes zugesprochen worden, das erst RM 750,-, zuletzt 920,- RM betrug. Man ging davon aus, dass er eine vergleichbare Summe aus privaten Künstler-Honoraren verdienen würde, über "welche er für seine neue Familie verfügen wollte". Verkäufe von seinen bis 1921 entstandenen Kunstobjekten sollten zwischen ihm und seiner ersten Familie geteilt werden, solange eine Unterstützung der Söhne notwendig sei. Die Realität sah anders aus. Nur einmal bekam sie das volle Gehalt und von einer Gehaltserhöhung erfuhr sie auf indirektem Weg. Danach teilte Richard Luksch sein Gehalt mit ihr und den Söhnen, was eine Unterstützung von 4/5tel bedeutete. Doch schon kurze Zeit später erklärte er, das Gehalt zusätzlich mit neuer Frau, Kind und Dienstmädchen teilen zu müssen, wonach sie nur noch die Hälfte erhielt.

Die Folge dieser Regelung für ihren Lebensstil war einschneidend, wie sie ihrem Anwalt schilderte:

"Als ich 1921 die selbständige Führung des Haushaltes antrat, hatte ich einen Packen Schulden von einigen hundert Mark durch Arztrechnungen auf dem Buckel, welche ich durch viele Monate schleppte. Spätere Vermietung des Parterres unseres alten Hauses verlangte Einführung von elektrischem Licht, Auffrischung der Räume e. t. c. Da ich für alles sorgen musste - Ernährung, Bekleidung, Schulgeld, evtl. Reise-Taschengeld - den ganzen Kampf der Inflationszeit mitmachte, in der sehr kalten Wohnung mit eisernen Öfen, so kann ich sagen, dass ich angespannte Mühen durchmachte, alle die Jahre hindurch in aufregendem Kampf - und jeden Monat, nach Deckung von Miete, Licht, etc. vis àvis de rien stand und mir erst die fehlenden paar hundert Mark schaffen musste.
Dass ich dieses stets zustande gebracht habe ohne fremde Hilfe, durch eigene künstlerische Arbeit, ist eine Tatsache, die ich meiner geistigen Einstellung, meiner elastischen und gesunden Constitution zu verdanken habe - ebenfalls meinem persönlichen Verzicht auf Kleidung, Unterhaltung, Bewegungsfreiheit u. a. m."

Dass Richard Luksch um 1928 die Zahlungen um die Anteile von Peter und Andreas kürzte, die gerade ihre Ausbildungen beendet hatten, war vorhersehbar und trotzdem hart. Angesichts der vergangenen und gegenwärtigen Entbehrungen forderte Elena Luksch-Makowsky ihren Anwalt zu einer Revision der Unterhaltsbedingungen und der ursprünglichen Teilung des Gehaltes auf. In Anbetracht der in den ersten Jahren ihrer Ehe noch aufgestellten Forderung nach einem gehobenen Lebensstandard fällt die im Krieg und nach der Scheidung entwickelte Fähigkeit zu Entbehrungen besonders auf. Ein Schlüssel hierzu ist wohl in der Erfahrung des Krieges und den Folgen der Revolution in ihrem Heimatland zu suchen.

7.3.2. Die bitteren Erfahrungen in Krieg und Revolution

Der Sinneswandel, den Elena Luksch-Makowsky bezüglich ihrer Aufgaben in Ehe und Familie machte, vollzog sich während der Kriegsjahre. Als Russin im Land des Kriegsgegners leben zu müssen, war für sie zunächst schwierig zu akzeptieren. Aber schon während ihrer letzten Reise nach Russland, die sie im Winter zu Beginn des Jahres 1914 machte, war sie von vielen "Vorahnungen" geplagt.[343] Ihre Brüder arrangierten ein letztes Treffen mit ihrem kranken Vater Konstantin, der Ende des Jahres verstarb. Es war gleichzeitig das erste Treffen seit seiner Scheidung von ihrer Mutter Julia; zwei Jahrzehnte waren inzwischen vergangen.

Bereits im Herbst 1914 erreichten sie die ersten Nachrichten über gefallene russische Freunde, worauf sie einen Nervenzusammenbruch erlitt. Ihr Leben änderte sich zu Beginn des Krieges noch nicht wesentlich, doch während eines Landaufenthaltes in Malente klagte sie über "die freche Stimmung der deutschen Frauen" und die "Geschmacklosigkeiten" ihr und den Söhnen gegenüber. Richard Luksch hatte nach Kriegsausbruch

[343] Die russischen Notizen zu ihren geplanten "Erinnerungen" reichen bis ca. 1920, so dass die Geschehnisse während des Krieges annähernd zu verfolgen sind. Sie bilden die hauptsächliche Quelle für diese Zeit.

mit seinen übrigen ausländischen Kollegen Stellung zu seiner Haltung im Kriege zu nehmen. Vor Weihnachten 1915 wurde er schwer krank und musste ins Krankenhaus, wurde nur für die Festtage mit dem Auto nach Hause gefahren. Eine doppelte Belastung für seine Frau, die sie mit Geduld und Mitleid meisterte. In Notizen erwähnt sie stolz "das Bewusstsein meiner Verantwortung und Mutterschaft." Und freut sich: "Ich fühle mich ohne Joch." So kümmerte sie sich an seiner Stelle um die Steinmetzarbeiten an dem von ihm entworfenen Liliencron-Grabmal. Das Selbstbewusstsein wuchs in dieser Zeit und sie fand noch Kraft, sich um eigene künstlerische Aufträge zu bemühen. In diesem Jahr bewarb sie sich erstmals um den Auftrag einer Senatsplakette und führte einige private Porträtaufträge aus.

Elena Luksch-Makowsky plante den ersten von mehreren Sommeraufenthalten auf dem Gut Luisenhof, den sie nach der Entlassung ihres Mannes aus dem Krankenhaus allein mit den Kindern antrat. Dort hatte sie 1916 erste Kontakte zu Kriegsgefangenen, die zur Zwangsarbeit eingesetzt wurden. In Gesprächen mit den Gefangenen erfuhr sie deren schreckliche Kriegserlebnisse, aber auch über die politischen Zustände in ihrer Heimat. Diese Begegnungen regten sie wohl zu ihrer Figur "Gefangengruppe" an, die unter 7.4.1. vorgestellt wird.

Im Laufe des Krieges bekam Elena Luksch-Makowsky die zunehmende Versorgungsnot zu spüren. Sie musste sich während ihrer Sommeraufenthalte daran gewöhnen, bei der Ernährung der Familie zu improvisieren. Sie musste für Fleisch und Milch längere Fußmärsche auf sich nehmen und das Angebot durch eigene Initiativen, wie Pilze und Beeren sammeln erweitern - eine neue Erfahrung, die sie durchaus positiv darstellte.

Noch im hohen Alter erinnerte sie sich an ihre Bemühungen, insbesondere ihren von Geburt an unter einem Magen-Pförtner-Krampf leidenenden jüngsten Sohn Dima angemessen zu ernähren:

"Da habe ich im Garten eine Kaninchenzucht eingerichtet, bis zu 40 Stück dreimal am Tag gut u. sauber gefüttert - Kartoffelschalen gesammelt, gewaschen, gekocht mit Kleie. Dann Heu aus dem Garten und Kohlblätter. In einer Kuhle im Garten Steckrüben für eigenen Gebrauch - immer auf dem Trab nach Essen. Stockfisch, irgend ein Geflügel, einen Bussard, einen Reiher, Raben u. Krähen - für Suppe sehr brauchbar..."[344]

Gegen Ende des Krieges musste sie sich mehr und mehr um ihre Familie in Russland sorgen. Im April 1918 erreichte sie ein Brief ihres Bruders Voloda über einen österreichischen Soldaten, der von Odessa nach Wien fuhr.[345] Auf normalem Wege war der Kontakt so gut wie unmöglich. Dem Inhalt des Briefes zufolge hatten die Brüder und die Mutter schon vor längerer Zeit St. Petersburg verlassen müssen. Voloda wohnte mit Frau und Baby bereits zwei Jahre in Odessa, während die Mutter mit Sergej und seiner Frau auf der Krim lebten, die "aber noch in der Macht der Bolschewiken" war. An eine Rückkehr nach St. Petersburg war überhaupt nicht zu denken, seine Wohnung und das Haus Sergejs seien mit Arbeitslosen besetzt, die "alles daraus stehlen werden". Resigniert schrieb er:

"Wir leben im Jetzt und denken nicht an die Zukunft, weil die Revolution noch dauert und die Heimat und das alte Leben damit zerfällt. Es gab schreckliche Minuten, als die Macht in Händen abscheulicher Matrosenblusen und einfacher Räuber war."[346]

Das Schicksal der Aristokratie schien düster. Voloda wusste von dem früheren General Ossipov zu berichten, dass dieser nun als Gepäckträger am Bahnhof arbeitete, um etwas zum Essen zu verdienen: "Diese 'gute' Zeit heißt Errungenschaft der großen Revolution - wenn alle großen Leute im Bahnhof arbeiten..." Sein größter Wunsch sei, so Voloda, seine Schwester in Hamburg zu besuchen, um einige Zeit nicht "als 'Bourgeois' in die Sonnenblumenkerne kauenden Gesichter der 'Genossen' blicken zu müssen". Überhaupt sei er froh, dass seine Schwester, die ja "die einfachen Arbeiter so gern mochte, diese so jetzt nicht sehen müsste", so enttäuscht wäre sie von ihnen! Mit einem Mal war für Elena Luksch-

344 Briefentwurf an eine Frau Götting zu Weihnachten 1965 (Nachlass).
345 Brief Voloda Makowsky an ELM vom 1. April 1918 (Nachlass).
346 Ebd.

Makowsky ihre alte Heimat durch die "Schrecken der Anarchie" zerstört worden. Es gab plötzlich keine Alternative mehr zu Hamburg. Sie musste sich mit ihrem Schicksal, das sie so lange bekämpft hatte, endlich versöhnen und erkennen, wie günstig ihre Situation doch eigentlich war. Für ihre Ehe kam diese Einsicht jedoch zu spät.

7.3.3. Die Arbeiten während des Ersten Weltkrieges

"Russischer Synodalchor":

Ende des Jahres 1913, wahrscheinlich auf der Durchreise zu ihrem letzten Aufenthalt in Russland, erlebte Elena Luksch-Makowsky in Berlin ein bewegendes Konzert in der russischen Kirche. Ein Teil des Moskauer Synodalchors gab dort anlässlich des Gedenktages zur Völkerschlacht bei Leipzig feierliche Konzerte und Gottesdienste. Die kleine Figurengruppe "Synodalchor" schuf Elena Luksch-Makowsky dann 1914 mit dem Gedanken an eine Ausführung in Holz oder Porzellan. Der Beschriftung eines alten Fotos dieser Arbeit zufolge plante sie die Ausführung der Arbeit in der St. Petersburger Porzellan- und Glasfabrik - deren künstlerischer Leiter ja ihr Freund Jewgeni Lanceray war. Doch der Krieg machte ihr "einen Strich durch die Pläne". 1925 kaufte die Hamburger Kunsthalle eine der Gipsausführungen auf der "Juryfreien Ausstellung zur Förderung Hamburgischer Künstler", die dort im Oktober stattfand. Darin zeigte Elena Luksch-Makowsky noch drei Bilder, die ebenfalls in den Besitz der Kunsthalle gingen. Die Ausstellung war mit 1100 Werken von 269 Künstlern bestückt, was der Qualität nicht zugute kam, wie es im "Cicerone" hieß. Einige erfreuliche Ausnahmen waren (unter anderem) die Arbeiten von Alexandra Povorina, Heinrich Stegemann und eben Elena Luksch-Makowsky:

"Gipsplastik Russischer Synodaler Chor. Gelungene Idee, auf den umgekehrten Zwiebelkuppeln russischer Kirchen das wolkenumsäumte Podium für die gedrängte Sängerschar zu plazieren und gute Ausführung, weil es gelang, der Vielköpfigkeit die innnere

Einheit und Wucht zu verleihen, die solche Russenchöre zum packenden Genuss und besten Interpreten russischer Volksseele machen."[347]

Das beschriftete Foto aus dem Nachlass (ABB. 75), in dem sich ein weiteres Exemplar befindet, zeigt eine interessante Kombination der Figurengruppe mit einer Aquarellstudie eines russischen Klosters, vermutlich von Rostow, das die Künstlerin auf ihrer Reise besuchte. Auch von den schönen Mönchsgesängen hatte die begeisterte Chorsängerin in ihren Aufzeichnungen berichtet.

Ihr synodaler Chor steht quasi auf dem Spiegelbild der vielen Zwiebeltürme des Klosters in dem Hintergrundbild. Die Sänger sind körperlich durch ihre hochgeschlossenen Mäntel zu einer Einheit gefasst und versinken mit ihren Füßen in Wolken, die sie gleichsam zu himmlischen Höhen heben. Doch der Sockel hält sie fest am Boden. Ohne das Aquarell wirkt der Chor, als würde er auf einem staksigen Tafelaufsatz stehen. Der Bezug zur Architektur der Kirche ist nicht sofort ersichtlich, aber auf den zweiten Blick auf raffinierte Weise mit dem Chor verbunden. Somit zeigt die Künstlerin in doppelter Weise ihr Talent zur Verknüpfung verschiedener Ebenen.

Georg Syamken sieht in dem Werk eine "einzigartige bildhauerische Darstellung aus der (russisch-)orthodoxen Liturgie" und auch den "Sockel mit gotischen Diensten und umgekehrten Kelchblättern (...) in einer spezifisch russischen Weise stilisiert".[348] Der folkloristische Bezug ist deutlich, die Ausführung dagegen noch elegante Stilkunst. Und, so Syamken abschließend:

"Die Bildidee ist blütenhaft, romantisch und religiös; vorgetragen in einer dekorativen wie wirklichkeitsnahen Form ganz im Sinne des Petersburger Symbolismus der Jahrhundertwende."

---

347 Heinrich Kohlhaußen: Die Juryfreie Ausstellung zur Förderung Hamburgischer Künstler, In: Der Cicerone, XVII. Jg., Leipzig 1925, II. Teil, S. 1185f.

348 Georg Syamken: Die dritte Dimension. Plastiken Konstruktionen Objekte, Bestandskatalog der Skulpturenabteilung der Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1988, S. 277.

Porträts und Exlibris-Entwürfe ihrer Familie:

Die Fülle der von Elena Luksch-Makowsky im Verlauf ihrer aktiven künstlerischen Laufbahn gefertigten Porträts lässt eine vollständige Dokumentation nicht zu. So soll hier und im weiteren Verlauf dieser Arbeit lediglich eine Auswahl dieser Porträts vorgestellt werden. Besonders unter den Porträts ihrer Familienangehörigen finden sich einige, die beispielhaft stehen für ihre stilistische Entwicklung. Gerade während der frühen Hamburger Jahre und während des Krieges hatte die Künstlerin, wohl aufgrund der schlechten Auftragslage, genügend Zeit ihre Söhne zu porträtieren.

Eine Reihe dieser Bilder entstanden um 1913 - 16. Darunter findet sich eines, auf einem Foto dokumentiert, das den jüngsten, Dima, beim Spielen mit russischen Spielzeugfiguren zeigt (ABB. 76). Im Hintergrund ist eines ihrer Gemälde zu erkennen. Beide Bilder, sowohl das Porträt als auch das darin gezeigte, sind nicht mehr nachzuweisen. Das an der Wand hängende Bild ist ebenfalls als separates Repro dokumentiert. Es zeigt eine Gruppe von Frauenfiguren in russischen Trachten und ist mit "Russische Puppen" betitelt. Auch mit diesem Familienporträt hat Elena Luksch-Makowsky versucht, die lebendige Nähe zu ihrer Heimat darzustellen. Die Darstellung erinnert an das Foto des Synodalchores vor dem Aquarell des russischen Klosters.

Ein Porträt von Andreas (ohne Datum) ist ebenfalls nur durch ein Foto dokumentiert (ABB. 77). Es zeigt jedoch ihren, in dieser Zeit noch dominierenden Einfluss der Wiener Stilkunst. Der Blick des Jungen ist nachdenklich, was sein klassisches hübsches Profil unterstreicht. Das Gesicht wird von seinem fließenden Matrosenhemdkragen, den welligen dichten Haaren und dem stark gemusterten Möbelstück im Hintergrund umrahmt (ähnlich dem früher viel verwendeten Tartarentuch).

In beiden Porträts - exemplarisch für die Familienporträts dieser Phase - wirken die Inszenierungsbestrebungen der Künstlerin aus ihrer Wiener Zeit nach. Im Vergleich dazu zeigen spätere Porträts eine zunehmende Reduktion auf das eigentliche Motiv, den Porträtierten. Das Umfeld wird unwichtiger. Interessant ist auch die Ähnlichkeit zu den Auftragsfotos von Rudolf Dührkoop von 1907 (ABB. 43 + 78) und einem weiteren Foto aus dem Familienbesitz (ABB. 79). Auch dieses wirkt noch sehr inszeniert: es zeigt die Künstlerin und ihre beiden ältesten Söhne mit Blumenkränzen geschmückt auf einer Wiese sitzend. Den Fotos nachgestellt wirkt ein "Selbstporträt mit Sohn Andreas" von 1908/9 (ABB. 80).[349]

Die Benutzung von symbolistischen Elementen, wie Blüten, russischen Kleidungsstücken und Spielzeug, ist in den, nach dem Krieg entstandenen Bildern nicht mehr zu beobachten. Die letzten Beispiele dieser Art sind einige Blätter von 1916, die Exlibris-Entwürfe für ihre Familie enthalten (ABB. 81). Darunter ist eines für Richard Luksch, das ihn fast in derselben Pose zeigt, wie auf dem Ölbildnis von 1901. Er steht breitbeinig in seinem Arbeitskittel zwischen zwei seiner Figuren. Es sind kleine Modelle der "Elbin", auf hohen Sockeln stehende Frauenakte, deren überlebensgroße Ausführung 1911 entstand. Es scheint fast, als hätte seine Frau ihn zwischen die beiden Frauenfiguren gestellt in einer Vorwegnahme der späteren Entscheidung zwischen zwei Frauen. Ihr eigenes Exlibris hat bekannte Merkmale und ist eine weitere Variation des Themas "Die Frau zwischen den Kindern". Elena Luksch-Makowsky steht fest in ihre russische Stola eingehüllt im Vordergrund. An ihrem Rockzipfel hängt der kleine Dima, er lugt hinter ihr hervor. Die beiden älteren Söhne sind weiter im Hintergrund zu erkennen, sie sind schon fast erwachsen, gehen eigene Wege und suchen nicht mehr ihre unmittelbare Nähe. In diesem Sinne hat sie auch einige Entwürfe für Andreas Luksch gestaltet. Er wird als dynamischer junger Mann im Matrosenanzug dargestellt, wie er durch

[349] Das "Selbstporträt mit Sohn Andreas", um 1908/9, befindet sich heute in der Sammlung des Schleswig-Holsteinischen Landesmuseums, Schloss Gottorf.

eine weite Landschaft läuft, voller Lebensenergie - und schnell wie der Wind - wie die Wolken vielleicht assoziieren sollen.

Porträtbüsten:

Zwischen 1915 bis 1918 entstanden einige Porträtbüsten. Bei den meisten handelte es sich um Aufträge und sind daher heute nur noch durch Fotos dokumentiert. Dazu gehören die Büsten der Frau Consul Staude aus Hamburg und des bekannten Bildhauers, Schriftstellers und Kunstkritikers (beispielsweise für die "Deutsche Kunst und Dekoration") Herbert Mhé. Weitere Aufträge gingen von den Familien Warburg, Hirsch - wohl die Porträtbüste der verstorbenen Frau Marie Hirsch - und Waechter ein. Letztere ließ, am Rande bemerkt, ein Bild ihres Hundes für 2.000,- RM anfertigen. Noch im Nachlass erhalten sind die Gipsbüsten ihrer Söhne Peter und Andreas, beide von 1916. Die in diesem Jahr entstandenen Porträts, wohl alle plastischer Art, stellte sie gegen Ende des Jahres aus. Leider geben ihre um 1945 niedergeschriebenen Notizen keine weiteren Hinweise auf Ort und Umfang besagter Ausstellung. Dasselbe gilt für ihre Aussagen zu Ausstellungen nach Kriegsende im Jahr 1918, an denen ihr Mann "und ein bisschen" sie selbst teilnahmen. Bei einer dieser Gelegenheiten, die in Hamburg, aber auch in Berlin oder Wien - wo Richard Luksch wohl in den Verkaufsstellen der Wiener Werkstätte ausstellte - stattfanden, hatte Elena Luksch-Makowsky Erfolg mit dem Verkauf ihres Gemäldes "Adolescentia".

Die Büste ihres Sohnes Andreas unterscheidet sich von den anderen dadurch, dass sie ein Kleidungsstück, vermutlich den hohen Kragen seines Matrosenanzuges, mit in die Gestaltung einbezieht. Aber auch hier verzichtete die Künstlerin auf die Ausformung, ja sogar Andeutung der Schultern. So erhalten ihre Porträtköpfe allesamt etwas Hochgewachsenes, Erhabenes, bewirkt durch die Konzentration - beziehungsweise Reduktion - auf Kopfhaltung und Gesichtszüge (ABB. 82).

7.4. Die Nachkriegsjahre - vom Symbolismus zur Neuen Sachlichkeit der zwanziger Jahre

In den ersten Jahren nach Kriegsende war Elena Luksch-Makowsky noch sehr beansprucht durch die sich lange hinziehenden Scheidungsmodalitäten. Die beiden älteren Söhne waren nun herangewachsen und begannen, ihre eigene Berufslaufbahn einzuschlagen. Sie waren ihr in dieser Situation eine große Stütze und vermittelten gleichzeitig zwischen ihr und Richard Luksch, soweit es ging. Peter plante ebenfalls eine künstlerische Laufbahn, unterstützt durch die Mutter. Er besuchte die Kunstgewerbeschule, dort auch die Bildhauerklasse seines Vaters, der ihn jedoch für zu untalentiert auf diesem Gebiet erklären musste. Auch Andreas zeigte künstlerisches Talent, entschied sich dann aber angesichts der stets unsicheren Auftragslage seiner Eltern für ein Ingenieurstudium, das ihn zeitweilig nach Danzig und Berlin führte.

Elena Luksch-Makowsky hatte sich nun im Wesentlichen ihrem jüngsten Sohn Dima zu widmen. Die bereits dargestellte knappe finanzielle Lage, in der sie sich nach der Scheidung befand, erlaubte ihr keine Hausangestellten mehr, sie musste sich im Gegenteil nun verstärkt um bezahlte Aufträge bemühen. Ihren Notizen aus dieser Zeit ist zu entnehmen, dass sie trotz des Schmerzes über ihr Alleinsein - oder gerade deswegen - nun verstärkt eigene Bekanntschaften schloss und sich in Hamburg einen eigenen Freundeskreis aufbaute. 1919 starb zudem ihr gemeinsamer Freund Richard Dehmel an den Folgen einer Krankheit, die er sich als Kriegsfreiwilliger an der Front zugezogen hatte.

Durch ihre häufigen Aufenthalte auf dem Lande kam Elena Luksch-Makowsky schon während des Krieges in Kontakt zu Kriegsgefangenen und Flüchtlingen.[350] Vielleicht relativierte sich dadurch das Empfinden des eigenen schweren Schicksals. Der Krieg hatte sie Hunger erleben lassen

[350] Dies geht aus den russischen Notizen zu ihren unvollendeten "Erinnerungen" hervor (Nachlass).

und den Verlust ihres normalen Familienlebens. Aber gerade unter diesen harten Bedingungen schöpfte sie neue Kräfte. Sie meisterte ihren Alltag, indem sie sich um die Versorgung mit Lebensmitteln und Kleidung selbst kümmerte. Darüber hinaus fühlte sie sich anderen Bedürftigen gegenüber zur Unterstützung verpflichtet, spendete Kleidung und Trost. Dieses Gefühl, auf sich selbst gestellt zu sein und sich gleichzeitig für andere einsetzen zu müssen, bewirkte offenbar eine Ablenkung von ihren persönlichen Problemen. Sie lernte in diesen Jahren, ihr eigenes *Frauenschicksal* zu akzeptieren und auszufüllen.

So setzen sich ihre Arbeiten aus diesem Jahrzehnt aus drei Bereichen zusammen. Einmal ist es die Beschäftigung mit der russischen Kultur, und zwar richtete sich ihr Streben jetzt vor allem danach, die nun von den Bolschewisten unterdrückten kulturellen und religiösen Bräuche zu pflegen. Außerdem ist in den Arbeiten dieser Periode ein Hang zu nostalgischer Aufarbeitung alter Skizzen und Bearbeitung früherer Themen zu beobachten. Ein anderer Schwerpunkt wurde das Bestreben, öffentliche Aufträge zu erhalten, auch Entwürfe für Werbeschriften sind hierzu zu zählen. Einen Großteil ihrer Arbeiten in den zwanziger Jahren und auch in der Folgezeit setzte sich aus Privataufträgen für Porträts zusammen. Gerade in den beiden letzten Bereichen musste sich Elena Luksch-Makowsky von den symbolistischen Tendenzen der Vorkriegszeit lösen und sich die eher nüchterne deutsche "Neue Sachlichkeit" aneignen.

7.4.1. Russlandbilder und Arbeiten für die russische Gemeinde

Die eigenen Kriegserlebnisse, die Treffen mit russischen Flüchtlingen, deren Erlebnisse und Erzählungen, all dies verarbeitete Elena Luksch-Makowsky in einem Lithografien-Zyklus. Zwischen 1920 und 1923 entstanden drei Motive mit den Titeln "Russland", "Weinen" (auch: "Die Klage") und "Flucht". Der Zyklus wurde 1929 von der Hamburger Kunsthalle für das Kupferstichkabinett erworben.

Von dem Motiv "Russland" (ABB. 83) existieren noch eine Gouache-Studie von 1920 sowie zwei Lithografien, die auf 1921 datiert sind.[351] Darin zeichnet die Künstlerin ein finsteres Bild, in welchem sie das Schicksal der Frauen und Mütter mit dem Russlands vermischt. Das Bild zeigt eine Frau mit einem kleinen Kind an der Hand - ob nun als "Mütterchen Russland", oder stellvertretend für die russischen Mütter und Witwen, sei dahin gestellt. Die schlanke, hochragende Figur reicht in den mit dramatischen Wolkenformationen verhangenen Himmel. Im Hintergrund angedeutet ist das weite Land, das am Horizont in einem Grabhügel endet. Die Landschaft füllt nicht das ganze Bildformat aus, sondern umgibt die Figuren in einem ovalen Feld. Die Frauenfigur erinnert in ihrer fließenden Kleidung, ihrer geringen Körperlichkeit und durch das ihr ausgehöhltes Gesicht verdunkelnde Kopftuch an altrussische Madonnendarstellungen. Ikonenhaft ist auch die Geste der Frau. Sie hat die rechte Hand in Schulterhöhe erhoben und weist anklagend gen Himmel, unterstützt durch die Neigung des Kopfes. Die Körperhaltung ist starr, fast unbewegt. Mit der herabhängenden linken Hand fasst sie die Hand des Sohnes. Dieser ähnelt den früheren Darstellungen ihrer eigenen Söhne, doch auch er ist ausgemergelt, schmal und barfüßig.

Beim Betrachten dieser Lithografie stellt sich die Frage, ob Elena Luksch-Makowsky nach dem russischen Lubok - wie so viele junge russische Künstler dieser Zeit - nun auch Inspiration durch die Ikone erfahren hatte. Wenn ja, dann freilich nicht mit der Konsequenz ihrer Zeitgenossen, wie Malewitsch und Kandinsky. Diese sahen in dem der Zentralperspektive entgegengesetzten Bildaufbau, der symbolisch anstatt natürlich eingesetzten Farbe sowie dem vielfältigen Einsatz von Materialien, einen Zugang zu einer neuen, abstrakten Malerei.[352] Doch wurde die religiöse Funktion der Heiligenbilder von ihnen zumeist ignoriert, wenn auch die

---

351 Die Gouache ist im Besitz der Elbdörfer Galerie, Hamburg, die Lithografien befinden sich in der Hamburger Kunsthalle und in Privatbesitz.

352 Vgl. hierzu: Verena Krieger: Das Interesse der Avantgarde am Bildkonzept der Ikone, In: Chagall, Kandinsky, Malewitsch und die russische Avantgarde, Ausstellungskatalog Kunsthalle Hamburg, Hamburg 1998, S. 31f.

metaphysische Komponente der Ikone auf ihre Arbeiten übertragen wurde. Doch von dem Suprematismus eines Malewitsch sind die Bestrebungen Elena Luksch-Makowskys weit entfernt. Während ihres letzten Aufenthaltes in Russland, 1913 bis1914, wird sie das auflebende Interesse an der Ikone verfolgt haben. So etwa die große Ikonenausstellung anlässlich des dreihundertjährigen Romanow-Jubiläums. Ihre Reise auf der sogenannten "goldenen Route" durch die Klöster Rostow, Tschudow, Uspenskij und davor auch Valaam belegt ihre Neugier an traditionellen religiösen Bräuchen und Kunstwerken. Ihr Selbstporträt mit den beiden Söhnen vor dem Kloster Rostow als Studie zum "Frauenschicksal" ist bereits erwähnt worden, die Begeisterung für den russischen Synodalchor ebenfalls. Ihre Organisation eigener Chorproben in Hamburg zeugt von wirklichem und lebhaftem Interesse an der russisch-orthodoxen Tradition. So ist auch im Fall ihrer Lithografie zwar eine Vereinfachung der Komposition hin zu einem starken Symbolismus zu erkennen, jedoch keine Tendenz zu einer wirklichen Überwindung der traditionellen, realistischen Malerei enthalten.

Dieses zeigt sich deutlicher in den beiden späteren Lithografien von 1923, "Weinen", auch "Die Klage" genannt, und "Flucht" (ABB. 84 + 85). Beide Motive erzählen von dem Leid des russischen Volkes. Das Beklagen der Toten findet auf einem Gräberfeld statt, auf dem weit und breit nichts mehr wächst, außer Kreuzen. Wie in ihrem größten symbolistischen Werk, dem Theaterrelief, hat Elena Luksch-Makowsky auch hier die Komposition des Bildes dynamisch gestaffelt. Am linken Bildrand streckt ein Mann seine Arme zum Himmel, in der Bildmitte hockt eine Dreiergruppe, deren Gestalten sich zur Mitte immer mehr zur Erde neigen. Die mittlere Figur hat sich ganz zu Boden geworfen. Rechts ist im Hintergrund eine zweite, stehende Gruppe zu erkennen. Auch die starke Wolkenbildung unterstützt diese Komposition, indem sie in der Bildmitte stark konzentriert und zum Boden drückend ist.

Die Lithografie "Flucht" ist zugleich durch die dynamische Bewegung der flüchtenden Menschen, von links nach rechts, und durch die darin enthaltene Vielfalt der eingefangenen Gesten, zwischen Klage und Verzweiflung, gekennzeichnet. Einige der Frauen blicken zurück auf das verlassene Land und schlagen dabei die Hände vor die Gesichter, gleich den stummen Schreien, die man in Bildern Edvard Munchs findet. Auch hier besteht die Landschaft eigentlich nur aus dem aufgewühlten Himmel - Wolken oder Brandwolken, die über das Land fegen. Auch der Vergleich zum umfangreichen lithografischen Werk Käthe Kollwitz' drängt sich auf. Diese teilte ihre Faszination für die Beobachtung und Abbildung der unteren Gesellschaftsklassen. Doch Käthe Kollwitz ging über die bloße Betrachtung hinaus. Besonders in ihren Plakaten zeigte sie mutige Stellungnahme und Engagement für die Abschaffung sozialer Missstände. Diese "Portion" persönlicher Teilnahme fehlt allerdings in den Russlandbildern Elena Luksch-Makowskys. Ihre Figuren sind gesichtslose Ankläger, die keinen bildlichen Kontakt zum Betrachter aufnehmen.

Für die russische Kirchengemeinde engagierte sich Elena Luksch-Makowsky mit viel Energie. Sie fühlte sich vor allem für die Lösung künstlerischer Fragen verantwortlich. Dazu gehörten Entwürfe für die Ausstattung der provisorischen Kirche in Harvestehude mit Ikonen und Gerät, deren Umsetzung allerdings nicht belegt ist. Es existieren lediglich Blätter mit entsprechenden Skizzen.[353] Auch für den in Hamburg bestehenden "Russisch-Deutschen Verein in Hamburg von 1898 e.V.", in dem sie seit 1914 mitwirkte[354], entwarf sie vorzugsweise die Dekorationen und Bekanntmachungen von Festen (ABB. 86), Veranstaltungen (ABB. 87) und Basaren. Ein Foto in ihrem Album mit Reproduktionen ihrer Werke dokumentiert dieses Engagement. Es zeigt den Blick in einen Festsaal, möglicherweise im Hotel Atlantik, während eines Balls der Russisch-Deutschen Gemeinde 1928. Im Hintergrund steht eine Gruppe in Trachten gekleideter Frauen vor einem von Elena Luksch-Makowsky gemalten

[353] Graphische Sammlung des Museums für Kunst und Gewerbe.
[354] Über ihre Mitgliedschaft in diesem Verein vgl. auch Kapitel 7.7.

Bildnis des Dichters Puschkin. Dieses Bildnis, oder zumindest dessen Bleistiftentwurf, befindet sich noch im Nachlass. Eine kleine Gemeinde von Russland-Deutschen hatte sich in der Gegend um den noblen Klosterstern gebildet, ganz in der Nähe ihres Hauses. Hier lag ihr vor allem die Unterstützung der Chorarbeit am Herzen (ABB. 88).

Die hier aufgezählten Tätigkeiten sind von Elena Luksch-Makowsky ehrenamtlich ausgeführt worden. Sie sah es als ihre Pflicht an, sich auf ihrem Gebiet nach bestem Können und nach ihren Möglichkeiten an den gemeinsamen Veranstaltungen zu beteiligen.
Einige Skizzen zu Festen und Wohltätigkeitsbällen aus der Mitte der zwanziger Jahre sind noch erhalten und lassen auf eine ähnlich rege Tätigkeit schließen, wie die ihres Ex-Mannes. Richard Luksch engagierte sich sehr für die Ausrichtung und Ausstattung der Hamburger Künstlerfeste, die zwischen 1919 und 1933 von der Kunstgewerbeschule veranstaltet wurden. Hier konnte er seine schon in Wien entdeckte Liebe zur Bühnenausstattung ausleben, was in seinen originellen Masken und Kostümen für seine zweite Frau, die Tänzerin Ursula Falke, zu sehen ist. Auch Elena Luksch-Makowsky war von den Künstlerfesten begeistert und versuchte wahrscheinlich, den russischen Festen ein ähnliches Flair zu verleihen.

Russische Reminiszenzen:

In einem Brief vom 8. Juni 1930 an ihre Freundinnen Hanne und Elsbeth Engel berichtete Elena Luksch-Makowsky von ihrer langersehnten Reise nach Paris:

"Es war ein wundervolles Wiedersehen [mit ihrer Familie, d. Verf.] knapp vor Ostern, es lag festliche Stimmung in der Luft. In der kleinen russischen Kirche konnte man die imposanten Karwochen-Gottesdienste hören - im vertieften Gefühl das Wissen, dass im grossen Mutterlande alle Glocken verstummt sind und die freie Republik einen Jahrtausende alten schönen Brauch nicht mehr ausüben darf."

Das Verbot der öffentlichen Religionsausübung in der Sowjetunion, das nach den Einschränkungen unter Lenin nun in der Stalinzeit verschärft wurde, war begleitet von der Verfolgung bis hin zur Ermordung von Priestern und Geistlichen. Die Kirchenschätze wurden verstaatlicht und sollten zur Schaffung dringend benötigter Devisen ausgeliefert und verkauft werden. Diese Entwicklung veranlasste die im Ausland lebenden Russen, darunter viele Flüchtlinge, sich verstärkt um die Aufrechterhaltung des religiösen und kulturellen Erbes ihrer Heimat zu bemühen. Innerhalb der verbliebenen russischen Kirche kam es zur Spaltung zwischen Gegnern und Befürwortern (im Sinne von "Duldung") der staatlichen Maßnahmen. Es wundert in diesem Zusammenhang auch nicht, wenn sich neben der im Westen salonfähigen russischen Avantgarde eine Strömung hielt, die sich eher der Erhaltung der traditionellen Kunst verschrieb.

Um 1922 - 1928 überarbeitete Elena Luksch-Makowsky ihre frühen Skizzen aus der Studienzeit in Russland. So entstanden nach Studien von 1897 - 1898 Bilder von der Wolgareise und den Landaufenthalten in Kasan und Kursk. Darunter ist das im Nachlass erhaltene Bild der russischen "Pilger" von der Kursker Kreuzprozession (ABB. 89). Diesem und weiteren Bildern mit "Wolgatypen" und "Tartaren" lagen jeweils einzelne Personenskizzen zugrunde, die die Künstlerin in den endgültigen Bildern nach kompositorischen Gesichtspunkten zusammenfügte. So steht den eilig durchs Bild ziehenden Pilgern im Vordergrund eine Holzkarre mit einem Lahmen entgegen, dem von einem ebenfalls dem Fluss der Pilger entgegenstehenden Priester ein Segen erteilt wird.

Stilistisch erinnern diese Arbeiten an ihre frühen Holzschnitte und Dachauer Aquarellstudien. Die Figuren sind stark konturiert und flächig ausgemalt. Ein Vergleich mit dem Holzschnitt "Bettler vor dem Tor" (ABB. 90) von 1900 macht dies deutlich.[355] Die vor dem Tor ausharrenden Bettler

[355] Mehrere Farbvarianten bzw. Zustände dieses Holzschnitts sind im Besitz der Hamburger Kunsthalle, einer ist im Nachlass erhalten. Das quadratische Format deutet schon auf eine Orientierung zur Wiener Secession hin. Das Modell ist jedoch in dieser Zeit nicht veröffentlicht worden. Wahrscheinlicher ist seine Ausstellung in der

erhalten durch ihre Staffelung in Größe und Haltung sowie durch ihre am Boden bizarr ineinander fließenden Schatten trotzdem Dynamik. In beiden Bildern sind die Figuren zum Teil durch den Bildrand angeschnitten. Die Figuren im Vordergrund nehmen in der Höhe jeweils das gesamte Format ein. Ein beliebtes Stilelement, das auch in Elena Luksch-Makowskys großformatigen Porträts der Münchner Zeit zu beobachten ist.

Entwürfe zu einem russischen Gefangenendenkmal:

Besonders während ihrer häufigen Aufenthalte auf dem Lande war Elena Luksch-Makowsky schon während des Krieges in Kontakt zu Kriegsgefangenen und Flüchtlingen gekommen. Begünstigt wurden die Kontakte möglicherweise durch die Tatsache, dass sie sich dort zumeist ohne den Ehemann, häufig auch ohne die älteren Söhne aufhielt und sie somit offen für Bekanntschaften war. Wahrscheinlich wuchs damals die Idee zu einem Denkmal heran.

Um 1925 entstand die "Gefangenengruppe"[356], als Modell für ein "Denkmal für gefangene Russen" (ABB. 91). Die Gruppe besteht aus einem Block aus neun Figuren, von denen eine voranschreitet und die anderen in Zweierreihen dahinter angeordnet sind. Ihre Körper fließen zu einer Einheit zusammen, sie sind nicht individuell ausgeformt und auch die Köpfe sind nur angedeutet. Die fließenden Formen der Gewänder lassen allein das Voranschreiten erkennen. Der Raum zwischen den Köpfen ist, wie die Zwischenräume der Beine, mit Ton ausgefüllt, was den Effekt einer spürbaren Last hat, die die Figuren auf den Schultern tragen. Die Gefangenen haben somit keine individuellen Züge - sie sind weder als Soldaten, noch als zivile Flüchtlinge zu erkennen. Sie gehen stellvertretend für alle Leidtragenden des Krieges.

---

russischen Sektion in Leipzig 1914. Zumindest ist in dem bereits zitierten Brief ihres Bruders Sergej von ihren "Sklaven" oder "Slawen" die Rede, womit auch die Bettler gemeint sein könnten.

356 Die "Gefangenengruppe" hat die Maße von ca.12 x 14 x 7 cm.

Die Entstehungszeit des Modells fiel in die Zeit nach der Revolution in Russland, die auch die Familie Makowsky zur Flucht aus St. Petersburg zwang. Die Bewerbung für den Auftrag war von der Künstlerin mit großer emotionaler Energie betrieben worden. Umso größer war ihre Enttäuschung, als das Projekt gestoppt wurde. In einem Brief an ihren Sohn Andreas beschreibt sie im März 1926 diesen traurigen Höhepunkt eines für sie schon insgesamt enttäuschenden Jahres:

"Es sind diesmal Auseinandersetzungen mit der Emigration, die mir viel zu schaffen geben. (...) Dann war die Frage des Denkmals für die gefangenen Russen - eine wahre Tragödie für mich - trotzdem es meine Initiative war, mein Wunsch und ganz besondere Geeignetheit für diesen Fall, trotz Angebot meiner unbezahlten Arbeit, anhand einer plastischen Skizze mit Zeichnungen, genauen Kostenvoranschlägen - musste ich mich mit diesen Banausen herumschlagen. Drei Abende lang, dass ich Blut geschwitzt habe. Sie hörten nicht auf meine Worte und erstickten mich in ihrem dummen, conservativen Dilettanten-Kram mit grosser Gemütsrohheit."[357]

Nur mit Mühe konnte sie die Berufung eines Kunstsachverständigen, "den alten Löwengaard", durchsetzen, der sich auch für ihren Entwurf stark machte. Dennoch waren ihre Bemühungen vergebens, was sie zutiefst bedauerte:

"(...) und ich habe mir die Ausführung leidenschaftlich gewünscht. Es stellte einen Figuren-Quader dar, etwa 7 Mann, der erste vorausschreitend, alles als geschlossene Masse. Alles, was ich so überwältigend erlebte in den Kriegspsychose-Jahren, hätte da seine Form gefunden. Es sollte in gebranntem Klinker ausgeführt werden roth-violett-blau-schwarz- und im Ausdruck ergreifend wirken, auf alle die es sahen. Es ist ein wirklicher Verlust für die Kunst, dass diese Arbeit verhindert wurde."[358]

Mindestens vierzehn Tage war sie daraufhin ohne Schlaf, bis ein Jubiläumsfest in der Kirche anstand und sie sich dort erneut künstlerisch engagieren konnte:

"Ich fühle mich natürlich verantwortlich für alles, was künstlerisch gelöst werden kann - bei einer Sache, bei der ich dabei bin. Daher mein Eifer."[359]

---

357 Briefentwurf von ELM an Andreas Luksch vom 26. März 1926 (Nachlass).
358 Ebd.
359 Ebd.

Aus diesen Äußerungen klingt das ungebrochene künstlerische Selbstbewusstsein und das große Bedürfnis, sich für die Kultur und die Menschen ihrer Heimat einzusetzen. Von dem Modell der "Gefangenengruppe" gibt es mehrere Exemplare. Verwendet wurde weißer und grau-er Gips. Ein graues Exemplar, vermutlich die erste Ausführung, befindet sich im Museum für Kunst und Gewerbe und ist dort auf 1918 datiert worden. Doch möglicherweise basiert diese Datierung auf einer irrtümlichen Auskunft von Peter Luksch. Bei zwei weiteren, im Nachlass und im Kunsthandel befindlichen Abgüssen aus weißem Gips könnte es sich auch um Abgüsse handeln, die Peter Luksch angefertigt hat.[360]

7.4.2. Bemühungen um gewerbliche und öffentliche Aufträge

Es scheint, als hätte sich Elena Luksch-Makowsky nach ihrer Scheidung mit Elan um Aufträge im Bereich der Werbung bemüht. Außerdem ist sie immer wieder an die Stadt herangetreten, um sich für öffentliche Arbeiten anzubieten. In beiden Bereichen scheinen in diesem Jahrzehnt nur wenige Aufträge tatsächlich zustande gekommen zu sein. Dokumentiert sind die Aktivitäten zumeist nur durch Entwurfskizzen. Auch hier zeigt die Künstlerin, wie schon in den grafischen Arbeiten der Wiener Zeit, dass sie eine ausgesprochene Stärke für grafische Entwürfe hatte. In dem Moment, in dem sie sich der Malerei näherte, verloren die Entwürfe an Klarheit und Überzeugungskraft.

Grafische Entwürfe für Werbung und Illustrationen:

Um 1922 entstand eine größere Serie von Reklameblättern für die Zigarettenfirma oder -marke "Abitz".[361] Diese variieren von der Darstellung eines rauchenden Beduinen vor Wüstenstadtkulisse, bis hin zu der "Hamburger Börse" mit geschäftig qualmenden Bankleuten. Letztere schwankt

---

360 Ein Exemplar ist zur Zeit im Besitz der Elbdörfer Galerie, Hamburg.

361 Die Entwürfe sind in der Graphischen Sammlung des Museums für Kunst und Gewerbe erhalten.

schwankt zwischen drei Versionen. In einer Variante versucht Elena Luksch-Makowsky, neben den vier im Vordergrund platzierten rauchenden Herren mit Hüten noch das Börsengebäude und die davor herrschende geschäftige Eile sichtbar zu machen. Auch die vier Herren sind alle nach rechts gewandt, schreiten durch das Bild, sind also auch in Bewegung und nur die beiden äußerst rechten unterhalten sich dabei miteinander (ABB. 92).

In einer anderen Skizze stellt sie die vier Männer im Vordergrund zu einer, sich unterhaltenden Gruppe zusammen. Zwischen ihnen bleibt ein Blick auf den Börseneingang und einige eilende Personen frei. Der Zigarettenrauch bildet dicke Qualmschwaden, die sich über den Köpfen der Männer sammeln und das Gebäude dahinter verschwinden lassen. In der letzten Version verschwinden die Figuren im Hintergrund (ABB. 93). Dafür stecken die vier Raucher die Köpfe enger zusammen. Ihre Gesichter gleichen Karikaturen, sind stark überzeichnet. Der Rauch ihrer Zigaretten verbindet sich zu einem dichten Qualm, der das darüber angebrachte Markenlogo "Abitz" umrahmt. Der "Abitz"-Slogan "Hamburger Börse - Die Cigarette des täglichen Bedarfs" ziert den hier zuerst vorgestellten Entwurf. Zu den beiden anderen wäre er fast undenkbar, denn der dort dargestellte "blaue Dunst" lässt eher an einen Börsenbrand, als an einen Pausengenuss denken. Trotz der formal reizvollen Lösung ist der dichte Rauch wohl eher für eine Anti-Raucher-Kampagne geeignet, nicht aber für die hier geforderte Reklame.

Ähnlich ungeschickt gestaltet sind auch die ersten Entwürfe für das Ungeziefermittel "Betalysol", für das Elena Luksch-Makowsky in mehreren Varianten eine Schafherde im Grünen zeichnete.[362] Die Schäfer posieren mit dem Produkt, indem sie die "Betalysol"-Dose hochhalten (ABB. 94). Nur ohne Vorkenntnis des Produktes dürfte dem Betrachter kein Zusammenhang zwischen der Dose und den weidenden Schafen aufgehen, zu-

[362] Ebenfalls im Besitz der Graphischen Sammlung des Museums für Kunst und Gewerbe.

mal es sich auf den ersten Blick um ein Getränk oder Nahrung handeln könnte. Erst in einer weiteren (hier nicht gezeigten) Skizze reduziert die Künstlerin die möglichen Missinterpretationen, indem sie auf die Schäfer und eine reale Situation verzichtet und stattdessen eine Auswahl von (für die Behandlung geeigneten) Tieren um das Produkt anordnet.

Die klarste Werbegrafik und -illustration gelang Elena Luksch-Makowsky mit ihren Entwürfen für einen Hersteller von Lebensmittelkonserven. Die Federzeichnungen für Tieleman & Dros sind plakativer, stärker auf das Produkt konzentriert (ABB. 95). Durch die Andeutung eines gedeckten Tisches bleiben im unteren Bildteil leere Flächen, die das Bild beruhigen und gleichzeitig das Firmenzeichen gut hervorheben. Auch bei diesen Motiven verzichtete die Künstlerin nicht auf die Erläuterung der Verwendung, doch trägt hier der dampfende Teller zur Belebung der ansonsten eintönigen Konservenreihe bei, statt wie im Falle von "Betalysol" zur Verschleierung des Objektes. Erstmals ist neben der stilllebenartigen Anordnung des Motives auch die Typografie miteinbezogen worden. Auch hierbei variiert Elena Luksch-Makowsky die Entwürfe, indem sie beispielsweise einmal die Schrift schwarz hinterlegt und den Raum im leeren unteren Bildbereich nutzt. Leider sind die Entwürfe für "Betalysol" und "Tieleman & Dros" weder datiert, noch ist eine Umsetzung belegt. Einzig erfolgreich war sie offenbar mit einem Werbezettel für das "Schönheitsinstitut Samsonowa" in Berlin.

Nicht direkt in diesen Bereich gehörte ein Auftrag, den Elena Luksch-Makowsky offenbar 1927 für die Handelsfirma H. Pego & Co. übernahm, die damals im Chilehaus ansässig war. Die mit Hölzern, Gerbstoffen, Farbwaren und chemischen Produkten handelnde Firma war nicht an Werbegrafik interessiert. Vielmehr hatte der Firmenchef August Pego ein Ölgemälde bestellt.[363] Ob das Gemälde jemals fertiggestellt wurde, ist nicht bekannt. Lediglich eine Zeichnung auf Pergamentpauspapier ist im

[363] Das geht aus einem Brief von August Pego an ELM vom 15. November 1927 hervor (Nachlass).

Nachlass erhalten, es handelte sich wohl um eine ländliche Szene. Aus dem Brief soll hier lediglich auszugsweise zitiert werden, um eine Vorstellung davon zu geben, unter welchen Bedingungen die Künstlerin Auftragsarbeiten im gewerblichen Bereich ausführen musste. Herr Pego wünschte sich von "Frau Professor" folgende Änderungen:

"1.) Alle im Vordergrund befindlichen Gegenstände (Personen, Pferd mit Korb und Wagen) müssen tadellos ausgearbeitet sein. Hierzu gehören vor allen Dingen auch die Hände, Füsse und Gesichter der Personen. (...)

3.) Die Frau rechts, (...) sowie der Junge mit der Peitsche sollen fortfallen.

4.) Anstelle dieser Personen möchte ich hineingemalt haben: Den Puter, welcher Rad schlägt und dem Beschauer des Bildes den Rücken zudreht; ausserdem ein gut ausgearbeitetes Schwein (vielleicht eins fressend und eins sitzend). (...)

6.) Das Pferd möchte ich lieber in einer anderen Farbtönung haben, als die des Daches ist, weil hierdurch das Bild noch etwas bunter wirkt. (...)"[364]

Eine solche Bevormundung durch den Auftraggeber dürfte der bei Infragestellung ihrer künstlerischen Fähigkeiten äußerst empfindlich reagierenden Elena Luksch-Makowsky sehr zuwider gewesen sein. Es ist fraglich, ob sie sich auf das Angebot weiterer Aufträge eingelassen hat. Pego stellte dies in Aussicht:

"Wenn es Ihnen gelingt, das Bild so in der von mir erbetenen Weise herzustellen, so gebe ich Ihnen die Versicherung, dass es mir nicht schwer fallen dürfte, auf Grund dieses Bildes zahlreiche Nachbestellungen für Sie zu erzielen. Vor allen Dingen müssen meine Leute auf den ersten Blick erkennen, dass das Bild mit der nötigen Liebe und Sorgfalt gemalt worden ist, damit ich sie durch Ihr Bild von meinen anderen Künstlern abzubringen vermag."

Da weitere Aufträge nicht bekannt sind, ist anzunehmen, dass die Künstlerin eher auf dringende Einnahmen verzichtete, als sich zur Dekorationsmalerin deklassieren zu lassen.

[364] Ebd.

Öffentliche Aufträge:

Die Fertigstellung der Anlagen des Stadtparks und die sich anbahnende Aufstellung des "Frauenschicksals" ermutigte Elena Luksch-Makowsky, sich für weitere öffentliche Aufträge zu bewerben. Einen ersten Erfolg konnte sie 1926 mit dem Entwurf der Senatsplakette "Für treue Arbeit im Dienste des Volkes" verzeichnen (ABB. 96). Von dieser Bronzeplakette wurden gleich 200 Exemplare bestellt, die an Bürger mit besonderen Verdiensten in der Wohlfahrts- und Jugendpflege verliehen werden sollten. Aus einem im Nachlass erhaltenen Schreiben der Senatskanzlei vom 26. Oktober 1926 geht hervor, dass die Künstlerin für den Entwurf, die Bestellung bei einem geeigneten Gießer und die Abtretung des Reproduktionsrechtes ein Honorar von RM 500,- erhielt. Das war ein gutes Honorar für damalige Verhältnisse, das sich jedoch relativiert, wenn man bedenkt, dass die Plakette noch heute vom Hamburger Senat - in Gold, Silber und Bronze - verliehen wird.

Das Motiv der Plakette ähnelt in seiner Idee dem Entwurf des Gefangenendenkmals. Das Bronzerelief zeigt eine auf den Betrachter zuschreitende Menschengruppe, allen voran ein Mann. Dahinter staffeln sich zu beiden Seiten Frauen mit Kleinkindern auf dem Arm oder größeren Kindern an den Händen, abschließend in der letzten Reihe sind alte Menschen zu erkennen. Auch in dieser Arbeit bilden die Menschen einen einheitlichen Block, ihre nur andeutungsweise bekleideten Körper scheinen miteinander zu verfließen. Dynamik wird durch die Staffelung und Größenordnung erlangt, dazu hat die Künstlerin die untere Abgrenzung der Gruppe scharf auf die Füße des Mannes zulaufen lassen. Unter dem Figurenblock ist die Beschriftung angebracht, die Jahreszahl 1926 darüber.

Wie aus dem Jahresbericht der Hamburger Kunsthalle von 1927 hervorgeht, gelangte ein Exemplar dieser "Verdienstplakette des Senats" (so der aufgeführte Titel) als Geschenk "eines Hohen Senats" in die Sammlung der Skulpturen, Münzen und Medaillen. Vermutlich wurde sie auch in

der Ausstellung der Neuerwerbungen im Frühsommer 1928 in der Kunsthalle gezeigt. Von ihrem Ex-Ehemann Richard Luksch erhielt die Sammlung im selben Jahr drei von ihm entworfene Medaillen als Schenkung.[365]

Ein Jahr später entstand ein weiterer Plaketten- oder Medaillenentwurf, diesmal für die Universität, der aber nicht realisiert werden konnte. Die Hamburger Universität war erst 1919, nach langem Kampf zwischen ihren Befürwortern und Gegnern, in der Hansestadt gegründet worden. Die Hamburger Kaufleute sahen offenbar keinen Anlass für eine über die Volkshochschule hinausgehende höhere Bildungsstätte.[366] In ihrem Entwurf, der nur auf einem Foto (ABB. 97) und durch einige Skizzen dokumentiert ist, stellt Elena Luksch-Makowsky das Hauptgebäude in der heutigen Edmund-Siemers-Allee in den Mittelpunkt. Die im Vordergrund wieder gestaffelt Stehenden sind in zwei Dreierreihen so angeordnet, dass der Blick auf das Gebäude frei ist. Deutlich durch die Trennung der - mit Büchern und Mappen ausgestatteten - Studierenden in Männer- und Frauenreihe hervorgehoben, ist die Öffnung der Universität für beide Geschlechter. Unter dem bildlichen Relief ist einzig die Jahreszahl 1927 vorgesehen.

1930 stiftete der Senat der Freien und Hansestadt Hamburg einen "Ehren-Wanderpreis für Vielseitigkeitsprüfungen im Automobilsport", der ebenfalls von Elena Luksch-Makowsky entworfen wurde. Von diesem 1931 ausgeführten Auftrag der heute nicht mehr zeitgemäßen Ehrung zeugt nur noch ein Foto im Nachlass. Auch ist die Gestaltung nicht hervorhebenswert: Sie basiert auf dem Hamburger Staatswappen. Zwei auf den Hinterbeinen stehende Löwen halten ein Schild mit dem Wappen der Hansestadt, das von einem Ritterhelm gekrönt ist, aus dem ein Bund mit

365 "Medaille auf Bürgermeister Stolten", "Medaille auf die goldene Hochzeit" vom Senat. "Plakette auf das fünfzigjährige Jubiläum der Werft" von der Firma Blohm & Voss.

366 Einen guten Eindruck von dem "Universitätsstreit" vermittelt Gustav Schiefler in seinem Buch: Eine Hamburgische Kulturgeschichte 1890 - 1920, Beobachtungen eines Zeitgenossen, Hamburg 1985.

Schlüsseln herausragt. Der Text ist am Sockel angebracht. Insgesamt stellt der Preis eine eher altmodische und nicht sehr harmonische Komposition dar.

Im Jahre 1927 erarbeitete Elena Luksch-Makowsky ein Werbeheft für den Hamburger Stadtparkverein. Die Broschüre "Sonnenbad im Hamburger Stadtpark" sollte durch ihre Illustrationen für die gleichnamige Einrichtung werben. Die erhaltenen Entwürfe zeigen fröhliche Kinder beim Eintreten in die Anlage, beim Turnen, Duschen und Plantschen und, ebenfalls nackt, beim Picknick, jeweils betreut von Erzieherinnen. Aus einem im Nachlass erhaltenen Briefentwurf mit Kostenvoranschlag der Künstlerin vom 14. Mai 1927 kann man schließen, dass die Initiative zu diesem Werbeheft von ihr ausgegangen war. In dem Brief, dem ein vollständiger Entwurf des Heftes beilag, bestätigt sie den Erhalt der Anzahlung von 120 RM und verzichtet auf weitere Honorare. Grund dazu mag die Verzögerung ihrer Vorarbeiten gewesen sein:

"Ich gebe zu, dass das Schmerzenskind auf sich hat warten lassen - indessen Ende gut, alles gut - ich hoffe, dass es noch in dieser Saison seine Wirkung ausübt und schließlich ist es ja eine bleibende Sache."

Elena Luksch-Makowsky spricht sich desweiteren für die Verwendung von Originallithografien aus, fügt aber sowohl für mehrere Farben als auch für eine Version im Buchdruck (mit Strichätzung, einfarbig) die jeweiligen Kostenvoranschläge bei. Im Falle von Originallithografien sollte ein mäßiger Preis von 50 Pfennigen verlangt werden. "Wozu es den Leuten schenken?" Sie war überzeugt, dass das Heftchen zum Selbstkostenpreis bei den vielen Tausend Stadtpark-Besuchern "ein großer Erfolg" sein würde. Ob es tatsächlich zu einer Realisierung dieses Projektes kam, ist nicht bekannt.

Das Heft dürfte der Künstlerin sehr am Herzen gelegen haben, denn sie liebte den Stadtpark sehr. Ab 1929 lebte sie immer in der Nähe des Parks, erst im Grasweg, später in der nahen Neubausiedlung, der "Jar-

restadt". In Briefen an Freunde betonte sie zeitlebens die erholsame Wirkung des Stadtparks und freute sich über ihre günstige Wohnlage. Das Titelbild des Heftchens (ABB. 98) zeigt ein nacktes Mädchen wie in einer grünen Oase auf der Wiese liegend, weit abgeschieden von der dicht bebauten Großstadtsilhouette im Hintergrund. Auch Elena Luksch-Makowsky hielt sich gerne in der Sonne und im Freibad auf, auch um dort zu zeichnen. Ein privates (undatiertes) Foto aus ihrem Nachlass zeigt sie bei einem Sonnenbad in einem leichten weißen Kleid auf einer Decke auf dem Boden sitzend (ABB. 99). Die sonst hochgesteckten Haare fallen ihr offen über die Schultern, Arme und Beine sind weitgehend unbedeckt.

Im Zuge der Errichtung der Neubausiedlung "Jarrestadt" südlich des Stadtparks in den zwanziger Jahren entstand auch eine neue Schule an der Meerweinstraße/Wiesendamm nach Plänen des Oberstadtbaurates Fritz Schumacher[367]. Dieser hatte bereits die Aufstellung des "Frauenschicksals" im Stadtpark gefördert. Nun bekam Elena Luksch-Makowsky den Auftrag zu zwei Bauplastiken. Der Bau der Schule war 1928 beschlossen worden, doch erst aus der Zeit der eigentlichen Bauphase, im Jahre 1930, sind im Nachlass drei Schreiben des Briefwechsels erhalten. So wurde die Künstlerin in einem Brief der Baubehörde vom 15. Januar 1930 aufgefordert,

"baldigst ein Angebot über Anfertigung und Lieferung frei Baustelle des Gusses für die beiden Brunnenfigurengruppen im Erdgeschoß der Volksschule Wiesendamm einsenden zu wollen. "

Somit muss die Aufforderung zu der Arbeit recht bald nach Fertigstellung der Baupläne erteilt worden sein. Interessanterweise lieferten die Herren von der Hochbauabteilung in einem weiteren Schreiben einen genauen Text, den sich Elena Luksch-Makowsky zur Vorlage für ihr Angebot nehmen konnte. Daraus geht hervor, dass für ihre Arbeitsleistung RM 600,-

[367] Siehe hierzu die Broschüre zur gleichnamigen Ausstellung: Hänsel/ Kruger/Noack/Priess/Scholz/Sdunnus: Die Jarrestadt. Eine Hamburger Wohnsiedlung der 20er Jahre, Hamburg 1981, S. 11.

veranschlagt wurden. Dafür lieferte sie zwei Brunnenfigurenpaare aus Bronze (ABB. 100 + 101), jeweils ein Mädchen- und ein Jungenpaar, die noch heute dort erhalten sind. Die auf hohen runden Sockeln stehenden Figurenpaare beleben zwei gekachelte Brunnen, die in halbrunden Nischen in die Wände eingelassen sind.[368] Das Wasser sprudelte aus mehreren im Beckenboden eingelassenen Düsen senkrecht nach oben - kam also mit den Figuren nicht in Berührung. Das gleichförmige Muster der schmalen Kacheln steht in seiner Einfachheit in dezentem Kontrast zu den schmückenden Figuren (ABB. 102). Ein schlichtes Gestaltungsprinzip, das im Ganzen die in einheitlichem Backstein errichteten Häuserblocks der "Jarrestadt", mit ihren bewusst gesetzten architektonischen Akzenten, durchzieht.

Die Figurenpaare selbst haben stilistisch nichts mehr gemein mit den frühen plastischen Arbeiten der Künstlerin. Von den schlanken, grazilen Gesten der symbolistisch anmutenden Figuren des "Melpomene"-Frieses, der Skulptur "Das Erwachen" und auch des "Frauenschicksals" sind diese Kinderfiguren weit entfernt. Sie stehen auch im Kontrast zu den Skulpturen von Richard Luksch, wie beispielsweise seiner hageren, starren Mädchenfigur "Die Rosenpflückerin" auf dem Grabstein Detlev von Liliencrons mit ihren stilisiert geflochtenen Zöpfen. Elena Luksch-Makowskys Kinderfiguren sind weder "niedlich" noch "hübsch", sondern haben sportliche, gesunde Körper. Auch die Mädchen tragen modische und pflegeleichte Kurzhaarfrisuren. Und überhaupt sehen sie so aus, als wären sie direkt vom Sportunterricht aus dem Sonnenbad im Stadtpark gekommen. Sie tragen kurze, leichte Kleidung und laufen barfuß.

Aus diesen Figuren und den übrigen Entwürfen für öffentliche Aufträge spricht das neue Körper- und Gesellschaftsbewusstsein der zwanziger Jahre. Anstelle der modischen Mystik und Erotik der Jahrhundertwende

[368] Die Figuren haben jeweils eine Höhe von ca. 60 cm, bei einem Durchmesser von ca. 26 cm. Die gesamte Nische hat eine Höhe von 2,12 m, Breite 1,20 m und eine Tiefe von ca. 45 cm.

und auch der pittoresken Volkskunst, dominierte nun die sogenannte "Neue Sachlichkeit" auch in Elena Luksch-Makowskys Arbeiten. Die wirtschaftlich schwierigen Zeiten ließen kaum noch Luxus zu, dennoch strebte nun der Staat nach Verbesserung der Lebensverhältnisse besonders der ärmeren Schichten. Neue Kleinwohnungen mit fortschrittlichen Sanitäranlagen - wie in der "Jarrestadt" - sowie auch von den sozial schwachen Bevölkerungsgruppen zu nutzende Freizeiteinrichtungen - wie die Anlagen des Stadtparks - stellten einen Mehrwert an Lebensqualität in diesen angespannten Zeiten dar.

In einem Zeitungsartikel vom 26. August 1930 mit dem Titel "In der Volksschule Meerweinstraße" werden die Figuren in diesem Sinne gewürdigt und abgebildet[369]:

"Die schöne neue Volksschule in der Meerweinstraße hat zwei wertvolle Innendekorationen bekommen, die der Hand unserer Hamburger Bildhauerin, Frau Prof. Elena Luksch-Makowsky, zu danken sind.

Im 1. Stock der Mädchenabteilung ziert den Trinkbrunnen die hierunter abgebildete Plastik aus matter Silberbronze. Sie zeigt zwei kleine Mächen, die freundschaftlich aneinandergeschmiegt, ihre sonnige Umwelt fröhlich zu betrachten scheinen.

Aus demselben Material und in gleicher Höhe erhebt sich über dem Trinkbrunnen der Knabenabteilung die gegenüber abgebildete Gruppe zweier kleiner Jungen. Versonnen hört der jüngere dem älteren Kameraden zu, der mit der natürlichen Geste seiner kindlich geballten Faust Wundersames zu erzählen weiß.

Beide Gruppen verraten mütterlich liebevolle Vertrautheit mit der Kinderseele und haben daher mit Recht ihren Platz unter wirklichen Mädchen und wirklichen Jungen erhalten."

7.4.3. Porträts und freie Arbeiten in den zwanziger Jahren

Arbeiten zu Themen aus dem privaten Umfeld wurden nach dem Ersten Weltkrieg immer weniger. Das lag sicher daran, dass sich nach der Scheidung das Familienleben drastisch änderte. Zudem waren die beiden

[369] Im Nachlass erhaltener Zeitungsausschnitt ohne Angabe der Quelle, vermutlich aus dem Hamburger Fremdenblatt, Autorenkürzel "ny". Handschriftlicher Vermerk des Datums.

ältesten Söhnen nun erwachsen und begannen, eigene Wege zu gehen. Eine große Anzahl von Porträts nicht zur Familie Gehörender ist stattdessen zu verzeichnen, mit steigender Tendenz in den dreißiger und vierziger Jahren. Diesen liegen unterschiedliche Motivationen zugrunde, die hier beispielhaft vorgestellt werden sollen.

"Ida Dehmel und ihre Freundinnen"

Noch unter dem Einfluß der Künstlerfreundschaft zu den Dehmels entstand zwischen 1917 - 19 die bereits erwähnte Metalltreibarbeit "Ida Dehmel und ihre Freundinnen", auch betitelt "Die Rednerin" (ABB. 103). Es ist die letzte in dieser Art entstandene Arbeit von Elena Luksch-Makowsky und steht auch stilistisch im Kontrast zu den nun folgenden Werken der zwanziger Jahre. Alle späteren Porträtarbeiten führte sie als Gemälde oder Plastiken aus. Zu den Reliefs, ihrem vormals starken Betätigungsfeld, können vielleicht noch die Auftragsplaketten für die Stadt zählen. Ob es sich bei der Messingtreibarbeit für Ida Dehmel um einen Auftrag oder ein Geschenk handelt, ist nicht bekannt. Zwei Versionen sind durch Fotos dokumentiert, die überreichte Fassung von 1919 befindet sich noch heute im Dehmel-Haus in Hamburg[370].

Beide Versionen sind in der Aufteilung eines Triptychons gefertigt, die obere und untere Kante des Messings sind leicht nach außen gerundet. Die übergroße Figur der Ida Dehmel ist zu beiden Seiten gerahmt durch zahlreiche kleinere weibliche Figuren. Eine weitere Rahmung und gleichzeitig die Dreiteilung des Bildes bewirken zwei senkrechte Linien, die parallel zu den seitlichen Kanten verlaufen. Die weiblichen Figuren, Ida Dehmels "Freundinnen" darstellend, sind jeweils zu beiden Seiten dieser

[370] Das Dehmel-Haus in Hamburg-Blankenese ist als "Dichter-Haus" dem Ehepaar 1911 von dem Architekten Bädeker aus dessen privaten Mitteln, unter Berücksichtigung ihrer Wünsche, erbaut und zur Miete übergeben worden. Nach dem Tod Richard Dehmels pflegten seine Frau, später sein Sohn, die originale Einrichtung - fast wie ein Museum. Unter dem neuen Besitzer ist das Haus trotz behördlicher Auflagen interessierten Besuchern nur selten zugänglich. Daher ist ein aktuelles Foto der Arbeit nicht lieferbar. Das Panneau hat die Maße 27,5 x 19,5 cm.

Linien aufgereiht. Dabei erstrecken sie sich, praktisch übereinander angeordnet, sitzend und stehend bis an den oberen Rand des Bildes und überragen damit noch die Hauptfigur. Besonders in der verworfenen Variante hat Elena Luksch-Makowsky noch versucht, trotz der abstrakten Staffelung durch die Verkleinerung der oberen Figuren eine perspektivische Wirkung in die Komposition zu bringen (ABB. 104). Außerdem tragen die Damen in der ersten Version noch individuelle Züge, indem ihre Kleidung und Haltung hervorgearbeitet sind. Der größte Unterschied zur zweiten Variante besteht jedoch aus der Haltung der Ida Dehmel, die hier in der Halbseitenansicht, mit ausgestelltem vorderen Bein, den ihr lauschenden Frauen etwas zugeneigt ist. Ihr Kopf ist im Profil dargestellt, leicht gesenkt in Richtung der erhobenen Hand. Sie zeigt eine nachdenkliche, konzentrierte Ida Dehmel, die sich im Vortrag an ihre Freundinnen richtet. In der endgültigen Version schreitet sie zwischen den Reihen der Frauen hindurch auf den Betrachter zu, mit erhobenem Kopf blickt sie auf ihre ausgestreckte rechte Hand, als wolle sie mit dieser Geste die sie umringende Schar präsentieren. Diese Haltung wirkt außerdem, als würde sie sich von den Freundinnen, denen sie sich schon abgewandt hat, verabschieden.

Für die zweite Deutung spricht ein Brief Ida Dehmels an Elena Luksch-Makowsky, der auf den 18. Januar 1919 datiert wurde - wenngleich der Inhalt auf das Jahr 1920 deutet, was möglicherweise auf einen Schreibfehler zurückzuführen ist.[371] In dem Brief schreibt sie ihr, wie sehr sie die "wunderschöne Arbeit erfreut und beglückt" hat. Es ist anzunehmen, dass es sich dabei um die Treibarbeit handelte, denn weiter unten heißt es:

"Ihr Bildwerk zeigt eine Frau, wie ich vielleicht eine hätte werden können, darum wird mein Auge oft und gern auf Ihrer Arbeit ruhen. Seien Sie also von Herzen dafür bedankt."

[371] Brief aus neuem Bestand der SUB Hamburg (Handschriftensammlung), vorläufige Signatur: NLu Bc 1 (2 Bl.).

Aus ihrem Brief geht hervor, dass sie zu diesem Zeitpunkt vorhatte, sich aus dem gesellschaftlichen und öffentlichen Leben zurückzuziehen:

"Für mich waren diese letzten 8 Wochen der Höhepunkt meines persönlichen Wirkens für die Öffentlichkeit. Nun ziehe ich mich ganz ins Haus zurück, nicht ganz aus eigener Überzeugung (...). Oft kann ich noch nicht begreifen, dass niemand mehr da ist, der alle diese Dinge zusammenhält für die Enkel, von denen ich so oft träumte. Mein Leben ist nur noch Vergangenheit und Gegenwart und was keine Zukunft hat, der tut vielleicht am besten daran, wenn er sich möglichst auslöscht."

Ob Elena Luksch-Makowsky diese Stimmung wohl geahnt hatte? Auf jeden Fall erholte sich Ida Dehmel mit der Zeit von dem Verlust ihres Mannes, der nach monatelanger Krankeit, die er sich im Krieg zugezogen hatte, zu Beginn des Jahres 1920 starb. Die Gründung der GEDOK 1926 zeugt von ihrer neugewonnenen Energie und bestätigte das Bildnis.

In einem Briefentwurf an Herbert Jäger, einen Freund der Familie, schildert Elena Luksch-Makowsky ausführlich, wie sie die Zeit der letzten Kriegstage und die Revolutionsgeschehnisse von 1919 erlebte.[372] Die Zeit des verstummenden Marschtrittes und den Einzug der neuen "Truppen", die Marseillaise singend und mit roten Fahnen, fasste sie zu Weihnachten in einer kleinen "improvisierten Aufführung" mit ihren Söhnen zusammen. Dieses Schauspiel rief bei den Zuschauern den "beklemmenden und aufregenden Eindruck, den gewollten und selbst erlebten" hervor. Die Künstlerin suchte verschiedene der vielen Versammlungen auf, "sicher nicht aus politischem Eifer". Dort erlaubte sie sich "amüsante Bemerkungen" und verwertete auch diese Eindrücke unwillkürlich: "Ein kleines monumentales Messing-Panneau entstand mit dem actuellen Thema Frauenversammlung". Es liegt nahe, daraus zu schließen, dass es sich bei dieser Arbeit um das Panneau für Ida Dehmel handelte. So ist es interessant, das Motiv vor dem Hintergrund der Revolutionszeit zu sehen. Es handelt sich demnach nicht um die Darstellung eines wirklichen Kreises von Freundinnen, sondern um eine politische motivierte Informations-

[372] Der Briefentwurf ist nicht datiert, der Inhalt läßt auf die Jahreswende 1919/20 schließen.

veranstaltung für Frauen. Das erklärt auch die Erschöpfung Ida Dehmels von ihrem "Wirken in der Öffentlichkeit", die sie in ihrem Brief äußert.

Porträts als "Zahlungsmittel":

Schon in den zwanziger Jahren ist bei Elena Luksch-Makowsky ein Anstieg von Porträtarbeiten zu verzeichnen, die für sie in diesen Zeiten der materiellen Not zu einem häufigen "Zahlungsmittel" wurden. Mehrere Zeitzeugen[373] können von solchen Tauschaktionen berichten. So zum Beispiel Frau Mamzack (geb. 1918), eine ehemalige Nachbarin aus der Ludolfstraße. Die damals etwa siebenjährige Tochter des Bäckermeisters Faulborn wurde mit ihrem Bruder von Elena Luksch-Makowsky gemalt. Diese hatte in der Bäckerei anschreiben lassen. Auch sonst, so die Augenzeugin, "war das Haus ziemlich leer, nicht sehr gepflegt", da sie offenbar finanzielle Probleme hatte. "Wenn sie etwas verdiente", so ihre Erinnerung an die Künstlerin, "gab sie es schnell wieder aus." Im Garten stand damals noch das "Frauenschicksal". Die heute nicht mehr erhaltenen Porträts bereitete sie im nahen "Freibad Lattenkamp" vor. Auch Frau Kobelenz (geb. 1912), Tochter von John Prell, dem ehemaligen Organisten der Johanniskirche in Hamburg-Eppendorf, kann von einem Porträt ihres Vaters berichten. Dieses malte Elena Luksch-Makowsky Mitte der zwanziger Jahre als Gegenleistung für den Klavierunterricht ihres Sohnes Andreas.

Porträts dieser Art wurden häufig in Aquarell ausgeführt, vielleicht aus Kostengründen und der schnelleren Anfertigung wegen. Aus einer Reihe von Reproduktionen, die zumeist nicht betitelt sind, sei hier das Porträt von Maya Unna gezeigt, der Tochter einer guten Freundin Luksch-Makowskys, Esther Grossmann. Das Porträt (ABB. 105) dürfte im Gepäck

---

373 Auf einen Zeitungsaufruf der Verfasserin im März 1998 meldeten sich fast zwei Dutzend Anrufer aus Hamburg und Umgebung, von denen sich einige noch persönlich an Elena Luksch-Makowsky erinnern konnten. Die Telefonate sind nicht aufgezeichnet, sondern nur notiert worden. Aus einigen wird im Folgenden zitiert.

der Familie mit nach Schweden übergesiedelt sein[374]. Dieses Aquarell von 1921 hat die für diese Arbeiten typischen Merkmale. Es handelt sich um ein Brustbild, Kleidung und Schultern sind nur angedeutet, auf einen Hintergrund ist verzichtet worden, bis auf einen Schattenwurf an der Wand. Das Gesicht ist realistisch ausgeführt, ist jedoch wie beispielsweise der Mund, leicht überzeichnet. Letzteres Manko erinnert auch eine weitere Zeitzeugin, Erna Blaube (geb. Schmiede, Jahrgang 1920), deren Eltern zwecks Begleichung der Zahnarztrechnung porträtiert wurden. Die Bilder seien nicht sehr gelungen gewesen, die Augen waren zu rund und zu groß. Keines ihrer Geschwister meldete sich auf die Frage Elena Luksch-Makowskys, wer denn die Porträts bei sich aufhängen wollte.

Erst ab 1930 sind wieder einige Auftragsporträts, dann auch in Öl, entstanden, auf die an anderer Stelle eingegangen wird.

"Kanubuch", "Sonnenwendfeier" und "Frauenbad" - Freizeitbilder zeigen einen neuen Menschentyp:

Das Kanufahren erfreute sich unter den männlichen Mitgliedern der Familie Luksch einer großen Beliebtheit. Richard Luksch besaß schon früh nach dem Umzug nach Hamburg ein eigenes Boot[375]. Von ihrem Haus in der Ludolfstraße waren es nur wenige Meter bis zur Alster, auf deren Lauf man ausgedehnte Paddeltouren unternehmen konnte. So ist aus Briefen bekannt, dass Luksch auch manche Urlaubstour mit den Söhnen unternahm. Dieses Hobby, das dem Geist der jungen Wandervögelgeneration entsprach, übernahmen auch die Söhne.

1921 machten die beiden ältesten mit drei Freunden eine mehrtägige Kanutour von Hamburg nach Lauenburg und durch den Elbe-Trave-Kanal.

---

374 Einem späteren Briefwechsel zufolge lebte Maja Unna in Schweden.

375 Ein Beispiel für die Beliebtheit dieser Freizeitbeschäftigung: In einem Brief vom 30.8.1918 aus Salzburg bietet Richard Luksch seinem Kollegen C. O. Czeschka an, sein "Kanoe" zu leihen. "Verlange Schlüssel zum Boot im Haus (Wohnung von Elena) oder durchfeile Schloss!"

Nach ihren lebhaften Erzählungen[376] fertigte Elena Luksch-Makowsky eine Serie von Lithografien an. Die erhaltenen Tusche-Studien und Drucke in diversen Formaten tragen Titel, wie "Nacht", "Rast", "Sonnenaufgang", "Baden" und "Schleuse". Die Motive sind sehr illustrativ, die jungen Männer tragen keine individuellen Züge, zumindest sind weder Peter noch Andreas Luksch zu identifizieren. Trotzdem stehen die Jungen mit ihren jeweiligen Tätigkeiten im Mittelpunkt der Kompositionen, die Umgebung ist nur angedeutet. Somit wurde auf die Ausfüllung der Bildformate zugunsten dekorativer Elemente, wie die langen Schatten und flackernden Flammen des Lagerfeuers in "Nacht", oder den bildlich aufgefassten Sonnenstrahlen und Schattenwürfen in "Sonnenaufgang" (beide ABB. 106), verzichtet. Darin ähnelt die Serie formal den Illustrationen für die "Deutschen Schwänke" von 1907. Allerdings ohne deren karikativen Ausdruck. Die "Kanutour" ist dagegen durchzogen von Pfadfinderromantik, die Künstlerin hebt die Kameradschaft der kräftigen, sportlichen Männer hervor, das gemeinsame Naturerlebnis. Natürlich hob sich diese Fahrt von den früheren, komfortablen Reisen der Familie ab, doch die mit bescheidenen - den Zeiten angepassten - Mitteln durchgeführte Reise mit dem Kanu hatte einen eigenen Reiz, der in den Bildern hervorgehoben wird.

Elf Jahre später skizzierte sie einen gemeinschaftlichen Bootsausflug mit der GEDOK in Aquarell. Das im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg erhaltene Ergebnis ist nicht so charmant wie die nachempfundenen Bilder der Kanutour, es zeigt dennoch die ungebrochene Freude an diesem naturnahen Freizeitvergnügen.

Bereits 1903 im *Ver Sacrum*-Kalender hatte Elena Luksch-Makowsky sich dem Thema der "Sonnenwendfeier" gewidmet. Ein ähnliches Motiv entstand noch einmal 1920. Die nur in ihrem Fotoalbum als schwarz-

[376] Diese Information ist ihrer Schwiegertochter Maria Luksch zu verdanken. Die Bilder dienten auch als Illustrationen zu dem "Kanufahrtenbuch" von Dr. Alfred Korn, Hamburg 1921. (Ein Exemplar dieses Buches befindet sich im Besitz der Autorin.)

weiße Reproduktion dokumentierte Arbeit (ABB. 107), möglicherweise eine Lithografie, ergänzt den Themenkreis der Freizeit- und Gemeinschaftsaktivitäten. Diesmal steht nicht das Oster- oder Sonnenwendfeuer im Mittelpunkt, sondern das ausgelassene Tanzvergnügen. Auf der Rückseite des Fotos hat die Künsterin vermerkt: "Johannis-Nacht in Hittfeld. Einladung v. d. sozialen Mädchen- und Frauenschule. Volks-tanz."[377] Dabei zeigen die jungen Mädchen im Vordergrund eine exakte Gruppentanzformation: Vier Paare bilden eine "Mühle". Dennoch ist der Eindruck dynamisch und beschwingt, durch die fließenden Gewänder, wehenden Haare und die Barfüßigkeit in freier Natur. Die Mädchen haben im Gegensatz zu früheren Frauendarstellungen eher eine kräftige, natürliche, als eine grazile weibliche Ausstrahlung. Damit liegt diese Arbeit Elena Luksch-Makowskys im Trend der Zeit.

Ein Foto im Nachlass zeugt von einem Gemälde ähnlichen Stils aus dem Jahre 1925 oder 1928, das zuletzt in der Auktion von 1994 dokumentiert ist. Es zeigt das "Frauenbad-Lattenkamp", das sich in der Nähe ihres Hauses befand. Die Rückseite trägt Beschriftungen der Künstlerin, die ihr Interesse für Freizeitgestaltung im Freien bestätigt: "Beeindruckt von dem nach dem Krieg wiedererweckten Sport-Geist auf allen Gebieten. Habe selbst immer geschwommen." Diesen "Geist" hält sie in ihrem Bild fest (ABB. 108). In der Bildkomposition verbindet sie geschickt die unterschiedlichen Beschäftigungen im Schwimmbad. Im Vordergrund liegen und sitzen zwei Frauen, nur den Unterkörper in Handtücher gehüllt. Sie entspannen oder lesen, räkeln sich in der Sonne. Links hinter ihnen sind zwei Frauen beim Umkleiden zu sehen. Diese vier Damen sind noch in die früheren "Dampfbad"-Bilder hineinzudenken. Im Unterschied zu diesen befinden sich die Dargestellten hier quasi in der Öffentlichkeit und zeigen in dieser Umgebung ihre Nacktheit mit bislang ungewohnter Selbstverständlichkeit. In dem Freibad kann die Intimität eines Dampfba-

[377] Auf dem Foto ist ausserdem vermerkt: "Ehrung v. Gertrud Bäumer (1. Frau ins Parlament gewählt.) u. Schaffung einer Erinnerungsplaquette - von mir - als Geschenk d. Schule an G. B." Die hier erwähnte Plakette ist im Nachlass nicht dokumentiert.

des oder auch die Erotik heimlicher Badefreuden in lauschiger Natur (wie sie in Werken impressionistischer Vorgänger beliebt waren) nicht aufkommen. In der sich bis zum Horizont erstreckenden Menschenmasse im Hintergrund ist noch deutlich eine Mutter mit ihrem Kleinkind zu erkennen. Am rechten Bildrand lehnen sich einige Frauen in Badeanzügen an den Abgrenzungszaun zum Wasser, die Schwimmerinnen betrachtend. Sie stehen für die neue, sportliche Generation, die schon mit einem anderen Körpergefühl aufgewachsen ist. Trotzdem ist nicht zu vergessen, dass sich die Frauen auch hier unter sich befinden, was vielleicht ihre lässigen Haltungen erklärt (vergl. hierzu auch das Foto von ELM beim Sonnenbaden, ABB. 99).

7.4.4. Allgemeine Tendenzen der modernen Porträtkunst in den Arbeiten Luksch-Makowskys

Im selben Jahr, 1928, fand interessanterweise ein in der Presse vielbeachteter Künstlerwettbewerb statt. Die Kosmetikfirma Elida setzte einen mit RM 10.000,- überdurchschnittlich hoch dotierten Preis für "Das schönste deutsche Frauenporträt 1928" aus. Der nach dem Firmenpräsidenten benannte "Georg-Schicht-Preis" wurde zusammen mit dem Reichsverband bildender Künstler organisert. Aus 365 Einsendungen wurden 26 Werke zu einer Ausstellung in die Berliner Galerie Gurlitt eingeladen.[378] Diese Auswahl kann als repräsentativ gewertet werden. Sie informierte über den Stand des Gesellschaftsporträts, das in diesen Zeiten der Neufindung einen Aufschwung erfuhr. Außerdem ist neben individuellen Porträts auch die Entwicklung von Bildtypen zu beobachten, die Susanne Meyer-Büser analysiert hat:

"Das Typusporträt der 20er Jahre hat die Funktion des bürgerlichen Porträts, ein bestimmtes Individuum darzustellen, nicht übernommen. Stattdessen wird der Einzelne stellvertretend für seine Schicht oder seinen Beruf abgebildet. Eine Ähnlichkeit mit dem

[378] Susanne Meyer-Büser hat diesen Wettbewerb rekonstruiert und analysiert. Siehe hierzu ihre Veröffentlichungen: (1) "Das schönste deutsche Frauenporträt".Tendenzen der Bildnismalerei in der Weimarer Republik, Berlin 1994, und: (2)"Bubikopf und Gretchenzopf", Ausstellungskatalog, Heidelberg 1995.

Modell ist nicht zwingend notwendig. Das Typusporträt der neuen Sachlichkeit erwies sich als offen sowohl für rechte als auch für linke Ideologien, an ihm setzte die Malerei des Nationalsozialismus, aber auch die des sozialistischen Realismus an."[379]

Der Autorin zufolge ließen sich die Beiträge des Wettbewerbes stellvertretend für die Porträtmalerei des Jahrzehnts nach fünf Frauentypen einteilen, nämlich erstens, des offensiven, sportlichen "Jungmädels", zweitens, des introvertierten, bieder-weiblichen "Jungmädels". Als dritte Kategorie nennt sie die der weiblichen, eleganten Dame, als vierte die der emanzipierten, oft auch berufstätigen Frau der frühen zwanziger Jahre, eine fünfte, weniger homogene Gruppe fasste Kostümbilder und andere aus den oben genannten Kategorien herausfallende Porträts zusammen.

Angesichts dieser allgemeinen Tendenzen ist die Entwicklung Elena Luksch-Makowskys nicht verwunderlich. Sie war dank ihres Studiums eine gute Porträtistin, ihre persönlichen Interessen lagen jedoch, wie sie immer wieder betont hatte, im "Völkisch-Epischen" und damit im neuen "Typusbild". Dass sie sich persönlich in erster Linie für die Kategorie der sportlich-gesunden Frauen- und Männertypen interessierte, mag neben der Popularisierung dieses Typs in Presse und Öffentlichkeit auch an ihrer Lebenssituation gelegen haben. Ihre Söhne waren nun sportlich-aktive junge Männer, die mit Kanufahrten und Schwimmen Sportarten ausübten, die für die Massen erschwinglich waren. Außerdem hat Elena Luksch-Makowsky als alleinerziehende Mutter die Bedeutung der Mutterpflichten anzuerkennen gelernt. In Frauenzeitschriften wurde gegen Ende des Jahrzehnts ein sportlicher, gesunder Mädchentyp propagiert, denn nur dieser würde die Voraussetzungen für die optimale Erfüllung der späteren Mutterrolle mitbringen.

Weitere Tendenzen der Porträtmalerei, die im Wettbewerb zutage kamen, waren die äußerst sparsame, aber gezielte Benutzung von Symbolen, etwa in Form von Keuschheit symbolisierenden Blumen. Die Frauen wur-

[379] Ebd. (1), S. 42.

den in ihrem sozialen Umfeld, in ihrer Freizeit oder im leeren Raum gezeigt, jedoch nicht bei der Arbeit. Das Arbeitsfeld der Frau sollte wieder mehr auf die Familie beschränkt sein, allzu emanzipierte Darstellungen waren nicht mehr gefragt. Dem Wunsch nach traditionellen Gesellschaftsformen entsprach auch die Rückkehr zur realistischen, wenig experimentierfreudigen Malweise. Auch dies war ein Trend, der der Arbeitsweise Elena Luksch-Makowskys liegen musste. Denn besonders das Engagement ihres Sohnes Peters auf dem Gebiet der abstrakten Malerei kritisierte sie immer wieder aufs Heftigste, um gleichzeitig ihre eigene Unbeirrbarkeit in dieser Hinsicht hervorzuheben.

Anerkennung fanden ihre Arbeiten dieser Zeit auch lange nach ihrem Tod. 1976 feierte die GEDOK ihr 50jähriges Bestehen mit einer Ausstellung "Realismus der zwanziger und siebziger Jahre".[380] Darin wurden zwei Gemälde Luksch-Makowskys aus dem Besitz ihres Sohnes Peter gezeigt. Eines war eine "Badeszene", vermutlich das "Frauenbad Lattenkamp" oder eine weitere vom Stadtparkbad.

Im Katalog abgebildet ist das Bildnis eines jungen Mannes, das "Porträt Keitel" von 1920. Dieses noch im Nachlass erhaltene Bild zeigt den jungen Herbert Keitel, einen Freund der Familie, in einem Wohnraum stehend. Er ist in einen hellen Anzug gekleidet, der etwas zerknittert wirkt. Die Haltung mit dem in die Hüfte gestützten Arm ist dementsprechend betont lässig, auch, dass er halb auf einer Stuhllehne Platz genommen hat. Das Porträt gibt weder Hinweise auf seinen Beruf noch auf den Anlass des Bildnisses. Dagegen strahlt es die Dynamik, Jugendlichkeit und das Selbstbewusstsein eines jungen Mannes aus (ABB. 109).

Die Grundlage für Elena Luksch-Makowsky, künstlerisch einen Weg durch die dreißiger Jahre den nationalsozialistischen Repressionen zum

[380] Realismus der zwanziger und siebziger Jahre. Ausstellung der GEDOK, Hamburg 1976.

Trotz zu finden, erscheint aus dem Rückblick bereits in den Jahren der Weimarer Republik gelegt worden zu sein.

7.4.5. Reise- und Ausstellungsaktivitäten

Nach dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges und der Revolution in Russland war es Elena Luksch-Makowsky bis zu ihrem Tode nicht mehr möglich, in ihr Heimatland zu reisen. Ihre Familie musste in den Wirren der Revolution die Flucht vor den Bolschewiken - wie sie betonten - ergreifen. Die früheren Sommerkurorte der russischen Aristokratie an der französischen Mittelmeerküste und die von jeher angesehene Kunstmetropole Paris stellten nun auch für die übrigen Makowskys die neue Heimat dar. Auf ihrer Flucht hatten sie einen Großteil ihrer Habe zurücklassen müssen. Aus welchen Mitteln sich Mutter Julia Makowsky finanzierte, ist nicht bekannt. Bevor sich die Brüder Sergej und Voloda etabliert hatten, mussten auch sie äußerst sparsam leben. Dem Briefwechsel der Geschwister nach zu urteilen, entspannte sich ihre Lage erst in den fünfziger Jahren, als sie längst im Rentenalter waren. Der Wunsch Elena Luksch-Makowskys, ihre Familie nach mehr als zehn Jahren der Trennung wiederzusehen, schien für beide Seiten unerfüllbar.

Elena Luksch-Makowsky stellte 1925, wie erwähnt, recht erfolgreich in der "Juryfreien Ausstellung zur Förderung Hamburgischer Künstler" in der Kunsthalle aus. Doch obwohl alle vier Arbeiten, neben dem "Synodalchor" ein Gemälde mit dem Titel "Badende", ein Aquarell "Im Stadtpark" und die Kreidezeichnung "Kinderheim" für zusammen 1.550,- RM verkauft wurden[381], konnte die Künstlerin von ihrer Arbeit kaum leben. Einige Tagebuchnotizen von 1926 verdeutlichen ihre finanzielle Misere.

[381] Ein, im Museum für Kunst und Gewerbe erhaltenes Exemplar des Ausstellungskataloges trägt zu den Katalognummern 629 - 632, den Arbeiten ELMs, mit Bleistift den Zusatz "Ankauf, alles". Außerdem ist der mit 1.000,- RM veranschlagte Auftrag einer Lichtwark-Büste für Richard Luksch vermerkt.

Demnach musste sie sich am 28. September des Gerichtsvollziehers erwehren, der gekommen war, um den "Sekretär abzuholen" und das "ganze Haus" zu räumen. Sie konnte ihn wieder wegschicken und die "Sache" zwei Tage später bezahlen, nachdem sie in der Kunstgewerbeschule das monatliche Geld von Richard Luksch abgeholt hatte. Oftmals musste sie sich Geld von Nachbarinnen leihen, um nach Tagen wieder einmal eine warme Mahlzeit kochen zu können. Als Peter wegen einer schweren Lungenentzündung wochenlang im Krankenhaus lag, sparte sie jeden Pfennig, um ihm Obst zu bringen. Dafür legte sie den weiten Weg ins Krankenhaus täglich zu Fuß zurück.

Wie glücklich musste sie über ein Schreiben des Direktors der Hamburger Kunsthalle, Gustav Pauli sein, das ihr aus Mitteln der Amsinck-Stiftung den Betrag von RM 600,- für eine Studienreise nach Paris ankündigte.[382] Der Brief erreichte Elena Luksch-Makowsky im September 1929, im April 1930 trat sie die Reise an, die sie außer nach Paris auch zu ihrer Mutter Julia nach Nizza führte. Natürlich wollte sie die Reise so gut wie möglich für neue berufliche Perspektiven nutzen. Der Entwurf einer schriftlichen Vereinbarung mit dem Hamburger Kunstsalon Krone vom 3.2.1928 zeugt von den schlechten Verhältnissen auf dem hei-mischen Kunstmarkt. Darin heißt es:

"Das mir gehörende Bild, 'Hunde', welches nebst anderen künstlerischen Sachen (die unten genannt sind) seit Mitte März 1925 im Kunstsalon Krone in Comission ist, bekomme ich heute von Herrn Krone in Händen, unter folgenden Bedingungen. (...)

Von den Kunstgegenständen ist bisher nichts verkauft worden (...)."

Die bei Krone gelagerten Arbeiten stellten ein Pfand dar, für eine Summe, die sich Elena Luksch-Makowsky von ihm geliehen hatte. Sie war demnach in den vergangenen drei Jahren weder in der Lage gewesen, das Geld zurückzuzahlen, noch hatte Herr Krone Käufer für ihre Bilder gefunden. Nun wollte eine Bekannte die "Hunde" für sich erwerben.

[382] Der Brief von Gustav Pauli vom 28. September 1929 ist im Nachlass erhalten.

Paris mit den vielen Galerien und Künstlervierteln erschien dagegen als Mekka. Da sich auch viele Exilrussen, darunter viele ihr bekannte Künstler dort aufhielten, hoffte sie, gute Kontakte knüpfen zu können. Einen guten Eindruck von ihrer Reise vermittelt ein im Nachlass erhaltener langer Briefentwurf an die Freundinnen Hanne und Elsbeth Engel, den sie am 8. Juni 1930, kurz nach ihrer Rückkehr schrieb. Darin heißt es von ihrer Ankunft:

"Also - Paris um 7 Uhr früh - schlafend, mit Ascheimer-Stilleben und vielem hygienisch Unerfreulichen. Und im kleinen Hotel Neva, wo ich mich gleich häuslich niederliess, schlief auf demselben Flur mein Bruder [Sergej - d. Verf.], der bis zu meinem 20. Jahr meine ganze ungeteilte Liebe hatte. Es war ein wundervolles Wiedersehen knapp vor Ostern, es lag festliche Stimmung in der Luft, in der schönen kl. russ. Kirche konnte man die imposanten Karwochen-Gottesdienste hören - im vertieften Gefühl das Wissen, dass im grossen Mutterlande alle Glocken verstummt sind und die freie Republik einen Jahrtausende alten schönen Brauch nicht mehr ausüben darf."

In Paris lebte Elena Luksch-Makowsky auf, im Kreise ihrer Brüder, eines Neffen, eines Cousins und einer Cousine, die alle angereist waren. Sie gingen in russische Restaurants, hatten obligatorische Abende mit "Disputen", Tees "auf ihrer Bude" und waren zur Eröffnung der russischen Oper. Künstlerisch konnte sie in Paris alles entdecken, "was das Herz begehrte": Ganze Viertel, in denen Galerien aneinander gereiht waren, die alle vierzehn Tage wechselnd eine unübersehbare Fülle von Kunstausstellungen boten. "Man wird bald 'klein' und bald 'mutig'", erkannte sie, "Letzteres doch öfter". Künstlerische "Dinge" nahmen sie dann auch stark in Anspruch:

"Beladen mit meinen Photos etc., suchte ich nach Verlegern (für m. Rabelais), suchte meine Lithos zum Verkauf zu bringen, suchte eine Galerie von W. Hirschmann auf, wo russ. Künstler ausstellen; von da ab sah und sprach ich sämtliche russische Künstler, die zur Zeit in Paris waren, beschloss, meine eigene Ausstellung zu starten, im November wohl, habe Einblick in die Verkaufsmöglichkeiten, Preise etc. genommen."

Gerade die Gesellschaft der russischen Freunde von früher - die sie im einzelnen nicht namentlich nannte, unter denen aber beispielsweise Alexander Benois zu vermuten war - half ihr, den Aufenthalt auch für ihre

künstlerischen Interessen zu nutzen. Diese Freunde hatten sich offensichtlich ihren früheren Lebensstandard erhalten können, denn in deren privaten Häusern veranstaltete man "richtige pompöse Déjeuners und Thés, wo man gesprächsweise viel mehr erledigen kann, als wenn man als Nummer unbekannt zu Verlegern kommt". So konnte sie nach dieser Reise der Zukunft optimistisch entgegenblicken. Die letzten drei Wochen verbrachte Elena Luksch-Makowsky nach einem Aufenthalt bei ihrer Mutter Julia in Nizza wieder in Paris. Einige Mühe bereitete es, das Geld für die Rückreise zu beschaffen, doch dann gelang der Verkauf dreier Lithografien - vermutlich der russischen Serie - für insgesamt 500,- francs ("1 Mark = 6 fr."). Hierzu passt eine beschriebene Visitenkarte, die sich im Nachlass befindet und die auf den Namen "Mme. R. Cahen D'Anvers, 2, rue de Bassano", lautet. Der optimistisch stimmende Text der Galeristin lautet:

"Un mot, chère amie, pour vous dire combien tout le monde a admiré vos oeuvres et on a pris 3 paumes que j' ai vendu pour 500 fr. les 3. Ci inclus la petite somme un ami m'a promis lorsque vous exposerez de faire mettre une note au Journal "Les Beaux Arts", mais il nous conseille d'exposer en Novembre, car en Oct. il n' y aura pas assez de monde àParis.
Cela m'a fait tant plaisir de vous revoir + je me rejouis de vous retrouvez en automne. Affectueusement àvous - Sonia."

Zufrieden fuhr sie also nach Hamburg zurück, den Kopf voller neuer Pläne. Sie war überzeugt:

"(...) ich habe ein Sprungbrett gefunden - sowohl Galerie, als auch Gesellschaft, welche eventuell Zeitungsbesprechung und vornehme Ausstellungs-Besucher verheissen. Natürlich bleibt die Hauptsache zu tun - nämlich klug das Material zusammenzustellen und neues dazu."

Interessant ist auch ihre Meinung von der "modernen Kunst", wie sie sich im "Salon des Arts Décoratifs" präsentierte. Ihren Besuch dort kommentiert sie folgendermaßen:

"Zuletzt noch im 'Salon des Arts Décoratifs' - herrliches französisches Kunstgewerbe, besser und reicher als wir es vor dem Krieg gehabt haben. Allerdings Anregung alles von hier importiert. Diesem Anerkennen ward Ausdruck gegeben, indem als einzige

Ausländer das Deutsche Bauhaus[383] eingeladen war und eindrucksvoll und geschlossen ausstellte.
Viel Glas, ganze geschliffene Glas-Fontänen, von innen beleuchtet, sehr elegante Einfälle bei der französischen Keramik. Irgendwie persönlicher, wärmer, in kleinen Privat-Brennereien etwa (...) aber es ist wirklich nicht möglich, einen richtigen Begriff davon zu geben. Ich war überrascht - dabei hat die Moderne durchaus noch keinen Siegeszug angetreten - alles wird nach wie vor auf schön, etwas passé, gobelins und antik zurechtgemacht. Die Louis' spuken noch herum -allerdings neben so ganz modernen, wie Jeanneret und Le Corbusier, den Schneider in Hamburg nachmacht."

Diese Beschreibung bezeugt ihre Aufgeschlossenheit gegenüber der Moderne. Der luxuriöse Stil des französischen Art Déco findet ihre Bewunderung, möglicherweise in der Erinnerung an die ebenfalls kostbaren Arbeiten der Wiener Werkstätte. Die Erzeugnisse der "Moderne", wie die des "Bauhauses", lassen sie eine persönliche und warme Note vermissen. Doch aus eigener Erfahrung hatte sie die Vorteile schätzen gelernt. So lebte sie zu diesem Zeitpunkt schon ein Jahr in einer modernen Neubauwohnung, in der sie es hatte, "wie in einem Sanatorium; Bad, Sonnenbad auf dem Dach", vor der Tür "den grünenden und blühenden Stadtpark mit allerhand Volkstreiben", und auf die sie sich nach dem Aufenthalt im großstädtischen Paris freute.

Zu einer zweiten Reise nach Paris kam es in diesem Jahr nicht mehr und demnach wohl auch nicht zu der geplanten Einzelausstellung. Ein undatiertes und unadressiertes Blatt mit zwei fast identischen Entwürfen zu einem Bittschreiben lassen auf finanzielle Gründe schließen. So heißt es darin:

"Durch den Mangel an künstlerischen Aufträgen und genügenden Einnahmen, die Unterstützung meines ältesten Sohnes, bin ich trotz consequenter ökonomischer Anstrengungen in eine fühlbare Notlage (Schulden) geraten und erbitte die genannte Unterstützung, da ich glaube, dass dieser Schritt jetzt mir von ausserordentlicher helfender Bedeutung wäre (...) zu den Zwecken:

Deckung einiger drohender quälender Schulden, die so notwendige Spanne Zeit zu schaffen, wo ich in verhältnismässiger seelischer Ruhe an die Ausführung einiger künstlerischer Pläne gehen könnte - und zwar die Arbeiten an einer Zusammenstellung einer

[383] Tatsächlich handelte es sich bei dem deutschen Beitrag um eine Zusammenstellung des "Deutschen Werkbundes", nicht des "Bauhauses".

Ausstellung - welche in Paris geplant ist - ebenfalls eine Publication von meinem bisherigen Schaffen - beides Dinge die schon lange fällig sind und für mich als Künstlerin und vielleicht auch pekuniär von grossem Werte sein könnten."

Die Idee zu ihren "Erinnerungen" stammt demnach schon aus dieser Zeit und wurde bei dem Wiedersehen mit ihrem Bruder Sergej erläutert. Wie im Falle des Ausstellungsprojekts fanden ihre Memoiren jedoch keine sofortige Umsetzung.

So musste Elena Lusch-Makowsky dieses Jahrzehnt mit einer ungewohnt kläglichen Ausstellungsbilanz schließen. Dagegen hatte sie einige öffentliche Aufträge zu verbuchen, bei denen ihr gutes, beziehungsweise wohlwollendes Verhältnis zu Baudirektor Schumacher eine wichtige Rolle spielte. Die Reise nach Paris hatte bei ihr Hoffnungen auf bessere Verkaufserfolge hinterlassen. Die Scheidung schien überwunden zu sein, das gemeinsame Haus gehörte auch zur Vergangenheit. Die selbständige Meisterung des Alltages in Zeiten der Wirtschaftskrise hatte ihr Selbstvertrauen gegeben. Das neue Jahrzehnt konnte aus ihrer Sicht nur weitere Stabilität verheißen.

7.5. Die Jahre unter dem Nationalsozialismus und während des Zweiten Weltkrieges

Die Zeit zwischen 1930 und dem Ausbruch des Krieges ist mit dem Material des Nachlasses kaum zu dokumentieren. Nur wenige Aufzeichnungen und künstlerische Arbeiten sind erhalten. Die Notizen zu ihren "Erinnerungen" reichen nicht bis in diese Jahre. Es ist gut möglich, dass ein beträchtlicher Teil ihrer Werke bei Bombenangriffen zerstört wurde, denn 1943 berichtete sie in einem Brief, dass bislang etwa zwölf bis dreizehn ihrer Arbeiten in den Häusern ihrer Besitzer "zugrunde gegangen waren". Aus den Jahren vor dem Krieg ist die erhaltene Korrespondenz dürftiger und inhaltlich zumeist auf Studienfragen der Söhne beschränkt. Dima lebte Ende der dreißiger Jahre in Stuttgart, wo er sein Architekturstudium abschloss und als Student bei dem zu dieser Zeit äu-

ßerst erfolgreichen Professor Paul Bonartz arbeitete. Im Jahre 1937 regte Dima eine Reise nach Paris an, wo sie sich auch beide trafen. Anlässlich der Weltausstellung gab es billige Sonderfahrten mit der Bahn, die sich die beiden durch die Unterstützung von Bruder Andreas aus Amerika leisten konnten.[384] Erst aus einem Brief von 1951 erfährt man von einem vorerst letzten gemeinsamen Zusammentreffen von allen drei Söhnen mit der Mutter im Jahre 1938.[385]

Erst nach Ausbruch des Zweiten Weltkrieges kann auf einen größeren Bestand an privater Korrespondenz mit den Söhnen zurückgegriffen werden. Im Krieg wurden Dimitri und Peter eingezogen und berichteten regelmäßig von der Front, um ihre Mutter nicht zu beunruhigen.

Aus Angst vor der Zerstörung ihres Werkes hatte sie Fotos ihrer Arbeiten anfertigen lassen. Diese sind heute für die Bearbeitung dieser Phase hilfreich, denn ein großer Teil dürfte auch mit ihren Besitzern Deutschland verlassen haben. Dass aus den dreißiger Jahren und den Kriegsjahren keine Gemälde oder Skizzen im Nachlass erhalten sind, liegt daran, dass in dieser Phase offenbar nur Auftrags- und Porträtarbeiten entstanden, die natürlich direkt in Privatbesitz gelangten.

Aus heutiger Sicht drängt sich die Frage nach den direkten Auswirkungen der nationalsozialistischen Machtübernahme sowohl auf das Privatleben als auch auf die künstlerischen Arbeitsbedingungen von Elena Luksch-Makowsky auf. Hat sie als gebürtige Russin Probleme mit den neuen Machthabern gehabt, dachte sie gar an Emigration? Oder ging sie in den Zustand der inneren Emigration? Diese Fragen liegen aus heutiger Sicht nahe, doch im Falle Elena Luksch-Makowskys kamen diese Möglichkeiten offenbar nicht in Betracht, beziehungweise wurden sie nicht notwendig. Das heißt nicht zwangsläufig, dass sie sich dem neuen Regime un-

[384] Brief von Dimitri Luksch vom 20.3.1949 und Brief ELM an Peter Luksch vom 14.10.37 aus Paris (Nachlass).
[385] Brief von Dimitri Luksch vom 14. 11.1951 (Nachlass).

terordnete oder zugetan fühlte. Ihre scheinbare Gleichgültigkeit und auch leise Zustimmung, die aus den Briefen der Söhne - aus dem Felde geschrieben - klingt, muss vorsichtig bewertet werden, angesichts der jederzeit drohenden Kontrolle und Zensur der Post.

Um anhand des geringen Materials ein Bild von dieser Lebensphase der Künstlerin schaffen zu können, das der Realität weitgehend entsprochen haben *könnte,* ist hier eine kurze Rekapitulation ihrer bisher gemachten Äußerungen zu Politik und Gesellschaft hilfreich.

7.5.1. Der Eindruck von politischen und gesellschaftlichen Veränderungen auf Elena Luksch-Makowsky

Um nachempfinden zu können, wie Elena Luksch-Makowsky auf die nationalsozialistische Machtübernahme reagierte, ist ein Rückblick auf das politische Klima in ihrer Heimat zur Zeit ihrer Kindheit nötig. Auf ihre aristokratische Herkunft und die enge Verbundenheit mit dem Zarenhaus ist bereits eingegangen worden. Schon zu der Politik des Zaren und seinem zunehmenden Machtverlust in den Jahren nach der Jahrhundertwende findet man von Elena Luksch-Makowsky keinen Kommentar. Dagegen fallen, wie bereits zitiert, vereinzelt geringschätzige Bemerkungen über Juden. Um diese Äußerungen zu verstehen, muss man das besondere Verhältnis der russischen Bevölkerung zu den in Russland lebenden Juden berücksichtigen.

Auch die von Elena Luksch-Makowsky so "geliebte" Landbevölkerung fand nur solange ihr Gefallen, wie sie aus ihr Modelle und Entwürfe für ihre Arbeiten schöpfen konnte. Die Aufrechterhaltung der "guten alten Ordnung" der Gesellschaftshierarchie zu ihren Gunsten war für ihre "Liebe" Bedingung.

Die letzten Reformen hatte es in Russland 1859 unter dem Zaren Alexander II. gegeben, von denen viele nach seinem Tod bei einem Attentat

1881 wieder zurückgenommen wurden. Alexander II. hatte die Leibeigenschaft aufgehoben und lockerte die Sondergesetze gegen die russischen Juden. Diese stellten in Osteuropa eine stark wachsende Bevölkerungsgruppe dar, die sich in den letzten zwanzig Jahren des 19. Jahrhunderts fast verdoppelt hatte.[386] Ende des 19. Jahrhunderts lebten fast 5 Millionen Juden in den 15 westrussischen und zehn polnischen Gouvernements des sogenannten Ansiedlungsrayons - und damit fast 98 Prozent aller russischen Juden. Sie lebten hauptsächlich von kleingewerblichen Berufen und Handel, da sie Berufszulassungs-, Ausreise- und Landerwerbsbeschränkungen unterlagen. Nach Eintreten der liberaleren Gesetze gab es in den 1860er Jahren einen Ansturm von Juden in den Städten und an den Universitäten.

In den großen Städten, wie St. Petersburg, hatten sich seit der prowestlichen Öffnung unter Zar Peter I. vor allem Familien der Oberschicht, zu einem großen Teil westeuropäischer Abstammung, niedergelassen. Das eigentliche russische Volk bestand aus Landbevölkerung, die die Zarenherrschaft zwar hinnahm, sich mit der herrschenden, die französische Hofsprache sprechenden Klasse aber aufgrund ihrer westlichen Abstammung nicht identifizierte. In ihrer Unterdrückung und Armut waren sich die Juden und die russische Landbevölkerung politisch nahegekommen. Der Ansturm der Juden auf die Städte trug dieses Unruhepotential in die "Öffentlichkeit", wobei sie sich alleine den Anfeindungen der Oberschicht und Städter ausgesetzt sahen. Während jüdisches Ka-pital aus Westeuropa gern in Russland gesehen wurde, wurden die russischen Juden als Störenfriede und Konkurrenten abgelehnt. Der durch die Zwangssiedlungen bedingte geringe Grad ihrer Assimilation, im Vergleich zu den in westeuropäischen Ländern lebenden Juden, und das ihnen damit anhaftende "Fremdartige" trugen zu weit verbreiteten Vorurteilen bei. Spätestens in München fand die junge Elena eine große russische

386 Vgl. Die Juden in Polen und Russland im 19. Jahrhundert, In: Informationen zur politischen Bildung Nr. 140. Geschichte des Jüdischen Volkes, München 1991, (5. überarb. Aufl.), S. 35f.

"Kolonie" vor. Die meist zu Studien dort lebenden Russen stellten die größte ausländische Bevölkerungsgruppe in Bayern dar. Darunter waren um die Jahrhundertwende auch viele jüdische Russen und Landsleute aus polnischen Gebieten, die aus politischen Gründen in ihrer Heimat nicht studieren durften. In Russland wie auch in den russischen "Kolonien" im Ausland, neigten russische Juden dazu, sich den politisch radikalen, zumeist sozialistischen Gruppen anzuschließen, um sich gegen die Benachteiligungen zu wehren. Kurz vor der ersten russischen Revolution 1905 fanden die schwersten Pogrome in der Geschichte der russischen Juden statt.

Wenn also Elena Luksch-Makowsky 1902 von ihrer Reise von Wien nach St. Petersburg entsetzt berichtete, der Zug wäre voller Juden gewesen, so ist dies durch die damaligen Verhältnisse kein Wunder. Sie durchquerte das Siedlungsrayon mit seiner hohen jüdischen Bevölkerungszahl und damit ein ihr fremdes Gebiet. Aus aristokratischer Sicht ging von den jüdischen Zuwanderern in den Städten ein Bedrohung ihrer Vorherrschaft aus, da durch sie die russische Gesellschaft um einen bürgerlichen Mittelstand verstärkt wurde. Die "alte Ordnung" wurde erschüttert. Im Wien der Jahrhundertwende begann sich das Klima für die jüdischen Bürger, die einen großen Teil der Intellektuellen ausmachten, gerade zu verschlechtern. So hatte Luksch-Makowsky nicht gerade Gelegenheit, ihre anerzogenen Vorurteile abzubauen.

Im Zuge der russischen Revolution wurde das gesellschaftliche System auf den Kopf gestellt. Die landlosen Bauern und unterdrückten Juden gingen eine Zweckgemeinschaft ein, um sich an den vormaligen Unterdrückern zu rächen. 1917 waren zwischen 20 - 40 Prozent der Mitglieder öffentlicher Verbände und Berufsorganisationen Juden.[387]
Als die Familie Makowsky vor "Bolschewiken" und Rotarmisten fliehen musste, so floh sie damit auch vor einem Teil der jüdischen Bevölkerung.

[387] Die Daten und Informationen sind entnommen aus Sonja Margolina: Das Ende der Lügen. Rußland und die Juden im 20. Jahrhundert, Berlin 1992.

Die nach eigenen Aussagen unpolitische Elena Luksch-Makowsky war dennoch auf emotionaler Ebene vom Zeitgeschehen beeindruckbar. Ihre angeregte Schilderung der Revolutionszeit in dem bereits zitierten Brief an Herbert Jäger ist hierfür ein Beispiel. Sie war gleichzeitig vom Tod der Zarenfamilie bestürzt und von den Straßenmärschen der Revolutionäre magisch angezogen. Bei ihrer Übersiedelung nach Hamburg nahm sie 1907 sogleich die deutsche Staatsangehörigkeit an, hoffte im Krieg dann aber auf den siegreichen Einzug der Russen in Hamburg. In Hamburg gewann sie jüdische Freunde, wie Ida Dehmel, Marie Hirsch, Max Warburg, trotzdem blieb "jüdisch" für sie ein oft negativ benutztes Adjektiv.

Dass andere Russen in Hamburg mit ähnlichen Vorurteilen zu kämpfen hatten, beweisen die Statuten des 1904 gegründeten Russischen Vereins in Hamburg e. V. In der ersten Fassung hieß noch unter § 4: "Als Mitglieder können aufgenommen werden Russen und russisch Sprechende mit Ausnahme von Juden." Dieser Passus wurde 1905 geändert in: "Russen und russisch Sprechende jeder christlichen Confession".[388] Dieser Verein ist im Übrigen nicht zu verwechseln mit dem Russisch-Deutschen Verein von 1898 e. V., dem Elena Luksch-Makowsky angehörte. Der oben genannte Russische Verein löste sich bereits während des Ersten Weltkrieges auf und wurde 1921 offiziell aufgelöst.

Ein spätes persönliches Beispiel für abfällige Äußerungen über Juden findet sich in einem Brief an ihre Bekannte Petty Möller vom 29.10.1949. Darin beklagt Elena Luksch-Makowsky den veränderten künstlerischen Geschmack nach dem Krieg:

"Ich plane immer noch eine Gesamtausstellung von Vater Luksch u. mir. Es wird noch viel Kampf kosten, da sich die künstlerischen Richtungen total geändert haben u. jüdisch-moderne Verzerrungen jetzt begünstigt werden und ihnen der Vorrang in den Ausstellungsräumen gegeben wird."

[388] Quelle: Amtsgericht Hamburg Vereinsregister Bd. III, aufbewahrt im Staatsarchiv Hamburg, Signatur B 1953-23.

Dennoch sind solche Äußerungen nicht auf Antisemitismus begründet, sondern der ungeschickte Ausdruck für etwas ihr Fremdartiges. Dass sie ernsthaftes Interesse an der Geschichte der Juden hatte, beweisen (unvollständige) Notizen, die eine Zusammenfassung von entsprechender Lektüre darstellen.

Zwei Weltkriege und wirtschaftlich schlechte Zeiten überstand Elena Luksch-Makowsky mit sprichwörtlicher russischer Leidensfähigkeit leise klagend und passiv, ohne sich über die Politiker und Machthaber zu beschweren. Sie begrüßte gesellschaftliche Entwicklungen, die zur Pflege volkseigener Traditionen, zu einer volkseigenen kulturellen Identität führten - scheinbar unabhängig von dem politischen System, das diese Strömung hervorbrachte. Sie fühlte sich mittlerweile in Hamburg beheimatet, was sie zum Beispiel in einem Brief von 1925 zum Ausdruck bringt. Darin beschreibt sie den beeindruckenden Besuch von Diaghilevs "Ballets Russes", die auf Tournee vorbeikamen. Sie traf Diaghilev, den sie ja von früheren Unternehmungen kannte, bei dieser Gelegenheit persönlich und bedauerte ihn wegen seines "Lebens ohne Heimat".[389]

Ihre zumindest nach außen getragene Kurzsichtigkeit oder Gutgläubigkeit in politischen Dingen pflegten ihre Söhne, wohl wissend um ihre Sensibilität. Die Briefe, die Peter und Dima von ihren Kriegseinsätzen im Baltikum und aus Russland schrieben, sind optimistisch und harmlos gehalten. Peter war als Dolmetscher, sein Bruder als Architekt in den besetzten Gebieten im Einsatz. Beide freuten sich darüber, auf diese Weise einen Teil des Heimatlandes ihrer Mutter kennen zu lernen. Dima betonte immer wieder sein Glück, in Russland bauen zu können, statt gegen die Russen kämpfen zu müssen. Er sah den Feldzug als eine Befreiungsaktion für die Russen von den Bolschewisten, die deutsche Propaganda schien bei ihm zu fruchten. Im Nachlass aufbewahrt sind auch Teile seiner Jugend-Lektüre, darunter ein mit seinem Namen versehenes

[389] Russischer Briefentwurf ELMs an Vladimir Ivanovic Treskun nach China, vom 15. Mai 1925.

Heft der Reihe "Wille und Macht. Führerorgan der nationalsozialistischen Jugend". Die Ausgabe vom Frühjahr 1943 ist neben den "Geboten politischer Kriegsführung" hauptsächlich dem Umgang mit "dem Russen" und der Kenntnis seiner Kultur gewidmet.[390] In dem darin enthaltenen Aufsatz mit dem Titel "Der russische Mensch" markierte Demeter Luksch, wie er sich jetzt nannte, mit Bleistift die für ihn interessanten Aussagen. Demnach war die erfolgreiche Besetzung des "Ostraumes" zum Zwecke der "Einigung Europas" abhängig von dem "politischen Fingerspitzengefühl" der dort agierenden deutschen Soldaten:

"Diese Gewinnung aber ist ohne Kenntnis seiner Psychologie unmöglich, darum müssen uns wenigstens die Grundbegriffe des Ostmenschen geläufig sein. (...) Die russische Seele ist viele Tausend Jahre alt, ihre Struktur können 20 Jahre nicht wesenhaft verändert haben."[391]

In diesem Sinne enthielt das Heft weitere Aufsätze, die sich mit der russischen und sowjetischen Literatur sowie der Geschichte der nun wiederbelebten Ostkirche befassten. Im selben Heft steht die nüchterne Erkenntnis der Nazi-Ideologen:

"Gewinnen ist nämlich nicht eine Sache der Macht, sondern des Menschentums, der Kultur und inneren Sicherheit. Auch wir müssen uns entscheiden, wie Machiavelli es in der Behandlung unterworfener Völker fordert: (...); entweder sie mit sanfter Hand gewinnen oder sie auslöschen. Nur dem jüdischen Volk gegenüber hat das deutsche Volk durch das teuere Lehrgeld der Systemzeit den Beweis erhalten, dass der letztere Weg der einzig gangbare ist. Dem übrigen Europa stehen wir Deutschen mit einer Aufgabe gegenüber, die wir uns ursprünglich gewiss nicht gestellt hatten."

Ob nun bekennende Anhänger dieser Ideologie oder naive Mitläufer, in dem Bewusstsein der "Befreiung des alten Russlands" - gegenüber ihrer Mutter hielten die Söhne schreckliche Erfahrungen zurück. So gibt es eine Geschichte zu der Skizze eines jungen russischen Mädchens, die Peter Luksch in der Funktion als Dolmetscher während eines Verhörs anfertigte. Die seiner Ansicht nach harmlosen Aussagen und seine korrekte

390 Baldur von Schirach (Hrsg.): Wille und Macht. Führerorgan der nationalsozialistischen Jugend, Heft 4, Berlin April/Mai 1943.
391 Ebd., S. 13.

Übersetzung verhinderten nicht, dass das Mädchen nach dem Verhör erschossen wurde. Entsetzliche Erlebnisse dieser Art verschwieg er seiner Mutter, um sie in dem falschen Glauben seiner nützlichen Mission zu lassen.[392]

Man kann mit Sicherheit sagen, dass Elena Luksch-Makowsky, trotz ihres sozialen Engagements für russische Flüchtlinge und der Unterstützung ausreisewilliger Freunde (nach Südamerika), sich der politischen Realität gegenüber verschloss. Sie beklagte Entwicklungen, ohne deren Ursachen auf den Grund zu gehen. Ihre unkritische Schicksalsergebenheit erklärt sich vielleicht aus Rücksicht ihren Söhnen gegenüber, für deren Entwicklung sie sich nach dem Tod Richard Luksch' 1936 allein verantwortlich fühlte.

7.5.2. Die künstlerischen Arbeitsbedingungen für Elena Luksch-Makowsky im Nationalsozialismus

Ihrer Einstellung und Situation entsprechend war von Elena Luksch-Makowsky keine kritische künstlerische Stellungnahme zu erwarten. Alarmierend war sicher die Tatsache, dass Richard Luksch im April 1934 vom Dienst an der nunmehr "Hansische Hochschule für bildende Künste" genannten früheren Kunstgewerbeschule beurlaubt wurde. Der Grund war seine Beteiligung an den Hamburger Künstlerfesten in den 20er Jahren.[393] Überraschend ist demnach auch nicht ihr Bestreben, sich so gut wie möglich mit den verschärften Bedingungen zu arrangieren, die unter der neuen Regierung für Künstler herrschten. Ihr Aufnahmeantrag in den Fachverband der "Maler und Bildhauer" in der Reichskammer der bildenden Künste ist in einer undatierten Abschrift im Nachlass erhalten. Seit

---

392 Nach Aussage von Herrn Helmut Leppien, dem Peter Luksch diese Begebenheit erzählte.

393 Wolfgang Voigt: Zwischen Bildersturm und Ausbombung. "Hansische Hochschule für bildende Künste", In: Hans Andrée/Hartmut Frank: Nordlicht. 222 Jahre. Die Hamburger Hochschule für bildende Künste am Lerchenfeld und ihre Vorgeschichte, Hamburg 1989, S. 216.

dem 1. Januar 1934 wurde sie in der Reichskammer unter der Mitgliedsnummer M 9134 als "Malerin" geführt. In dem erhaltenen Antragsformular, vermutlich vom Juni 1936, versuchte sie die Eintragung als "acad. Bildhauerin, Malerin und Graphikerin" zu bewirken. Auffallend an ihren Angaben ist die eifrige Betonung ihr korrekten Abstammung und Ausbildung. Darin klingt nicht der ihr sonst eigene Stolz, sondern vielmehr ihre ängstliche Haltung mit, wissend um die Nachteile einer Ablehnung. So gibt sie als ihre Religion "griechisch-orthodox" an, bezeichnet ihre Abstammung als "zweifellos vollkommen arisch", benennt ihren Sohn Dimitri mit dem eingedeutschen Namen "Demeter". Auch ihr Lebenslauf beginnt klangvoll:

"Ich stamme aus dem berühmten Künstlergeschlecht der v. Makowsky. Werke m. Vaters, Constantin v. Makowsky, sind in verschiedenen Museen zu finden, ebenfalls eines Onkels, Wladimir v. Makowsky, in Moskau u. Petersburg. Aussergewöhnliche künstl. gesättigte Atmosphäre im Elternhaus. (...)"

Weiterhin nennt sie fast alle in ihrer Kindheit bereisten westeuropäischen Orte, darunter Würzburg, Heidelberg, München, wohl um ihre aristokratische Erziehung zu betonen.

An dieser Stelle sei eine Beobachtung angemerkt, die zumindest drei ihrer Arbeiten betrifft. Nämlich das "Bildnis Walter Niemanns" (1941)[394], auf der Schreibtischkante in seinem Büro im berühmten "Chilehaus" sitzend (ABB. 110), und das Porträt des "Pastor Hans Johler", im Talar mit der Bibel in der Hand vor neutralem Hintergrund stehend. Beide Porträts hat die Künstlerin im oberen Bildbereich mit den jeweiligen Familienwappen der Porträtierten versehen. Im Porträt des Engländers "Sir Arthur Bertie" benutzte sie 1946 noch einmal diese Form.

[394] Walter Niemann erwarb das Aquarell ELMs, "Markt in Dachau", das sie 1937 in der "Frühjahrs-Ausstellung Hamburger Künstler" zeigte. (Laut handschriftlicher Notiz auf einem Repro des Aquarells.)

Mit einem Schreiben an die "Reichs-Kulturkammer" wollte sie ihrem Aufnahmeantrag wohl mehr Nachdruck verleihen. Der Briefentwurf stammt vom Juni 1936, kurze Zeit nach dem Tod von Richard Luksch. Dieser hatte seinen beiden Familien kein direkt zu nutzendes Vermögen vererbt. In seinem Testament vermachte er sein künstlerisches Frühwerk und einige persönliche Gegenstände von Wert an seine erste Familie. Sein Anteil an den Immobilien seiner Familie in Wien und die Pensionszahlungen gingen an seine zweite Frau Ursula Falke mit der Begründung, dass seine Tochter Jorinde genau wie die nun erwachsenen Söhne ein Anrecht auf eine Ausbildungsfinanzierung hätte. Vor diesem Hintergrund ist das Bemühen Elena Luksch-Makowskys um eine Anerkennung der Reichskammer zu verstehen. Sie begründet ihre Bitte um nochmalige Beschäftigung mit ihrer Person folgendermaßen:

"Wie aus dem ausgefüllten Formular ersichtlich, bin ich in den 29 Jahren meines Lebens in Hamburg bei weitem nicht in dem richtigen Ausmass beschäftigt gewesen - und hoffe, dass es noch möglich ist, jetzt vom Staate berücksichtigt zu werden. Ich glaube sowohl in Portrait, Plastik oder Malerei wie auch besonders in freier Composition Gutes leisten zu können.
Ich bin in den letzten Jahren nicht hervorgetreten, da ich in der Ausübung meines Berufes durch grossen Mangel an Bewegungsfreiheit, an Kunst-Arbeits-Material und einer Geldknappheit, die keine noch so grosse Geduld und Bedürfnislosigkeit überwinden kann, gehindert. Sodass ich mit meinem vielseitigen Können völlig brach liegen muss.

Es liegt mir auch nicht, mich in den massgebenden Stellen zu zeigen und um Aufträge zu kämpfen - nachdem kleine Aufträge v. Portraits, (...) beinahe völlig versiegt sind - und nahezu für ein Butterbrot gemacht werden müssen - habe ich mich entschlossen um einen (oder mehr) Auftrag zu bitten (...)."

Im Folgenden betont sie ihre flexiblen Fähigkeiten, die ihr erlauben, sich auf Aufträge, wie etwa Wandmalereien - "in Schulen oder sonstwo" - einzustellen. Abschließend heißt es auch hier:

"Ich möchte darauf noch hinweisen, dass ich in künstlerischer Atmosphäre aufgewachsen in vollem Ernst mich für den Beruf vorbereitet habe, mich in d. Jugend intensiv mit den Alten Meistern beschäftigt habe und dann moderne Strömungen miterlebt habe, ohne die Nerven zu verlieren. Für Volkstum habe ich ganz besonderes, organisches Verständnis von jeher gehabt."

Doch alles Anbiedern war umsonst, denn zu öffentlichen Aufträgen kam es nicht mehr. Dabei hatte sie sich 1933 gleich nach der Machtergreifung Adolf Hitlers von einem Fräulein M. Martinowa zum Entwurf einer Plakette des "Führers" motivieren lassen. Einem langen Briefentwurf an den befreundeten Rechtsanwalt Dr. Robert Gärtner sind die Umstände dieses Projektes zu entnehmen. Demnach war das besagte Fräulein Martinowa im Juni 1933 an Elena Luksch-Makowsky mit dem Vorschlag zum Entwurf und Verkauf einer Serie von Plaketten Hitlers herangetreten.

Martinowa hatte ein besonderes Material entwickelt, in dem die Plaketten nach dem Entwurf von Elena Luksch-Makowsky ausgeführt werden sollten. Den Verkaufserlös wollten die Frauen teilen. Das Projekt scheiterte dann, so die Künstlerin, an dem Unvermögen von Fräulein Martinowa, ihren Teil der Arbeit durchzuführen. Demnach hatte Luksch-Makowsky das detaillierte, einwandfreie Gipsmodell und -negativ fertiggestellt und übergeben. Ihre Partnerin kam jedoch nicht mit dem Modell zurecht, zerstörte es. Aus Angst, die ältere und erfahrenere Künstlerin könnte ihr das Rezept für ihr besonderes Material abgucken, ließ sie sich nicht beim Gießen helfen.

Elena Luksch-Makowsky blieb auf ihren Auslagen und ihrer Vorarbeit sitzen und musste sich noch Beleidigungen der jungen und ungeschickten Martinowa gefallen lassen, die sich im Übrigen geweigert hatte, die Abmachungen notariell zu fixieren. Ob der Anwalt in dieser Angelegenheit helfen konnte, ist nicht bekannt. Auch sind keine Entwürfe erhalten, bis auf eine Bleistiftskizze des Kopfes von Hitler im Profil, ähnlich den üblichen Briefmarken.

Im Laufe der Jahre scheint die Bereitschaft zu dieser Aufgabenstellung gesunken zu sein, sonst hätte Elena Luksch-Makowsky sich mit ihren Entwürfen sicherlich der Reichskammer der bildenden Künste angeboten.

Auf dem freien Kunstmarkt war die Verunsicherung deutlich zu spüren. Die von der Künstlerin angesprochenen privaten Kleinaufträge stagnierten wegen allgemeiner finanzieller Anspannung und mussten tatsächlich für "ein Butterbrot" gemacht werden. Wie schon in den zwanziger Jahren musste sie auch in diesem Jahrzehnt so manche offene Rechnung mit der Anfertigung von Porträts begleichen. Ausstellungen und Verkäufe scheiterten oft an der Unentschlossenheit der Institutionen und Veranstalter. Das musste Elena Luksch-Makowsky besonders nach dem Tod von Richard Luksch spüren, als sie, von vielen Freunden ermutigt, mehrfach mit dem Plan einer Gedächtnisausstellung scheiterte.

Gleich 1936, im Jahr seines Todes, hatte sie mit Hilfe des Sohnes Peter eine kleine Ausstellung in einem Raum an der Moorweide eingerichtet. Die Gäste waren geladen und aus dem Kollegium der Kunstgewerbeschule war ein Katalog vorbereitet, als die Nazis die Ausstellung verboten. Stattdessen wurden "schauderhafte Bilder von Soldaten u. Nazis; wahllos gehängt".[395] Ein Brief Wilhelm Niemeyers vom 29. September bestätigt das für alle überraschende Verbot:

"Hochverehrte gnädige Frau! Mit Zorn und Schmerz habe ich das Verbot der Gedächtnisausstellung von Richard Luksch erfahren.

Das Vorwort für den Katalog, das ich schrieb (...) werde ich Ihnen in Abschrift übermitteln (...), [es ist bedauernswert], dass der künstlerischern Hinterlassenschaft eines Bildhauers, der sich Hamburg mit soviel Liebe hingegeben hat (...) diese Ehrung versagt bleibt."[396]

Angesichts der großen Anteilnahme, die der Tod des Bildhauers in den Medien auslöste, ist das Verbot unverständlich. Vor allem, da alle großen Zeitungen, wie das Hamburger Fremdenblatt, der Hamburger Anzeiger und die Hamburger Nachrichten, große Nachrufe brachten und ausführ-

395 Dies geht aus einem Schreiben mit der Überschrift "Geschichte der Einlieferung der besten Sachen aus dem Nachlass von Prof. R. Luksch - in die Kunsthalle - zur Aufbewahrung" hervor, das sich im Nachlass befindet.

396 Brief Wilhelm Niemeyers an ELM und Anschreiben der Druckerei Hanf an W. Niemeyer vom 29. 9. 1936 (SUB Neuer Bestand der Handschriftensammlung, sign. NLu Bc3).

lich von der Trauerfeier berichteten. Und auch ein Jahr später herrschte ein reges Interesse an der Fertigstellung des U-Bahnhofs Jungfernstieg mit der dort platzierten "Jungfernsäule" von Luksch.

Sogar seine Schüler kamen zu Wort, wie ein Zeitungsausschnitt mit der Überschrift "Ein Schüler von Luksch über seinen Meister" belegt.[397]

Dieser Vorfall macht verständlich, warum sich auch potenzielle Käufer in dieser Zeit zurückhaltend zeigten. Das beklagte Elena Luksch-Makowsky, zumal sie sich neben eigenen Verkäufen auch Erlöse aus ihrem Anteil des künstlerischen Nachlasses von Richard Luksch versprochen hatte, in einem Brief von 1949:

"Momentan ist eine kirchliche Ausstellung hier, und da habe ich das wunderschöne Crucifix (3 m) von Richard Luksch nach Bemühungen da hochwirksam angebracht. (...) Ich habe schon einmal um 1937 den Versuch gemacht, [es würdig zu verkaufen - Anm. der Verfasserin] damals alles in Bewegung gesetzt mit Hilfe von Pastor Hunzinger (St. Georg); damals hatten die Pastoren Angst etwas zu kaufen, da die Regierung ihnen eben alles mögliche confisciert hatte als entartete Kunst - und jetzt nach der Geldreform können sie keine Sachen kaufen!!
Also schon seit 1933 - 1949, 16 ! Jahre Unsicherheit und Kargheit in rein-künstlerischen Fragen!"[398]

Zwei nachweisbare Ausnahmen sind ihre Teilnahmen an Ausstellungen im Kunstverein in Hamburg. An der "Frühjahrs-Ausstellung Hamburger Künstler 1937" nahm sie mit einem Aquarell, betitelt "Markt in Dachau" (Katalog-Nr. 139), teil. Ihr Sohn Peter war übrigens mit einer "Landschaft aus Schweden" (Öl, Nr. 138) vertreten. [399]

Zur "Herbstausstellung Hamburger Künstler 1941" im Kunstverein bewarb sie sich mit acht Arbeiten:

1. Auf der Wolga (Öl, Preis RM 450,-)

---

397 Ebd. findet sich eine Sammlung von zwölf Zeitungsausschnitten zu diesen Ereignissen (sign. NLu Da 1 1 und NLu Da 2 1).

398 Briefentwurf an Petty Möller vom 29.10.1949, im Nachlass erhalten.

399 Ausstellungskatalog Kunstverein in Hamburg, Kunsthalle: Frühjahrs-Ausstellung Hamburger Künstler 1937. Malerei Graphik Plastik. Hamburg 1937.

2. Kasan-Tataren (Öl, 450,-)
3. Porträt von Demeter Luksch (Öl, 300,-)
4. An den Wolga-Ufern (Aquarell, 200,-)
5. Schlepper (Aquarell, 200,-)
6. Badende (Aquarell, 150,-)
7. Blinder Sänger (Aquarell, 200,-)
8. Aus Dachau, 2 Stück (Aquarell, je 100,-)

Die Jury des Kunstvereins lud ihre vier Arbeiten mit den Nummern 6 - 8 zur Ausstellung ein. Somit wurden alle russischen Motive bis auf den "Blinden Sänger" abgelehnt. Den Bildtiteln nach zu urteilen handelte es sich bei allen Beiträgen um ältere Arbeiten aus der Zeit um 1900, beziehungsweise um nach alten Skizzen in den zwanziger Jahren entstandene Bilder.

Den größten finanziellen Rückhalt stellte in diesen Jahren schließlich doch ein geltend gemachter Anspruch auf eine Art Witwenrente dar, die schuldlos geschiedenen Frauen zuerkannt wurde. Drei ihrer Bilder, die thematisch gefälligen "Badende" und beide Aquarelle "Aus Dachau", wurden von Baurat Konstanty Gutschow höchstpersönlich gekauft. Der von den Nazis mit der Planung der monumentalen Elbuferbebauung beauftragte Gutschow hielt auch die Eröffnungsrede am 16. November. Laut einer Postkarte vom 12. Oktober ließ er sich eine Arbeit schon vor Ausstellungbeginn reservieren und bekundete Interesse daran, noch weitere Arbeiten zu sehen. Nach Abzug der Verkaufsprovision erhielt Elena Luksch-Makowsky von den RM 350,- insgesamt RM 297,50 ausgezahlt.[400] Die Reise nach Paris im Jahre 1937 versuchte sie neben den familiären Zusammenkünften auch zu künstlerischen Zwecken zu nutzen. Im Jahr der Weltausstellung war eine aufregende und nervöse Stimmung in der

[400] Im Nachlass erhaltener Schriftwechsel zur Ausstellung: (1) Ausgefülltes Anmeldeformular (Datumsstempel und Unterschrift sind herausgeschnitten). (2) Undatiertes Antwortschreiben des Kunstvereins bezüglich der Teilnahmebestätigung. (3) Postkarte vom 12.10.41: Mitteilung vom Interesse Gutschows an weiteren Arbeiten. (4) Abrechnung vom 18.12.41.

französischen Hauptstadt. In einem Brief an ihren Sohn Peter berichtet sie:

"(...) habe wie schon berichtet 1 Aquar. von meiner Nichte gemacht - 1 Portrait von dem Restaurateur [=Gastronom, d. Verf.], 150 francs (etwa 14 Tage gutes Essen) und bin-noch dabei, 1 anderes Portrait zu machen (Frau nach Photo!) aber gut erratend, leicht wird wohl weitere 150 frs, resp. Essen einbringen. Außerdem habe ich zuerst die alte C. (die Pique-Dame) für 200 frs. gleich am Anfang verkauft. u. somit natürlich mit dem, was Andi mir sandte - bin ich völlig selbständig gewesen. (...)

Dann muss ich noch allerhand Kunst sehen und mich bei Editeurs erkundigen wegen Veröffentlichungen von Reproduktionen u. Biographischem von mir, von Vater Luksch, von Const. Makowsky für den Centenaire seiner Geburt. Serge ist schrecklich skeptisch u. kritisch u. ist ganz in seinem jetzigen Beruf - Kunsthandel - er hat 4 Monate wegen Kranksein versäumt. Alle sind auf Suche von Verdienst u. die Atmosphäre ist nervös."

Aus diesen Zeilen ist zu erraten, dass es in Paris zwar möglich war, sich ebenfalls mit kleinen Porträtaufträgen durchzuschlagen, doch eine größere Aufmerksamkeit war auch dort nicht einfach - und vor allem nicht so kurzfristig - zu erlangen.

7.5.3. Künstlerische Arbeiten in den dreißiger Jahren und während des Zweiten Weltkrieges

Über zwei Dutzend Porträts, die in den dreißiger Jahren entstanden, sind durch Reproduktionen als Fotos belegt. Wie hoch die tatsächliche Zahl war, ist nicht zu überprüfen. Auch sind nicht alle Repros datiert. Insgesamt überwogen auch in diesen Jahren ausbleibender Großaufträge die einfachen Porträts, die die Künstlerin als Tauschmittel für offene Rechnungen anfertigte.

Ein besonderes Beispiel ist eine in Hamburger Privatbesitz erhaltene Reihe von Bildern des Drogeristensohnes Ruprecht ("Rupi") Kirchmann. Insgesamt viermal "musste" er vor Elena Luksch-Makowsky still sitzen.

Noch heute erinnert er sich gut an die erste Sitzung im Jahre 1937.[401] Als "frecher Bengel" hatte er - stets aus sicherer Entfernung - der stets in schwarz gekleideten, schwerfälligen älteren Dame mit den dichten roten Haaren kleine Streiche gespielt. Die "Frau Professor" flößte den Nachbarskindern immer etwas Angst ein, so Kirchmann, was auch an ihrer dunklen Stimme lag. Man erzählte sich Gerüchte über die mit Gemälden, Malutensilien, alten Möbeln und angesammelten Dingen vollgestopfte Wohnung, in der mindestens zwei Katzen, nicht ganz geruchsfrei, umherstrichen.

Eines Tages kündigte sein Vater ihm die verabredete Porträtsitzung an, mit der Luksch-Makowsky ihre Schulden in seinem Laden begleichen wollte. So "musste" Sohn Rupi "da rein" und hatte fürchterliche Angst und ein schlechtes Gewissen wegen seiner ausgeübten Streiche. Die Sitzung war letztendlich gar nicht so unangenehm. Vater und Sohn posierten gemeinsam (ABB. 111). Herr Dr. Kirchmann seriös in Anzug und Krawatte gekleidet, die Haare sauber gescheitelt, der Hinterkopf modisch ausrasiert, sitzt schräg hinter seinem Sohn. Im Bild sieht es aus, als würde er sich auf der Tischkante abstützen, wodurch sein Oberkörper etwas zu kurz geraten scheint. Der kleine Rupi durfte sich gleich mit beiden Armen auf dem Tisch aufstützen und war in seinem ärmellosen Turnhemd gelassen worden. Diese einfache Bekleidung war bei den im Freien tobenden Kindern besonders nach dem Spektakel der Olympischen Spiele in Deutschland zum beliebten Kleidungsstück geworden. Dementsprechend unterhielt die Künstlerin den Jungen während der Sitzungen mit Erzählungen über berühmte russische Athleten. Auf zwei Fotografien wurde die Porträtsitzung festgehalten (ABB. 112).
Durch ihre ernsthaften, konzentrierten Mienen und die geschickte Anordnung, bei der Vater und Sohn im Halbprofil leicht zueinandergedreht sind und in entgegengesetzte Zimmerecken blicken, machen die Porträ-

[401] Ruprecht Kirchmann, Jahrgang 1928, lebt heute noch in der Nähe der Jarrestadt. Er meldete sich im Frühjahr 1998 auf den veröffentlichten Aufruf der Autorin nach Augenzeugen. Die Porträts und eine Reihe von Fotos sind in seinem Privatbesitz.

tierten ihre unterschiedliche Bekleidungform wieder wett. Die Porträtsitzung ist für sie ein neues, besonderes Ereignis, was beiden anzumerken ist.

Im darauf folgenden Jahr wurde Rupi alleine zum Porträtieren geschickt. Diesmal traute er sich, der Malerin frontal ins Gesicht zu blicken. Bei dieser Sitzung und auch zwei Jahre später 1940 war er angemessen gekleidet mit Hemd und Jacke. Und beim vierten Mal, im Jahre 1943 zeigte sich der junge Mann, nun in einen hellen Anzug gekleidet, in entspannter Haltung beim Lesen eines Buches (ABB. 113). Die Beine über die Lehne ausgestreckt, sitzt er quer auf dem Sessel. Diesmal legte Elena Luksch-Makowsky in ihrem Aquarell gleichermaßen großen Wert auf die Darstellung der Umgebung. So entstand eine Wohnraumszene mit gemütlich ausgeleuchteter Leseecke. Die langsame Annäherung von Künstlerin und Modell ist in dieser Serie einmalig nachzuempfinden. Auch wenn es weit hergeholt erscheinen mag, so drängt sich bei dieser Arbeit die Erinnerung an ein frühes Porträt von Leon Bakst, "Bildnis des Malers und Kunstkritikers Alexander Benois" von 1898 auf (ABB. 114). Das aus der Entstehungszeit der *Welt der Kunst* stammende Bild ist ein intimes Porträt des in seine Lektüre versunkenen jungen "Dekadenten". Es mag sein, dass die Künstlerin sich an dieses erinnerte und, da sie freie Hand hatte, mit dem jungen Kirchmann die Szene nachstellte. Doch die perspektivische Darstellung mochte der mittlerweile betagten Dame nicht mehr so recht gelingen, die Beine sind viel zu kurz geraten.

Ein weiteres Beispiel für ein Porträt, in dem die Umgebung sorgfältig wiedergegeben ist, ist ein Bild aus dem Jahre 1931. Darauf sind der etwa vierjährige Pastorensohn Roland Johler und zwei seiner Spielka-meraden in einer Straße der "Jarrestadt" dargestellt (ABB. 115).[402]

[402] Ein Porträt von Pastor Hans Johler, datiert auf 1942, ist nach Angaben ELMs (auf der Rückseite des Repros) im Krieg verbrannt.

Elena Luksch-Makowsky hat ihn ganz klassisch im "goldenen Schnitt" in die Bildmitte gestellt. Die Figur des kleinen Jungen nimmt, vom Scheitel bis zum Ansatz der Oberschenkel sichtbar, fast die gesamte Bildhöhe ein. Vom linken unteren Bildrand zur Bildmitte, und von dort wieder an den linken mittleren Bildrand, windet sich im dynamischen Schwung ein Metallgeländer. Auf dieses stützt sich der Junge, wobei er sich dem Betrachter zuwendet. Die Konturen seines Rückens bis hin zum Gesäß bilden zum rechten Bildrand hin eine Gegenbewegung zu dem Schwung des Geländers. Die beiden älteren Nachbarskinder im mittleren Bereich des Bildes lehnen ebenfalls am Geländer und sind in ihrer unterschiedlichen Körpergröße so gestaffelt, dass sie wiederum eine imaginäre Linie von der linken oberen Bildecke durch die Schulterpartie des Roland Johler bilden. Die vordere Partie des Geländers wird zum rechten oberen Bildbereich durch den Bürgersteig und die Häuserzeile mit ihren Vorgärten abgelöst. Selbst die am oberen rechten Bildrand platzierten Bäume nehmen diesen Schwung noch auf.

So entsteht neben dem zentralen Porträt des kleinen Jungen eine Schilderung der neuen Architektur in der Jarrestadt. Die Künstlerin betont die Dynamik der an den Straßenecken gerundeten Häuserzeilen und ihren Durchgängen zu den Höfen und Spielflächen für Kinder, die mit geschwungenen Geländern eingefasst sind. Hier wird, nebenbei, im Sinne der modernen Architekten - und durch die eigene Erfahrung Elena Luksch-Makowskys bestätigt - das neuartige und kommunikative Wohnkonzept dieser Siedlung verbildlicht.

In ähnlicher Weise ließ sich die Künstlerin fast zwei Jahrzehnte später, im Jahre 1949, von ihrer Kollegin Elsa Haensgen-Dingkuhn malen. Im Hintergrund scheint auch hier ihre heimatliche Wohnsiedlung dargestellt zu sein. Beide Malerinnen verband das Interesse an Familien- und Kinderporträts und beide griffen gern Motive aus ihrem eigenen Alltag heraus (ABB. 116).

7.5.4. Porträts russischer Geistlicher und russische Ikonen

Mit zunehmender Verschärfung der Bedingungen für die russisch-orthodoxen Christen in der Sowjetunion gewann die Religion für die in der Emigration lebenden Russen, die der sogenannten "Auslandskirche" angehörten, an Bedeutung. Elena Luksch-Makowsky verfolgte die Entwicklung mit Besorgnis und pflegte ihre Kontakte zur kleinen russisch-orthodoxen Gemeinde in Hamburg. Als ihr Sohn Dimitri 1943 während eines kurzen Fronturlaubs zu seiner Hochzeit mit der österreichischen Balletttänzerin Sibylla Kolig nach Stuttgart lud, bestand seine Mutter auf dem gemeinsamen Besuch eines russisch-orthodoxen Gottesdienstes.[403] Dieser sei viel feierlicher gewesen und hätte auf das junge Paar einen nachhaltigen Eindruck gemacht, erklärte sie in Notizen.

Nach ihren frühen Entwürfen für Messgerät ging Elena Luksch-Makowsky auch in diesem Bereich zur Porträtmalerei über. Das belegen eine Reihe von erhaltenen Bildnissen sowie weitere durch Fotos dokumentierte Porträts von russischen Geistlichen. Sofern die Fotos datiert sind, scheinen auch diese Porträts aus dem Zeitraum zwischen den späten 20er Jahren bis hin zur Nachkriegszeit zu stammen.

In den Bildnissen der zumeist älteren orthodoxen Priester betont die Künstlerin die ihnen eigene würdige Ausstrahlung. Reduziert auf die aus unförmigen dunklen Gewändern hervortretenden Gesichter mit den markanten üppigen grauen Bärten, stellt sie die Priester vor neutralen Hintergrund. Die Priestertracht ist meist nur angedeutet, selten lenken Ketten und Kruzifixe den Betrachter vom Gesicht ab. Die Frisuren der Herren genügen, um sie ihren Berufen zuzuordnen (ABB. 117). Denn als Peter

403 Sibylla Luksch, geb. Kolig, war die Tochter des bekannten österreichischen Malers Anton Kolig, der der Generation von Malern angehörte, die erst nach der Kunstschau Wien 1908 zur Secession stießen. Bei Ausbruch des Zweiten Weltkrieges hatte er eine Professur in Stuttgart inne. Er zog mit seiner Familie zurück nach Kärnten, wo er auch nach Ende des Krieges blieb. Elena Luksch-Makowsky begrüßte die aus eigener "künstlerischer Sicht" angemessene Ehe ihres Sohnes.

der Große nach dem Ableben des letzten Patriarchen 1700 keinen Nachfolger bestimmen ließ, sondern die Kirche 1728 unter die Herrschaft der Krone stellte, ließ er den Kirchenfürsten die Bärte abschneiden. Somit wurde diese Haartracht, beziehungsweise ihr Nichtvorhandensein, zu einem weitreichenden Symbol, das auch eingesetzt wird.

Die Beschäftigung Elena Luksch-Makowskys mit der russischen Ikonenmalerei führte nach dem Zweiten Weltkrieg sogar zur Lehrtätigkeit an der privaten Ikonenschule in der kleinen "School of Arts and Crafts" am Hamburger Mittelweg 113. Wann ihr Interesse für diese Malerei geweckt wurde, lässt sich nicht nachvollziehen. Ihre umfangreiche Ausbildung an der Akademie lässt eine theoretische Unterweisung in dieser speziellen Kunstform vermuten, die frühe Spezialisierung der Schüler schließt dagegen einen allgemeinen praktischen Unterricht darin vemutlich aus. Das ist durch die besondere Geschichte der Ikonenmalerei und ihre Erforschung zu begründen.

Die Blüte in der Ikonenmalerei wurde zum Ende des Mittelalters bis zum 16. Jahrhundert erreicht. Im 19. Jahrhundert und zur Zeit der neo-nationalistischen Tendenzen um die Jahrhundertwende wurde die Ikone als Inspirationsquelle eines entschwindenden beziehungsweise schon untergegangenen Russlands gesucht. Nun auch als Sammlungsgebiet unter Kunstkennern entdeckt, wurden alte Ikonen restauriert, "modernisiert" oder auf symbolistische Weise nachempfunden.[404]

Als Kultobjekte, die während der Gottesdienste berührt, geküsst und häufig bewegt werden, erfahren Ikonen im Laufe der Zeit eine Reihe von Veränderungen: von partieller Ausbesserung bis zur mehrmaligen völligen Übermalung, wobei oft die fehlende Bildperspektive in mittelalterlichen Ikonen (die für den Sammler an sich reizvoller ist) nachträglich korrigiert

[404] Zuzana Skálová: Die Semiotik mittelalterlicher russischer Ikonen, ihre Beschädigung, Restaurierung, Nachahmung und Fälschung, In: Eva Haustein-Bartsch (Hrsg.): Russische Ikonen. Neue Forschungen, Recklinghausen 1991, S. 171f.

rigiert wurde. So kommt man in der Regel der ursprünglichen Semiotik und Farbsymbolik nur nach aufwendiger Restauration auf die Spur.

Eine zusätzliche Erschwernis stellt für den Ikonenforscher die riesige Menge an Kopien berühmter (und oft "wundertätiger") Ikonen dar, die sowohl die Anerkennung der Maler und Auftraggeber fanden, aber mit der Zeit stilistische Veränderungen erfahren haben.

Vor dem Ersten Weltkrieg hatten die Künstler aus dem Kreise der *Mir Iskusstwa* und der frühen russischen Avantgardisten und Primitivisten begonnen, Ikonen als Vorbilder zu sammeln und auszustellen. Und 1913, im Jahr des Romanow-Jubiläums, fand die berühmte große Ikonen-Ausstellung in St. Petersburg statt.

Doch die Möglichkeiten, die Elena Luksch-Makowsky ab den zwanziger Jahren, also nach dem Abebben der "Ikonen-Mode" zum Studium von alten russischen Ikonen hatte, müssen denkbar gering gewesen sein. Mit der Konfiszierung kirchlichen Eigentums durch die sowjetischen Machthaber begann eine eher heimliche Erforschung der später in staatlichen Sammlungen ausgestellten Ikonen. So mussten Gläubige und Interessierte im In- und Ausland auf - in der Qualität und nach dem jeweiligen Stand der Restaurierung stark schwankende - Reproduktionen angewiesen bleiben.

Dasselbe Problem stellt sich im Übrigen auch hinsichtlich der von der Künstlerin gemalten Ikonen, die nur als Schwarz-Weißreproduktionen und in einigen Fällen als blasse Aquarellskizzen dokumentiert sind. Die Ikonen Elena Luksch-Makowskys könnten auf den ersten Blick als Teile einer Ikonostas entstanden sein; Propheten und Apostel (ABB. 118) in Hochformaten, eine größere Darstellung vom Tod der Muttergottes(?) im Querformat. Diese Vermutung wird jedoch durch Fotos einer späteren Ausstellung (1947) widerlegt. Diese zeigen Räume in der "School of Arts and Crafts" anlässlich einer "Russischen Ausstellung", so die Beschrif-

tung. Sie geben einen Überblick über die in beziehungsweise über Russland geschaffenen Arbeiten Elena Luksch-Makowskys. Darunter sind einige ihrer Ikonen zu sehen, die allerdings in keiner erkennbaren Ordnung gehängt und gestellt sind (ABB. 119).

Für die späte Hinwendung Elena Luksch-Makowskys zur Ikonenmalerei gab es also offenbar keinen Auftrag als Auslöser. Ihr Interesse ist mit ihrer starken Bindung zur russisch-orthodoxen Gemeinde in Hamburg zu erklären, der sie auch einen Teil der Ikonen und Porträts schenkte. Nicht zu vergessen ist, dass Stalin mit Beginn der deutschen Invasion 1941 die Unterdrückung der Kirche aussetzte, Gottesdienste wieder öffentlich stattfinden ließ und diese als bewusstes Propagandamittel nutzte, um das Durchhaltevermögen der Bevölkerung zu stärken. Ein nur für die Dauer des Krieges anhaltendes Signal, das auch die Gläubigen im Ausland erreichte.[405]

Wie aus den Blättern der Nazi-Propaganda ersichtlich, verbuchten die deutschen Invasoren ihrerseits die Wiederaufnahme des religiösen Lebens in Russland als ersten Erfolg in den besetzten Gebieten. Ihre Behauptung, die Gläubigen würden den deutschen "Führer" in ihre Gebete (als "Befreier" der russischen Kirche!) einbeziehen, stand in krassem Gegensatz zu denen ihrer Widersacher.[406] Wie bereits erwähnt, fand diese Art der Propaganda durchaus Aufnahme im Hause Luksch-Makowsky.

---

405 Die Russische Orthodoxe Kirchenstiftung in Deutschland zitiert eine Schilderung von 1946: "Zahlreiche orthodoxe Kirchen, die von den Flüchtlingen eingerichtet wurden, stellen heute Zentren geistlichen Lebens von hohem Niveau dar. Nach den Schrecknissen des Krieges, dem Verlust von Verwandten und Freunden (...) und nach langen Monaten der Unruhe und Unsicherheit hinsichtlich der Zukunft, sind die orthodoxen Gläubigen um ihre Kirchen vereint. Auch in den Kirchen, die schon früher auf dem Territorium Deutschlands lagen, ist das kirchliche Leben wieder aufgeblüht." (Quelle: Homepage der Russisch-orthodoxen Kirchenstiftung: info@roka.germany.net.)

406 Hans Koch: "Das Plebiszit der Katakomben" In: Baldur von Schirach (Hrsg.): Wille und Macht. Führerorgan der nationalsozialistischen Jugend, Heft 4, Berlin. April/Mai 1943, S. 28.

Soweit es anhand der Reproduktionen zu beurteilen ist, gilt für die Ikonen Elena Luksch-Makowskys, dass sie nicht als Kopien angefertigt wurden. Stilistisch sind sie dem russischen Symbolismus der Jahrhundertwende zuzuordnen. Die Arbeiten zeichnen sich durch dekorative Eleganz aus, etwa in Gestik und Faltenwürfen, trotz deutlicher Versuche zur Vereinfachung von Perspektive und Komposition. In der Darstellung des Heiligen Nikolaus (ABB. 120), 1938 gefertigt, zeigt sich ihre Freude an aufwendig gemusterter volkstümlicher Tracht, wie sie um 1900 in Russland wiederentdeckt wurde. Außerdem verarbeitet die Künstlerin hier noch einmal das beeindruckende Erlebnis des Pilgerzuges. Einige ihrer Arbeiten gelangten als Geschenk in die Gemeinde der 1966 erbauten russisch-orthodoxen Kirche des "Heiligen Prokop" zu Hamburg. Direkt nach Kriegsende gelangte mindestens eine Ikone in die Barackenkirche des russischen Flüchtlingslagers bei Hamburg.

Interessanterweise beschäftigte sich ihr Bruder Voloda Makowsky in den vierziger Jahren ernsthaft mit altrussischen Kalligraphien, die er sogar in Cloisonné-Email ausführte. Dieses mühsame Gebiet hatte er erst jetzt für sich entdeckt und suchte nun nach Fachliteratur. In Briefen aus dem Jahr 1948 bat er seine Schwester darum, ihm Bücher aus ihrer Bibliothek zuzusenden oder bei ihrem geplanten Besuch mitzubringen. Diese Rückbesinnung auf alte Kunstformen ihrer Heimat ging zudem einher mit dem Beginn der Arbeiten zu ihren Memoiren. Die Ikonen sind somit möglicherweise als ein erstes Ergebnis der Beschäftigung mit der eigenen Vergangenheit entstanden.

7.6. Rückblick auf ein Lebenswerk in der Nachkriegszeit

Am Ende des Zweiten Weltkrieges stand auch Elena Luksch-Makowsky vor den Aufgaben des Wiederaufbaus - auch wenn materielle Schäden an Wohnung und Werk zum Glück geringfügig waren. Dennoch stand sie vor der Bewältigung des Alltags in einer zerbombten Stadt und musste

dabei weitgehend auf die Unterstützung ihrer Familie verzichten. Denn nach dem Krieg waren auch ihre im Westen lebenden Familienmitglieder für lange Zeit voneinander getrennt. Ihre Bestrebungen, zu ihren Söhnen, zur Mutter und den Brüdern reisen zu können, beanspruchten viel Zeit und Kraft. Die finanzielle Unterstützung des in Amerika lebenden Sohnes Andreas ermöglichte ihr dagegen ab den fünfziger Jahren ein weitgehend unbesorgtes Leben. Sie war im Alter nicht mehr auf eigene Einkünfte aus künstlerischer Arbeit angewiesen. Die Sorge für ihre in Europa lebenden Söhne, die beruflich erst Fuß fassen mussten, blieb allerdings bestehen.

Während des Krieges fanden Elena Luksch-Makowsky und die zweite Frau von Richard Luksch, Ursula Falke zusammen. Gemeinsam verbrachten sie Weihnachten 1943, was kein Einzelfall bleiben sollte. Aus vielen Briefen geht hervor, dass auch ihre Kinder, die drei Söhne und die jüngere Halbschwester Jorinde miteinander in regelmäßigem Kontakt standen. Nach dem Krieg wurden die gegenseitigen Besuche fortgesetzt und auch die nächste Generation der Enkel war bei der russischen "Babuschka" gleichermaßen willkommen.

Die wiedererlangte künstlerische Freiheit brachte neue Stile auf dem Markt hervor, die die Aufmerksamkeit der Sammler fesselten. Elena Luksch-Makowsky hatte es immer wieder verstanden, sich künstlerischen Strömungen anzupassen. Diesmal konnte und wollte sie nicht mitziehen. Ihr Sohn Peter engagierte sich, zurück in Hamburg, in der "Gruppe 1945", einer Vereinigung abstrakter und konstruktivistischer Maler. Diese Malerei lehnte seine Mutter ab und bedauerte gar, dass ihr Sohn auf diese Weise sein Talent verschwendete. Sie selbst fand sich künstlerisch aufgehoben in der "Vereinigung bildender Künstlerinnen in Hamburg e.V.", die am 12. Juli 1947 auf Initiative von Elisabeth Meyer gegründet wurde. Als Lehrerin wurde sie - wie bereits erwähnt - an der kleinen "School of Arts and Crafts" aktiv. Beide Einrichtungen ermöglichten ihr, in der Nachkriegszeit auszustellen.

Mit dem Ende des Krieges ging auch ein persönlicher Lebenseinschnitt einher. 1943 war Elena Luksch-Makowsky 65 Jahre alt geworden und war somit im Rentenalter. So ist es nicht verwunderlich, wenn ihre Mitmenschen sie zunehmend als "ältere Dame" betrachteten, deren künstlerische Hauptschaffensphase nun hinter ihr lag. Es wurden wohl keine großen Taten mehr von ihr erwartet, vielmehr wurden ihre nun folgenden Arbeiten gern unter diesem Aspekt betrachtet, als die erstaunlichen Leistungen der vitalen alten Dame, mit denen man nicht unbedingt mehr rechnete. Dafür wurden ihr zunehmend Ehrenbekundungen zuteil, als Anerkennung ihres umfassenden Lebenswerkes.

Mit der Zeit war Elena Luksch-Makowsky zu einer richtigen "Persönlichkeit" geworden und die Bewunderung ihrer Umgebung ging über ihre Kunst hinaus. Zu einem solchen Verehrer wurde der Dichter Hermann Claudius, der sie das erste Mal 1936 anlässlich der Einweihung des Jungfernstiegbahnhofs traf. Damals hatte er die Texte für die Jungfernsäule von Richard Luksch gedichtet.

Er sah Elena Luksch-Makowsky erst "nach 1943" wieder, als sie ihn mit seiner Frau zu sich einlud. In seinem "Skizzenbuch meiner Begegnungen" hat er dieses zweite Treffen anschaulich festgehalten:[407]

"Wir betraten ein zwar stehengebliebenes, aber arg zerzaustes Mietshaus von der scheußlichen Bauart, bei der die Wohnungen durch Wandelbalkone ineinanderlaufen. Der steinerne Trepppenaufgang war eine Gleichgewichtsprobe. Aber dann begrüßten wir uns, wobei drei siamesiche Kätzchen assistierten. Irgendwo hockte auch eine weibliche Gestalt, die stumm und abgewendet blieb.

Wir nahmen um den kleinen Eisenofen Platz, denn es war ein kalter Herbsttag. Vom Fenster, dessen zersplittertes Glas durch Pappe ersetzt war, pfiff unbekümmert um uns der Novemberwind. Mutter Makowsky, so nannten wir sie bald, trug eine pelzige Kosakenmütze und hatte einen dicken rauen Mantel umgeschlagen. Sie freute sich unseres Besuchs, und ihre tiefbraunen Augen glänzten. Die drei Siamesischen strichen in ihrer

[407] Hermann Claudius: Skizzenbuch meiner Begegnungen, Göttingen 1966, S. 59 - 61. Claudius war der Urgroßenkel des berühmten Dichters Matthias Claudius, dem "Wandsbeker Boten".

seidenweichen Art um sie her, als witterten sie das besondere Wohlbefinden ihrer Herrin.

Überall hingen an den tapetenlosen Wänden des engen Raumes Ölbilder, Ölskizzen, Aquarelle, Bleistift-, Rötel- und Kohlezeichnungen wirr über- und durcheinander. Die Schränke und ein Seitentisch waren damit völlig überpackt.

Das alles störte Elena nicht im geringsten. Sie machte einen guten Tee, wozu es trockenes Brot gab. Auch die Alte in der Verborgenheit aß und trank mit, etwas abgerückt von uns. Dann wischten wir uns den Mund, und das Beschauen ging an. Wir staunten über solche Fülle und solche Besessenheit und Hingabe. Da war ein alter Russenkopf, dessen altgläubiger Blick die ganze Revolution seit 1917 beiseite schob. Da waren Altarbilder, die morgenländische Phantasie und Farbenfreudigkeit ausstrahlten. Da war die ganze altrussische Volksseele in ihrer Kindhaftigkeit und naturverbundenen Umittelbarkeit, ja Grausamkeit."

Tatsächlich muss dieser Besuch einige Jahre später stattgefunden haben, denn Claudius beschreibt des Weiteren die Ikonen und das Triptychon "Alt-Hamburg um 1800". Doch auch wenn er in einigen Punkten ungenau ist, so liefert seine lebendige Beschreibung ein treffendes Bild der Künstlerin, die noch im Alter hin- und hergerissen schien zwischen ihrer Kunst und der Familie :

"Es war etwas wie männliches Draufgängertum in ihr, aber da waren zugleich die miauenden siamesischen Kätzlein. Und Mutter Makowsky strich ihnen wieder und wieder liebkosend über das weichhaarige Fell - da lag die andere Seite: das Mütterliche, ihr Seelengrund."

"Mutter Makowsky" erreichte mit ihrer Einladung, was sie wohl bezweckt hatte. Der Dichter und Journalist der "Hamburger Neue Presse" war so von ihr beeindruckt, dass er ihre aktuellen Arbeiten mit einem Gedicht zu ihren Ikonen und einem Zeitungsartikel über ihr Triptychon würdigte (vergl. 7.6.2.).

7.6.1. Familiengeschichten

Als Mutter bleibt man ein Leben lang um die Kinder besorgt. Diese Tatsache erkannte Elena Luksch-Makowsky früh und äußerte ihrer eigenen Mutter gegenüber in einem Briefentwurf, dass sie, da sie nun aus eigener

Erfahrung sprechen könnte, ihr eine noch größere Achtung entgegenbringen würde. In welchem Maße sie auch im Alter immer wieder "Familiengeschichten" beanspruchten, soll hier kurz dargestellt werden.

Der große Umfang der Korrespondenz mit den Söhnen riss auch nach dem Krieg nicht ab. Das lag daran, dass das Reisen im besetzten Deutschland stark eingeschränkt war. Besonders streng waren die Bedingungen für Reisen nach Österreich. Dort hatte Dimitri Luksch Aufnahme bei der Familie seiner Frau Sibylla gefunden. Im ländlichen Kärnten auf dem Anwesen der Familie Kolig war die Grundversorgung nach dem Krieg durch die Möglichkeit des eigenen Anbaus wesentlich leichter. So gelangte manches Paket mit Leckereien nach Hamburg. Nur gegenseitige Besuche waren über Jahre nicht möglich. So klagte Elena Luksch-Makowsky noch 1949 ihrer Freundin Petty Möller gegenüber:

"Verbote, Verbote, besonders dem Oesterreich gegenüber, verrückt verrückt! Ich frage immer an, vielleicht wird es in einigen Monaten leichter. Aus Frankreich, wo ich auch schwer hin kann, bisher gute Nachrichten."[408]

Besonders schmerzlich war, dass sie nicht nur ihren Sohn Dima seit nunmehr sechs Jahren nicht gesehen hatte, sondern auch ihren ersten Enkel, Thomas-Julian, der 1948 geboren wurde. Ihr zweiter Sohn Andreas war zuletzt 1939 zu Besuch gewesen - also vor nunmehr zehn Jahren. Während des Krieges war er als in den USA lebender Deutscher in verschiedenen Kriegsgefangenenlagern festgehalten worden, seinen Briefen nach zu urteilen bei guter Behandlung, aber eben völlig sinnlos aus seinem Leben gerissen. Nach dem Krieg musste er sich darum bemühen, an seine erfolgreiche berufliche Laufbahn anzuknüpfen. Andi blieb sein Leben lang in Amerika, ohne dort eine eigene Familie zu gründen. Dort sah er gute berufliche Möglichkeiten als Ingenieur und übernahm, zuerst mit "Care-Paketen", später mit Geldüberweisungen, bewusst die Unterstützung seiner Mutter und seiner Brüder.

[408] Briefentwurf an Petty Möller, ohne Anschrift, datiert 29.10.1949 (Nachlass).

Der älteste Sohn, Peter, entwickelte als einziger noch in Hamburg lebender Sohn eine besonders starke Bindung zu seiner Mutter. Aus vielen Gründen mag er immer eine Art Sorgenkind für sie gewesen sein und vielleicht deshalb so nahestehend. Auch er war nach Kriegsende noch ledig, was sich erst in den fünfziger Jahren ändern sollte. Da er ebenfalls eine künstlerische Laufbahn eingeschlagen hatte, sah er sich mit denselben - vor allem finanziellen - Problemen konfrontiert und war dankbar für die Unterstützung seines Bruders aus Amerika. Auch nach dem Tod seiner Mutter setzte sich Peter Luksch intensiv für die Anerkennung und Würdigung ihres Lebenswerkes ein.

Ein umfangreicher Briefwechsel dokumentiert die monatelangen Vorbereitungen der langersehnten Zusammenkunft mit dem in Frankreich lebenden Teil der Familie. Die auf russisch geführte Korrespondenz mit ihren Brüdern Sergej und Voloda sowie mit ihrer Mutter Julia Makowsky macht die Anstrengungen deutlich, deren es bedurfte, um 1948 nach Frankreich reisen zu können. In Frankreich sammelten die Familienmitglieder, denen es aufgrund ihrer freien beruflichen Tätigkeiten finanziell auch nicht besonders gut ging, eifrig Geld. Elena Luksch-Makowsky sollte während ihres längeren Aufenthaltes über eine bestimmte Summe verfügen, um sich verpflegen zu können. Zu diesem Zweck schickte ihnen Andreas Luksch verstärkt Pakete aus den USA, deren Inhalt sie dann in Frankreich zu Geld machten. In dem so eingerichteten "Reisefonds" waren im Februar 1948 bereits 7.000,- Francs zusammengekommen.[409] Einzig die erforderlichen Reisepapiere waren schwer zu erlangen. Es bedurfte offenbar guter Kontakte sowohl zu deutschen als auch französischen Behörden, um zu erfahren und schließlich zu erhalten, was nötig war.

In Frankreich half bei dieser Regelung ein dort lebender Deutscher, Thomas Schlichtkrull, der gute Beziehungen zu wichtigen Stellen hatte. Er

[409] Brief von Voloda Makowsky an ELM vom 20.2.48 (Nachlass).

wird in drei Briefen vom Januar bis März 1948 genannt. Dabei muss es sich um den ehemaligen "Sturm"-Dichter und "Kräfte"-Mitglied[410] Thomas W. Schlichtkrull handeln, dessen Spur in Deutschland sich in den zwanziger Jahren verliert. Von ihm stammen auch weitere Gedichte zu Ehren der Künstlerin. Zwei Abschriften befinden sich im Nachlass. Eine trägt den Titel "Von den Schöpfern" und ist ein "Erstes Gedicht einer Suite in Betrachtung der Werke von Elena Luksch Makowski", die zweite ist eine ihr gewidmete Nachdichtung von Louis Bouilhets' "Düsterer Hirtensang".

Die Brüder wollten ihre Schwester so lange wie möglich in Frankreich haben. Sie sollte auch bei ihrer Mutter in Nizza wohnen und in der Pariser Wohnung von Schlichtkrull. Voloda trieb die Organisation der Reise voran, fragte immer wieder nach dem Stand des Visums. So auch am 23.3.48:

"Wenn Du das Visum hast, kaufe ich Dir ein Ticket von Hamburg nach Paris oder von Hamburg nach Nizza. Sag' in welcher Klasse. Hier reicht 3. für kurze Strecken. Ich schicke auch Geld postlagernd. Es sind bislang 7.000,- Fr. in bar und 3.000,- Fr. in Lebensmitteln zusammen."

Dieser Fonds sollte schließlich für einen Aufenthalt von fünfeinhalb Monaten reichen. Hatte die Familie vielleicht gehofft, ihre Elena für immer in den Süden locken zu können, so wurde sie enttäuscht. Trotz der Annehmlichkeiten vor allem Südfrankreichs mit seinem farbenfrohen und vielfältigen Lebensmittelangebot, das nach den Kriegsjahren wie ein Schlaraffenland wirkte, sehnte sich Elena Luksch-Makowsky zurück in den Norden. Das heiße Klima bekam ihr körperlich nicht so gut und die grelle Sonne machte ihren Augen zu schaffen. Vereinnahmt durch ihre Familie kam in Frankreich die künstlerische Arbeit zu kurz:

[410] In der Hamburger "Kräfte"-Gruppe hatten sich expressionistische Dichter, Komponisten und Künstler zusammengeschlossen, um u. a. die gleichnamige Zeitschrift von 1919-20 herauszugeben. Viele der Mitglieder waren ehemalige Angehörige des Berliner "Sturm"-Kreises um Herwarth Walden.

"Verwandtenbesuche beanspruchten einen auch seelisch so stark, dass es leider mit meiner Arbeit nicht viel wurde, die muss immer, auf jeden Fall die Hauptsache, die Alleinige sein."[411]

Dennoch sind während dieses Aufenthaltes, besonders in Nizza und Antibes, eine Reihe von schönen Studien von Badenden entstansden. Diese ähneln den Schwimmbad- und Kanuserien aus den zwanziger Jahren. Einige sind im Nachlass und im Besitz einer Hamburger Galerie erhalten.[412]

Ende der vierziger Jahre setzten bei Elena Luksch-Makowsky rheumatische Beschwerden und Nervenschmerzen in den Knien ein, die sie bis an ihr Lebensende fast dauernd plagen sollten. In ihren Briefentwürfen und Notizen nahmen die gesundheitlichen Probleme von da an immer größeren Raum ein. Besonders die Knieschmerzen ließen sie oft nachts nicht schlafen. Außerdem stand ihr körperlicher Zustand dem immer noch regen geistigen Befinden im Wege und hinderte sie an der Umsetzung ihrer künstlerischen Ideen. So war die Künstlerin mehr und mehr in ihrer Beweglichkeit eingeschränkt und zeitweise an ihre Wohnung gefesselt. Zur Erleichterung der Söhne nahm sie 1949 die aus Russland geflohene Vera und deren greise Mutter in ihrer Wohnung auf. Vera, wohl auch nicht mehr die Jüngste, blieb ihr als Haushälterin treu zur Seite. Vera schlief in der Küche, ihrem Reich, in dem sie typisch russische Hausmannskost zubereitete. Die gutmütige, fast zahnlose Frau, die kaum deutsch sprach, ist den Enkeln noch in guter Erinnerung, wie sie durch das Durchreichefenster von der Küche aus den Besuchern zusah. Die Wohnung wurde nun noch enger, der Nutzen für Elena Luksch-Makowsky auf lange Sicht jedoch unbestreitbar.
Ihr Sohn Dimitri zog 1951, nun wieder im Besitz deutscher Papiere, mit Frau und mittlerweile zwei Kindern nach Bielefeld. Zwei weitere Kinder sollten noch folgen. Aus seiner regen und äußerst herzlichen Korrespondenz mit seiner Mutter sind Freuden und Anstrengungen, die ihm

411 Briefentwurf an Petty Möller vom 29.10.1949 (Nachlass).
412 In der Hamburger Elbdörfer Galerie.

seine große Familie bereiteten, nachzuempfinden. Finanziell ging es ihm nur langsam besser, so dass er sich häufig beschämt darüber äußerte, dass es ihm nicht möglich war, seine Mutter im Alter zu unterstützen. Die gegenseitigen Besuche erfolgten regelmäßig, jedoch in großen Abständen. Schon 1957 lag Dima mit einem Darmgeschwür zu Bett. 1961 starb er plötzlich, mit nur 49 Jahren, an einem Darmdurchbruch. Ein Jahr darauf starb ihr geliebter Bruder Sergej. Ihre Mutter war bereits 1954 gestorben. Diese Reihe von schmerzlichen Verlusten zehrte an ihrer Gesundheit. Den Schock, den der Tod ihres Sohnes auslöste, konnte Elena Luksch-Makowsky kaum verwinden. Von da an wurden ihre rheumatischen Leiden schwerer, sie bewegte sich schließlich nur noch mit zwei Krücken vorwärts, schritt zum Luftholen den Laubengang ihres Hauses auf und ab.

Auch ihr Sohn Peter blieb im Alter ein Sorgenkind. 1952 heiratete er urplötzlich die Journalistin Ilse von Pelden und bekam mit ihr zwei Kinder, Elena und Goswin. Die Ehe wurde nicht glücklich. Schon nach wenigen Jahren gab es Reibereien, offenbar ausgelöst durch seine schwankenden beruflichen Erfolge. Seine Frau warf ihm unter anderem mangelnden Einsatz für den Unterhalt der Familie vor. Nach der Trennung von seiner Frau heiratete er zum zweiten Mal. Seine zweite Frau Maria - selbst Schauspielerin und Künstlerin - brachte ihm mehr Verständnis in künstlerischen Dingen entgegen.

Die Entwicklungen in Peters erster Ehe beschäftigten Elena Luksch-Makowsky so sehr, dass sie den Konflikt mit Briefen und Beurteilungen aus ihrer Sicht begleitete. In der Hoffnung, dass Peter nun endlich eine Familie haben sollte, sah sie oft über seine Schwächen großzügig hinweg, dann wieder beklagte sie seine Entwicklung bitterlich. In jedem Fall blieb ihre Beziehung bis an ihr Lebensende eine überaus intensive.

Sohn Andreas erhielt 1955 endlich die amerikanische Staatsbürgerschaft, die ihm auch ermöglichte, nach Deutschland zu reisen und seine Familie

zu besuchen. Über den Besuch, der in mehreren Briefen Dimas angekündigt wurde, ist im Nachlass nichts zu erfahren. Andreas Luksch starb mit 63 Jahren ebenfalls noch vor seiner Mutter. Auch die von Elena Luksch-Makowsky erwähnten wiederholten Besuche Sergejs in Hamburg sind nicht dokumentiert, lediglich auf Fotos ist er auf dem Laubengang der Wohnung in der Georg-Thielen-Gasse zu sehen.

7.6.2. Künstlerische Aktivitäten nach dem Zweiten Weltkrieg

Die Faszination, die Elena Luksch-Makowsky auch im hohen Alter noch auf ihre Mitmenschen ausstrahlte, muss erstaunlich gewesen sein. Dabei muß sie mitunter durchaus auch negative Gefühle geweckt haben. Einige Zeitzeugen erinnern sie als sehr dominant, fast besserwisserisch in der fachlichen Diskussion. Dieses Verhalten stand allzu oft in Kontrast zu ihrem bescheidenen äusseren Auftreten und ihrem - durch ihre ständige Notlage begründeten - übermässigen Appetit. Ihre starke Persönlichkeit und der ungebrochene Drang zu arbeiten verschafften ihr dennoch großen Respekt.

Ikonen:

Nach Ende des Krieges wurden in Wentorf und Neugraben-Fischbek bei Hamburg Lager für russische Flüchtlinge eingerichtet. Von dort aus gelangten nach sorgfältiger Überprüfung von Alter, Gesundheit und Straffreiheit viele Tausend Russen nach Amerika. Die Alten und Kranken vor allem blieben in der Hansestadt und hielten zumindest für eine Generation ihre russischen Traditionen aufrecht. Bis Ende der siebziger Jahre hielt sich noch der "Russisch-Deutsche Verein von 1898 e.V." in Hamburg aufrecht. Dann waren die meisten der tragenden, aktiven Mitglieder dieser Generation nicht mehr am Leben und hatten zumeist Familien hinterlassen, in denen die russische Herkunft keine große Rolle mehr spielte. So sind mit der Generation Elena Luksch-Makowskys leider auch die Augenzeugen, die ehemaligen Insassen dieser Lager, gestorben.[413]

genzeugen, die ehemaligen Insassen dieser Lager, gestorben.[413] Seit 1966 hat die russisch-orthodoxe Gemeinde zwar eine eigene neue Kirche in Hamburg, doch die Mitglieder können nicht mehr viel über die Aktivitäten der vorigen Generation berichten.

Daher können hier kaum Aussagen über die Leistungen Elena Luksch-Makowskys für die Flüchtlinge gemacht werden. Einige Fotos ihrer Arbeiten, datiert auf 1950, die für den Russisch-Deutschen Verein entstanden, zeugen von den damals noch umfangreichen Festivitäten. So fanden bis in die späten 50er Jahre die herbstlichen Bälle im Winterhuder Fährhaus, später dann, wie vor dem Krieg, wieder im Hotel Atlantic statt. Die vorliegenden Fotos dokumentieren dagegen riesige Aquarell-Plakate[414], die Elena Luksch-Makowsky für das Neujahrsfest des Vereins, das im Januar 1951 ebenfalls im Winterhuder Fährhaus veranstaltet wurde, entworfen hat. Eine ausgeschnittene Zeitungsnotiz dazu hat folgenden Text:

"Zum Russischen Neujahr. Der nun fast 60 Jahre alte Russisch-Deutsche Verein in Hamburg hatte gestern seine Mitglieder zur Feier des Russischen Karnevals ins Winterhuder Fährhaus gebeten. Kaufmann Bielkin, der 1. Vorsitzende, konnte auch viele "Offizielle" begrüßen. Russische Trachten, russische Tänze, Volkslieder und mancher Schluck Wodka schufen Atmosphäre. Die Malerin Luksch-Makowskaja zeigte hübsche Wandmalereien: Motive aus dem russischen Karneval."

Den Fotos nach zu urteilen waren diese Dekorationen wieder im Stil von volkstümlichen russischen Volksbilderbögen gestaltet. Darin waren einfache, plakative Zeichnungen mit Beschriftungen verbunden (ABB. 121).

Für die Barackenkirche in Fischbek schuf Elena Luksch-Makowsky nach eigenen Angaben einige Ikonen. Ihr Engagement wurde öffentlich gewürdigt. Für die "Neue Hamburger Presse" berichtete Konrad Tegtmeier am 20.3.1946 über ihre "Neue russische religiöse Kunst":

---

413 Dem Erzpriester der russisch-orthodoxen Gemeinde zu Hamburg, Dr. Ambrosius Backhaus, sind diese Informationen und einige Kontakte zu Augenzeugen zu verdanken.

414 Drei Motive mit je circa 0,85 x 2 m und 1,80 x 2 m Größe.

"Auch Hamburg hat, wie alle größeren Städte, seine russisch-orthodoxe Kirche, und eine besonders reges kirchliches Leben entfaltete sich jüngst in den großen Lagern um Hamburg (Wentorf-Bergedorf). Für diese Gemeinden sowie für die Lagerkirche der Stadt Lingen a. d. Ems hat Elena Luksch-Makowsky, (...), eine Reihe Ikonen geschaffen, die als Beispiele einer neuen russischen religiösen Kunst besondere Beachtung verdienen. (...) Ihre in diesem Winter entstandenen Ikonen stellen die Apostel dar, ferner Christus, die Gottesmutter mit Kind, Johannes den Täufer, den Heiligen Demetrius von Solun, den Erzengel Michael und den heiligen Nikolaus, den Wundertätigen."

Die Aufzählung Tegtmeiers deutet darauf hin, dass der Großteil der Ikonen im Winter 1945 entstanden war. Wie der Autor auf die Arbeiten aufmerksam geworden war, ist unklar. Möglicherweise hatte er das Gedicht von Hermann Claudius, "Für Elena Luksch-Makowsky zu ihren sechs heiligen Tafeln - im Januar 1946" zu lesen bekommen.[415] Vielleicht lag es auch daran, dass er in ihrer unmittelbaren Nachbarschaft in der Großheidestraße wohnte. Auf diese Vertraulichkeit lässt ein Brief vom 17.3.46 schließen, mit dem Tegtmeier ihr den Durchschlag des Artikels vorab schickte. Darin schreibt er:

"Darf ich am Donnerstagabend evtl. zu Ihnen kommen, damit wir nun auf den Gedenkartikel für Prof. Richard Luksch losgehen? Ich bringe einen sehr versierten Bekannten mit, der seinerseits wieder, im Verein mit mir, Brennmaterial für Ihr kleines Öfchen mitbringen will."

Unmittelbar nach Erscheinen des Artikel meldete sich ein interessierter Händler von Leuchtfarben, W. Hanspach, der für seine Leuchtfarbenbilder "vielfach religiösen Charakters" künstlerische Vorlagen, sowohl "für Bilder als auch für Plastiken", benötigte.[416] Hierfür wollte er Elena Luksch-Makowsky gewinnen. Ob sich die Künstlerin dazu bewegen ließ, ihre Werke auf diese Weise kommerziell zu nutzen, ist nicht bekannt und eher unwahrscheinlich.

Die Ikonen konnte sie auf seriöse Weise vom 12. - 19. Mai 1947 in der bereits erwähnten "School of Arts and Crafts" im Rahmen der Ausstellung

---

415 Das Gedicht ist im Nachlass (in der Handschrift des Autors) erhalten. Über eine Veröffentlichung ist nichts bekannt.

416 Briefe an die Neue Hamburger Presse vom 23.3.46 und an K. Tegtmeier vom 16.5.46.

"Ecole d'Art Russe" ausstellen (vergl. ABB. 119). Die kleine Schau ist auf Fotos dokumentiert. Diese zeigen die etwas ungewöhnliche Präsentation. So sind die Ikonen und bemalten Objekte auf Tischen und im unteren Bereich der Wände zu sehen. Dabei ist der Raum sehr häuslich und intim dekoriert: Über die Tische sind in Handarbeit gefertigte Deckchen gebreitet, auf einigen stehen Blumensträuße. Die Ikonen hängen vor kleinen Vorhängen, womit ein Effekt ähnlich der russischen Hausaltäre entsteht. Im oberen Wandbereich hat Elena Luksch-Makowsky ihre älteren Werke ausgestellt. Dabei hat sie sich offenbar thematisch begrenzt und nur in Russland entstandene Bilder, beziehungsweise solche mit russischen Motiven, ausgewählt.

In der Ausstellung sind neben den bekannten Kompositionen und Porträts auch einige neue Bildnisse zu sehen. Zu erkennen sind Porträts russischer Priester aus den Hamburger Gemeinden. Diese müssen 1946-47 entstanden sein, im Anschluss an die Ikonen. Im Nachlass sind fünf Fotos erhalten, die einen Gottesdienst und eine Prozession der russisch-orthodoxen Kirchengemeinde im Flüchtlingslager zeigen.[417] Die Fotos lassen die prachtvolle Ausstattung erahnen, die man der Barackenkirche trotz ihres provisorischen Status verliehen hatte. Neben den Priestern, die Elena Luksch-Makowsky schon in den zwanziger Jahren porträtierte, ist der Mönch Witali zu sehen (ABB. 122 + 123). Von ihm und den übrigen auf den Fotos abgebildeten Priestern fertigte sie im August 1946 neue Porträts an. Dass die Künstlerin diese Fotos als Vorlage benutzte, ist unwahrscheinlich. Ein weiteres Foto im Format eines Passbildes lässt allerdings darauf schließen, dass die Künstlerin die Porträts der Priester nach Fotografien anfertigte. Drei im Nachlass erhaltene Studien, Gouachen, zeigen dagegen Szenen eines russischen Gottesdienstes, die den Fotos ähneln (ABB. 124).

[417] Einige der Fotos sind beschriftet: "Fischbek 1946 - 47."

Porträts:
Aus einer sicherlich größeren Anzahl von Auftragsporträts sind vier durch Fotos dokumentiert, die alle zwischen 1946 - 1948 entstanden: die Engländerin Miss Lyttle, Frau Casanova Siegler, Herr Dr. Schulte-Strathaus und der Schauspieler Richard Lauffen. Letzterer ist im Bühnenkostüm dargestellt. Insgesamt sind sie recht unspektakulär und im soliden Stil der früheren Porträts gehalten.

Eines der interessanteren späten Werke Elena Luksch-Makowskys ist dagegen ein Doppelporträt ihrer Haushälterin Vera und deren Mutter (ABB. 125). Es zeigt die sonst stets im Hintergrund zurückgezogene Vera einmal in einer anderen Perspektive - im Mittelpunkt. Schon Hermann Claudius schilderte Vera als eine bescheidene, scheue Person (vergl. 7.6.). Auch die Enkel der Familie Luksch erinnern sich heute noch an die seltsame Beziehung der Malerin zu ihrer devoten Helferin, die in der kleinen Küche auch schlief und diese meist nicht verließ. Sie sprach kaum ein Wort deutsch, so dass sich alle fragten, wie sie die Besorgungen für Elena Luksch-Makowsky erledigte. Man mochte meinen, die Zeit wäre stehengeblieben, so sehr erinnerte diese Rollenverteilung an die alten Zeiten, als es im Hause Makowsky noch reichlich Dienstboten gab. Das Bild gibt eine andere Seite der Beziehung wieder. Vera erscheint hier wie unbeobachtet, quasi außer Dienst.

Das Ölgemälde von 1950 zeigt die beiden Frauen an einem Tisch sitzend beim Kartenlegen. Die entspannte Atmosphäre und die Eintracht der Frauen wird durch zwei Siamkatzen unterstrichen, von denen eine gemütlich auf dem Tisch liegt, halb im Arm von Veras Mutter. Die andere Hand stützt ihren Kopf ab. So schaut sie ihrer Tochter zu, die ihr gerade etwas zu erklären scheint. Die zweite Katze ist dabei, über Veras Schultern zu klettern, was diese bei ihrer Tätigkeit nicht zu stören scheint. Vera trägt ein Kopftuch, während die Mutter ihre Haare lediglich zurückgesteckt hat. Das Bild lebt von der Austrahlung und Gelassenheit der Modelle, die auf eine große Nähe zur Künstlerin schließen lassen. Die gewählte Perspek-

tive mit dem angeschnittenen Tisch im Vordergrund lässt die Malerin, beziehungsweise den Betrachter, als dritte Person am Tisch erscheinen. Kleine Schwächen in der Umsetzung der Perspektive werden überspielt durch den schnellen, flächigen Pinselstrich, der dem Realismus der neuen Sachlichkeit der zwanziger Jahre zu entstammen scheint.

Stadtansichten von "Alt-Hamburg um 1800":

Vielleicht beflügelt durch den Anklang, den ihre Ikonen fanden, widmete sich Elena Luksch-Makowsky 1947/48 einem größeren Projekt mit volkstümlichem Inhalt. Wie fünfzig Jahre zuvor viele ihrer Kollegen in St. Petersburg widmete sie sich nun dem Studium der Kultur um 1800. Da sie mittlerweile Hamburg als zweite Heimat akzeptiert hatte, interessierte sie sich für Darstellungen der Stadt von vor 150 Jahren. Zu diesem Zweck lieh sie sich alte Stadtansichten aus dem Museum für Hamburgische Geschichte aus. Das belegen Briefe des Museumskustos Carl Schellenberg, der in Vertretung des Direktors Hävernick schrieb:

"Sehr verehrte gnädige Frau! Am 21.7.47 haben Sie von uns fünf Hamburger Ansichten in einer Mappe zum Studium für Gemälde entliehen. Sollten Sie die Blätter inzwischen ausgebraucht haben, so bitten wir Sie, sie zurückzugeben, andernfalls würde eine kurze Bitte um weitere Benutzung genügen. Mit verbindlichen Grüßen Ihr Ihnen sehr ergebener Schellenberg."

Vermutlich nahm sie von diesem Angebot Gebrauch, denn erst im März 1948 kündigte Schellenberg seinen Besuch an - wohl um die Mappe abzuholen. Diese intensive Vorbereitung galt einem ungewöhnlichen Auftrag, oder genauer gesagt einem Handel. Die Vorgeschichte sei hier mit den Worten von Hermann Claudius erzählt:

"Nicht bei Bock in seinen Kunstsälen oder im Rauhen Haus am Gänsemarkt oder gar in der Kunsthalle selber findet ihr dies Triptychon aus Hamburg vom Jahre 1800, sondern in den mageren Wänden einer auf den Trümmern neu erstandenen Gaststätte in der Saarlandstrasse in Barmbeck.
Die Malerin Elena Luksch-Makowsky hörte dort 'zufällig', dass der Besitzer Bilder vom alten Hamburg an seine Wände wünschte, machte ihm in der Jugendlichkeit ihrer sie-

benzig Jahre sofort einen Vorschlag. Und war - wie sie mir in ihrer lebhaften Art erzählte - im Geist schon mitten im Entwurf, während sie noch über den Preis verhandelten."[418]

Ruprecht Kirchmann, der als Kind mehrfach von Elena Luksch-Makowsky gemalt worden war und selbst in der Saarlandstraße wohnte, meint, sich noch an den vereinbarten "Preis" erinnern zu können. Demnach tauschte die Künstlerin die Stadtansichten gegen einige Wochen freier Kost in der Gaststätte Warneke, in der sie und ihr Sohn Peter bescheidene Stammgäste waren. Das Ergebnis war, laut Claudius, "ein Meisterwerk in seltener Geschlossenheit und darstellerischer Wucht", und Elena Luksch-Makowsky hatte für ihn "wahrhaft etwas von der treibenden Kraft eines Michelangelo". In seiner überschwenglichen Begeisterung für die drei Ansichten liefert er auch eine umfangreiche Beschreibung des Triptychons:

"Das große Mittelbild zeigt den Altonaer Fischmarkt. Der riesig-aufrechte Lachshöker in Vorderansicht und der ähnlich robuste Putenhöker samt Weibe von der Rückseite beherrschen das Bild, das aber im Übrigen ein schier tolles Durcheinander von Formen und Farben bedeutet, in dem trotz allem eine echt-niederdeutsche Behäbigkeit sich breit macht, hier und da mit einem humorigen Reflex.

Dazu ist auf eine fast prickelnde Art in den Frauengestalten der Vornehmen eine Grazie der Linienführung mitten hineingebracht, die lebendigste Gegenwärtigkeit sprüht.

Linkerhand das zweite kleinere Bild stellt den alten Hafen dar. Die mächtigen Gestalten eines Schippers, eines Tokikers und eines netzflickenden Buttfischers sind der Vordergrund, von dem aus der Blick über das Wasser gleitet, hinter dem die Sonne im Sinken ist. Ein einfahrendes Segelschiff auf der Höhe des Bildes ist sein magischer Mittelpunkt. Die Freude am Rein-Körperlichen, welche die Malerin beseelte, fühlt man deutlich heraus. Ja - man ahnt hier, was dasselbe Bild als Freskogemälde bedeuten würde. (...)

Das Bild rechts ist St. Pauli bei Nacht in seiner ganzen Derbheit um 1800. Hier kommt die ererbte Vitalität der Russin Elena Luksch-Makowsky zur Wirkung und gibt diesem lüsternen Spiel von Licht und Düsternis seine - ich möchte sagen: trunkene Größe und Ewigkeit."[419]

---

[418] Abschrift eines Schreibmaschinen-Manuskriptes von Hermann Claudius, wohl zur Korrektur an ELM geschickt. Vermutlich als Zeitungsartikel gedacht, Veröffentlichung unbekannt.

[419] Ebd.

Über die Farbigkeit der mittlerweile verschollenen Bilder lässt sich heute nicht mehr urteilen. Auch lässt sich anhand der erhaltenen schwarz-weißen Fotos der ursprüngliche Eindruck des großformatigen Werkes nicht mehr nachvollziehen. Das Mittelbild, der "Altonaer Fischmarkt" (ABB. 126) hatte die beachtlichen Maße von circa 1 x 2,5 m, die äußeren Bilder, der "Alte Hafen" (ABB. 127) und der "Spielbudenplatz bei Nacht" (ABB. 128) waren jeweils circa 0,90 x 0,85 m groß. Aber auch die Fotos machen deutlich, dass sich das Triptychon "Alt-Hamburg" von Elena Luksch-Makowsky von herkömmlichen Stadtansichten unterschied. Sie versuchte, die alten Stadtansichten, die sie sich zum Studium ausgeliehen hatte, mit Leben zu füllen. So kam es ihr nicht darauf an, die Architektur Hamburgs historisch korrekt wiederzugeben. Denn ihr ging es darum, sich in das Leben und Treiben der damaligen Zeit zurückzuversetzen. Dabei führte sie natürlich das für Hamburg heute noch typisch Volkstümliche auf frühe Wurzeln zurück. Die Faszination der zwielichtigen Amüsiermeile Reeperbahn, der bunte Trubel am Fischmarkt und die Geschäftigkeit des Hafens, wobei letzterer bis heute die größten Veränderungen erfahren hat.

1950 lobte der Schriftsteller und Journalist Harry Reuss-Löwenstein sie diesbezüglich in einem Zeitungsartikel:

"In den letzten Jahren hat sie für eine Gaststätte einige Wandbilder gemalt, die das Hamburger Volksleben auf dem Fischmarkt etwa zur Napoleonischen Zeit darstellen, die in ihrer wohl volkstümlichen, aber kompromißlosen, absolut künstlerischen Darstellung auch den verständnisvollen Auftraggeber ehren."[420]

Zur Gesamtausstellung wurde das Werk aus der nunmehr in "Gaststätte Ermert" umgenannten Lokalität ausgeliehen. Hierzu gibt es auf Veranlassung des Vereins bildender Künstlerinnen ein Schreiben des Berufsverbandes bildender Künstler Hamburg e.V., unterzeichnet von Eylert Spars, vom 2.11.1954.

[420] H. R. L.: Stipvisiten in Ateliers (I). Elena Luksch-Makowsky, In: Hamburger Freie Presse, Nr. 168, 21. Juli 1950.

Aus einem anderen Schreiben, kurz nach Ende der Ausstellung, entsteht der Eindruck, dass der weitere Verbleib der Bilder in der Gaststätte zu dieser Zeit nicht mehr als erstrebenswert galt. In dem Brief vom 13.1.55 teilt der Tierarzt Dr. W. Wittmer seiner "Patientin" Elena Luksch-Makowsky das Ergebnis einer Unterredung mit dem Direktor des Museums für Hamburgische Geschichte, Prof. Hävernick, mit. Demnach hatte Wittmer versucht, den Direktor von einer Aufnahme des Triptychons in die Sammlungen des Museums zu überzeugen. Dieser musste die Aufnahme jedoch ablehnen, weil "das Museum nur Dinge enthalte, die aus alter Geschichte wirklich stammen und nicht solche, die darüber berichten." Worauf Wittmer vergeblich erwiderte: "(...) auch die heutige Zeit wird einmal Hamburgische Geschichtsepoche sein, und dann müsste man ja ein zweites Museum oder andere Stelle haben für heutige wertvolle Erinnerungen". Hävernick stellte allerdings seine Unterstützung in Aussicht, für den Fall, dass Elena Luksch-Makowsky diese oder ähnliche "Hamburger Bilder" Hamburger Reedern zum Verkauf anbieten wolle. Damit bei einem Weiterverkauf der Bilder auch etwas für die Künstlerin herausspringen würde, machte der Tierarzt ihr ein freundliches Angebot:

"Ich bot mich daher an, ohne Eigenverdienst dem Gastwirt sie erst angeblich für mich abzukaufen und sie dann ebenso für Sie dem Museum oder pp. zuzuführen mit erhöhtem Preis."

Außerdem hatte er versucht, über ihm bekannte Opernsänger, die in Ostberlin gastierten, Erkundigungen über eine Ausstellungsmöglichkeit für ihre Bilder in Ost- oder Westberlin einzuholen. Im Osten stieß die Nachforschung auf Misstrauen, so dass Wittmer zunächst davon abriet. Einzig über ihre "Künstlerinnen-Vereinigung" sah er für sie in Westberlin eine Chance und versprach ihr abschliessend:

"Zuletzt bleibt nur noch der gute Glaube, d. h. die Liebe und die Hoffnung. Es wäre mir eine Freude, wenn Sie aus meinen Unternehmungen wenigstens davon ein bisschen zu spüren bekommen hätten, ebenso, wie ich auch bereit bin, kostenlos Ihre Katzenfragen zu erledigen. Sie wissen, damals konnte ich dies nicht, weil ich in ähnlicher Lage wie Sie war. Heute geht es mir besser."

Leider fruchteten die Bemühungen des Tierarztes hinsichtlich des Triptychons nicht. Inzwischen ist wohl eingetreten, was schon Hermann Claudius in seinem bereits zitierten Artikel Ende der vierziger Jahre befürchtete. Darin endet er:

"Ob nicht - wer weiss wann? - dieses Triptychon irgendwo einen würdigeren Platz in seiner Vaterstadt erlangen wird? Schon ist ein alt-russisches Altarbild der Elena Makowsky auf ähnliche Art verschwunden und den Nachforschungen bis heute unerreichbar geblieben."

Eine kleine Studie des Triptychons tauchte 1994 in der Auktion von Werken Elena Luksch-Makowskys im Auktionshaus von Kuhlmann & Struck auf. Doch auch der Verbleib dieser Arbeit ließ sich bis heute nicht feststellen. Die Vereinigung bildender Künstlerinnen e.V.:

Ein für Elena Luksch-Makowsky wichtiges Ereignis nach dem Krieg war die Gründung der "Vereinigung bildender Künstlerinnen in Hamburg e.V.". Mit Elisabeth Meyer hatte diese Vereinigung eine aktive Anführerin, die sich schon während des Krieges als tatkräftige heimliche Unterstützerin der Hamburger Künstlerschaft einen Namen gemacht hatte. Bis zu ihrem Tod im Jahre 1964 hatte die Vereinigung auf ihre Initiativen hin sechsundzwanzig Ausstellungen veranstalten können. Darunter waren viele überregionale Ausstellungen, Austausch- und Wanderausstellungen.

Für eine der frühen Ausstellungen im Januar/Februar 1950 wurde beispielsweise ein Thema vorgegeben, "Frauenbildnisse". Hierzu gibt es ein Protokoll der Sitzung, auf der Elisabeth Meyer das Projekt vorstellte, das die Vorgehensweise der Vereinigung verdeutlicht:

"Ich möchte eine neue Ausstellung vorbereiten, und zwar Portraits Hamburger Frauen, von Frauen gemalt, ein altes beliebtes Thema, aber immer gleich reizvoll, da ja Modell und Künstler stets wechseln. Ich habe bisher Ilse Tesdorpf-Edens und Herta Spielberg gebeten, die Aufgabe bereits in Angriff zu nehmen, und zwar mit den Porträts von Frau Ida Ehre und der Engländerin Mrs. Ursula Lee. (...) Dieser Anfang wäre also gemacht, und was nun folgt, müssen wir gemeinsam besprechen. Ich darf Ihnen zunächst meine Absicht mitteilen, zu der Sie dann bitte Stellung nehmen können. Ich möchte ungefähr

15 in Hamburg bekannte Frauen porträtieren lassen. Jede einzelne sollte von zwei Malerinnen gemalt werden, hinzu kann vielleicht eine der jungen Künstlerinnen zum Mitzeichnen oder Mitmalen kommen, auch selbstverständlich Bildhauerinnen, da ja zu der geplanten Ausstellung plastische Bildnisse gehören. (...) Ausser den beiden genannten Damen möchte ich noch auffordern unter den hier lebenden Ausländerinnen Mrs. Wight vom Roten Kreuz, der wir ja auch zu Dank verplichtet sind. Dann Frau Erna Schlüter, Frau Helga Swedlund, Frau Prof. Anna Siemsen, Frau Dr. Boerner, Frau Gertrud Behrens, Frau Ingrid Flentjen, Frau Magda Heimerdinger, Frau Felicitas Barg, Frau Wittmaack, Frau Maria Wimmer, Frau Hopstock-Huth, Frau Ilse Meier-Lüne und Frau Else Moegelin. (...) Es wäre gut, wenn sich nicht nur eine, sondern mehrere Künstlerinnen zum Porträtieren zur Verfügung stellen würden.(...)

Wir haben ja in diesem Jahre allerhand gelernt. Ich habe absichtlich zunächst alles in meiner Hand gelassen, halte aber jetzt den Zeitpunkt für gekommen, wo ich mir aus Ihren Reihen, soweit es den Arbeitsausschuss und die Jury angeht, Hilfe hole."[421]

Die Hamburger Künstlerinnen hatten also wieder eine tatkräftige Frau gefunden, um die sie sich scharen konnten. Eine Beteiligung Elena Luksch-Makowskys an der oben genannten Ausstellung lässt sich nicht nachweisen. Vermutlich gehörte sie sogar zu den Porträtierten. In ihrem Nachlass finden sich nämlich zwei Porträtskizzen und ein Ölbildnis aus dieser Zeit, die alle drei von Hilde Prelle-Pferdmenges stammen, einem Mitglied der Vereinigung. Die Anerkennung, die die Vereinigung Elena Luksch-Makowsky entgegenbrachte, fand ihren Höhepunkt in der von ihr persönlich schon lange angestrebten Gesamtausstellung im Jahre 1954.

7.6.3. Gesamtausstellung Elena Luksch-Makowsky (1954)

Seit Bestehen der Vereinigung bildender Künstlerinnen waren zehn Ausstellungen bestritten worden, die zumeist als Gruppen- oder auch Themenausstellungen konzipiert waren. Mit der Gesamtausstellung ihres Werkes räumte die Vereinigung Elena Luksch-Makowsky ein besonderes Recht ein. Ab wann das Ausstellungsprojekt in Arbeit war, lässt sich nicht rekonstruieren. Doch angesichts der gewissenhaften Arbeitsweise Elisabeth Meyers ist von einer längeren Planung auszugehen. Die Ausstellung fand, wie viele andere der Vereinigung vorher, im Museum für Völkerkunde statt.

---

421 Hugo Sieker (Hrsg.): In Memoriam Elisabeth Meyer. 1889 - 1964, Hamburg 1964, S. 8 - 9.

Für Elena Luksch-Makowsky musste die Ausstellung den Höhepunkt ihrer künstlerischen Laufbahn in Hamburg bedeuten. Am 14. November 1953 feierte sie ihren 75. Geburtstag. In mehreren Zeitungen, wie beispielsweise dem Hamburger Anzeiger, wurde dieses Ereignis bekannt gemacht, viel Freunde und Bekannte gratulierten ihr zu diesem Tag.

Das Hamburger Abendblatt würdigte ihr "Reiches Lebenswerk"[422] und sprach in dem Artikel ihren grössten Wunsch aus: "Gern würde die Künstlerin in einer Ausstellung einen Überblick über ihr reiches Lebenswerk geben; hoffentlich findet sich bald eine Gelegenheit."

Diese Ehrung wurde ihr ein Jahr später in Form einer Gesamtausstellung im Museum für Völkerkunde zuteil. Daher setzte sich Elena Luksch-Makowsky trotz ihres hohen Alters und der angeschlagenen Gesundheit selbst daran, den Ausstellungsaufbau zu planen. In ihrem Nachlass ist ein Raumplan erhalten, aus dem der Ausstellungsaufbau rekonstruiert werden kann. Außerdem fand sich ein Umschlag mit Fotografien der Ausstellung. So kann nachvollzogen werden, zu welcher Verteilung und Hängung der Bilder sich die Künstlerin entschloss. Zu diesem Ausstellungsplan passt eine der undatierten Arbeitslisten, die ebenfalls im Nachlass existieren.

Aus heutiger Sicht ist das erhaltene Material zur Ausstellung besonders interessant, da es einen Überblick über den Bestand des Gesamtwerkes um 1954/55 gibt. Es belegt, welche Arbeiten zu diesem Zeitpunkt für die Künstlerin erreichbar waren. Eine Liste der Namen von Freunden und Bekannten, die sie zur Eröffnung am 4. Dezember 1954 einladen wollte, ist ebenso erhalten wie die Einladungskarte selbst und die Abschrift der Eröffnungsrede von Museumsdirektor Wilhelm Bierhenke. Wer tatsäch-

[422] Sl.: Reiches Lebenswerk. Elena Luksch-Makowsky 75 Jahre alt, In: Hamburger Abendblatt, 14.11.1953.

lich die Ausstellung besuchte, ist anhand der Eintragungen im Besucherbuch nachzulesen.

Beim Lesen der Gästeliste fällt auf, dass Elena Luksch-Makowsky sehr darauf bedacht war, alte Kontakte zu pflegen. Auch Bekannte, die wohl zu weit weg wohnten, als dass sie für die Ausstellung nach Hamburg gekommen wären, wurden mit Einladungen bedacht. So ließ sie alte Freunde, wie Lada Nikolenko in New York und die Ärztin Hilde Bruck in Kalifornien, Friedrich Ahlers-Hestermann mit Familie in Berlin, einen Prof. Fr. Behn in München und diverse russische Freunde in Süddeutschland die Einladung zukommen.

In Hamburg war sie auch darauf bedacht, ehemalige Käufer und Gönner zu bedenken, so etwa den Hamburger Architekten Gutschow, den Senatssyndikus Hans Mestern und natürlich die vielen Porträtierten, wie den Gussli-Spieler Alexander Kotomkin, der ihr ein Lied gewidmet hatte.

Direktor Bierhenke gab in seiner Eröffnungsrede einen umfassenden Überblick über das Schaffen der Künstlerin und endete mit der Mahnung:

"Eine Gesamtschau ist ein Rückblick auf ein abgeschlossenes Werk. Sie darf aber nicht nur eine Erinnerung an Vergangenes sein, das wir voller Anerkennung bewundern, sondern sie ist zugleich auch ein Ansporn für die Jüngeren und ein Hinweis darauf, dass nur das nie endende Bemühen zum hohen Ziele führt."

Die mittlerweile sechsundsiebzigjährige Elena Luksch-Makowsky wird ihm hier beigepflichtet haben. Obwohl sie noch gerne zu Bleistift und Pinsel griff, war ihre eigentliche schöpferische Kraft versiegt, ihre angeschlagene Gesundheit - insbesondere Arthrose und Rheuma - hinderten sie nun an ernsthafter Arbeit. Ihr Werk war tatsächlich abgeschlossen. Doch sie wird versucht haben, ihr Lebenswerk möglichst schlüssig und eingängig darzustellen.

Der Aufbau der Ausstellung:

Der Ausstellungssaal im Museum für Völkerkunde hatte Oberlicht, so

dass die Künstlerin alle vier Wände nutzen konnte. In dem langen Raum waren zudem in der Mitte mobile Stellwände zu kleinen Kabinetten aufgebaut. Ihrem Plan entsprechend wollte sie eine der beiden Längsseiten für ihre in Russland entstandenen Porträts sowie für die in den zwanziger Jahren nach frühen Skizzen gefertigten Wolgabilder benutzen. Die andere Längsseite wollte sie mit ihren großformatigen Porträts aus Wien und Hamburg sowie mit Selbstbildnissen und Porträts ihrer Familie, auch aus St. Petersburg, bestücken. An den Stirnseiten sollten sich die großformatigen Dachauer Bilder und das Triptychon "Alt-Hamburg" gegenüberliegen. An den mittleren Stellwänden sollten jeweils thematisch zusammenpassende Arbeiten hängen. So zum Beispiel die russischen Volksbilderbögen, die *Ver Sacrum*-Illustrationen, die Entwürfe zum Bürgertheaterrelief und zum "Frauenschicksal", zusammen mit dem Modell der Figurengruppe und so weiter. Der Besucher wäre in diesem Fall einigermaßen chronologisch durch die Ausstellung geführt worden, von Dachau und St. Petersburg bis zu den späten Hamburger Arbeiten.

Die endgültige Hängung war vielleicht nicht ganz so klar. Wahrscheinlich hatte die Künstlerin in ihrem Plan die Eingangssituation nicht richtig eingeschätzt. Auf den Fotos der Ausstellung (ABB. 129 - 131) ist zu erahnen, dass die für die Dachauer Bilder geplante Wand an der Stirnseite kaum benutzt werden konnte. Außerdem war ein Tisch mit Stühlen, wohl für die Aufsicht oder für das Besucherbuch, davor aufgestellt worden. So rückten die großen Dachauer Werke, wie die "Landeskinder" der "(Fassbinder) Zwerg" und der "Katzenfresser" mit an eine der Längsseiten, in die Nähe von "Alt-Hamburg". Dafür mussten einige Bilder aus der russischen Serie an eine der Mittelwände wandern. Dort hingen dann der große Mädchenakt, das "Dampfbad" und ein russisches Doppelporträt zusammen mit der viel später entstandenen Porträtbüste des Bildhauers Herbert Mhé. Auch die große Porträtwand musste verändert werden. So wurde das "Selbstbildnis mit Sohn Peter", "Ver Sacrum", statt in die Mitte der Längswand in eine Ecke verschoben, wo es die Reihe der Selbstbild-

nisse und Familienporträts anführt. Hierbei ist festzustellen, dass das Porträt Richard Luksch' zu diesem Zeitpunkt bereits auf das kleinere Format zurechtgeschnitten worden war.

Die Besucher schien diese Aufteilung nicht zu irritieren. Dem im Nachlass erhaltenen Besucherbuch ist zu entnehmen, dass sich vor allem Freunde, Verwandte und mit der Künstlerin bekannte Journalisten, Kollegen, Auftraggeber, Nachbarn und andere die Ausstellung ansahen. Ihnen waren die Lebensgeschichte und viele der Werke bekannt. Sie alle begeisterte vor allem die Vielfalt der Ausstellung. Und nur wenigen dürfte das ganze Werk bekannt gewesen sein, waren doch die meisten Bilder nicht mehr im Besitz der Künstlerin. Eigens für die Ausstellung, so schreibt Elena Luksch-Makowsky in Notizen, wurden viele der insgesamt auf zwei- bis dreihundert Stück geschätzten Porträts von den Besitzern ausgeliehen.

Beurteilungen:

Neben der lobenden Eröffnungsansprache von Prof. Bierhenke sind weitere Briefe und Artikel im Nachlass aufbewahrt worden. Ein Herr F. Ridder, ein Journalist aus Hamburg-Blankenese, sandte Elena Luksch-Makowsky den "Wortlaut seines Artikels" - über dessen Abdruck keine Informationen vorliegen. Darin versucht er auch, auf die Frage der stilistischen Einstufung des Werkes einzugehen. Einige Jahre zuvor hatte Hermann Claudius anlässlich der Vorstellung des Triptychons noch betont: "Um irgendeinen '-ismus' handelt es sich bei diesen Bildern nicht, sondern um Können und Kunst."

Ridder dagegen befleissigte sich, den Vorwurf des unzeitgemässen Jugendstils auszuräumen:

"In den vielen Naturstudien frappiert noch heute die Unmittelbarkeit, die gar nicht daran denken lässt, dass diese Bilder zum Teil vor mehr als einem halben Jahrhundert entstanden sind. Ihre grossen Arbeiten, Figurenbilder, Baukeramiken, Plastiken, Metallpanneaux, gehören der Zeit der Entstehung und ihrem Wesen nach dem Jugendstil an. Sie erweisen, wie alles Gute von damals, wie gross und ehrlich das Wollen, das Streben

nach Klarheit der Form, nach schmückender Vereinfachung, nach Sauberkeit im Künstlerischen war. Erst eine geschäftstüchtige Industrie hat durch Verkitschung und Banalisierung den Jugendstil um seine Geltung gebracht. Doch die damals geschaffenen Werte - auch im Werk von Elena Luksch-Makowsky - haben sich durchgesetzt und Geltung behalten."

Abschliessend lobte er:

"Künstler von einer solchen Breite des Werks wie Elena Luksch-Makowsky sind heute selten. Es ist daher berechtigt, dass ihr aus dem Kulturfonds der Bundesregierung eine grössere Zuwendung zuteil wurde."

Diese Zuwendung erhielt sie übrigens von da an regelmässig, wie ein im Nachlass erhaltener Brief vom Bundespräsidialamt in Bonn, datiert auf den 3.10.1961, beweist. Darin bestätigt ihr der Staatssekretär von Herwarth die Überweisung von DM 300,-:

"Auch in diesem Jahr will Ihnen der Herr Bundespräsident durch eine Zuwendung aus der 'Deutschen Künstlerhilfe' dringend notwendige Anschaffungen vor Beginn des Winters erleichtern.(...)"

Nicht ganz klar ist, ob die finanzielle Unterstützung in diesem Fall als eine kleine Rente oder tatsächlich für Künstlermaterial gemeint war.

Im Hamburger Abendblatt vom 16.12.1954 erschien ein Artikel von (Gottfried?) Sello. "Zeitentrücktes Lebenswerk" befand dieser nach dem Besuch der Gesamtausstellung. Er sah trotz der Vielfalt des Werkes einen großen roten Faden in ihrem Schaffen und trifft damit wohl genau den Punkt:

"Eine Fülle von Gestalten und Landschaften, Stationen eines äußerlich und innerlich bewegten Lebens! Die lieblichen und genauen Kinderportraits von Andreas und Dimitry, 'Märchenbilder' in rauschendem Barock, Wiener Cafés, der Altonaer Fischmarkt um 1800, und immer wieder russische Motive: Wallfahrer, Bettler, Geistliche, die wie alttestamentarische Propheten aussehen, Fischer an der Wolga - Russland mit seiner Masslosigkeit, seiner Mystik, seiner Leidenschaft, das Land in dem die Künstlerin ihre Jugend verbrachte, bildet den geistigen Hintergrund für dieses seltsam zeitentrückte Lebenswerk und hält die in der Technik und im Stil so weit auseinander gehenden Arbeiten wie eine Klammer zusammen."

Es scheint, als stellte die Gesamtausstellung gleichsam die Krönung und den Abschluss dieser langen Künstlerkarriere dar.

7.7. Jubiläen, Nachrufe und Ehrenausstellungen

7.7.1. Jubiläen und Ehrungen

Aus den Jahren nach 1954 sind keine weiteren Arbeiten von Elena Luksch-Makowsky bekannt. Sie bemühte sich nach wie vor, im Gespräch zu bleiben und an ihre Gesamtausstellung anzuknüpfen. Von einer Ausstellung in Berlin wurde ihr 1955 jedoch - wie bereits unter 7.6.2. erwähnt - abgeraten. Die im Nachlass erhaltenen Briefe zeugen von einem nicht abreißenden Interesse an einem Austausch mit ihren Freunden und künstlerisch tätigen Zeitgenossen.

Vier Jahre später konnte sie sich noch einmal über eine große Anteilnahme freuen. Das "Hamburger Abendblatt" und "Die Welt" kündigten am 13.11.1958 den bevorstehenden 80. Geburtstag der "russischen Künstlerin" an und würdigten ihr bewegtes künstlerisches Leben.

Das "Hamburger Abendblatt" erinnerte nochmals an die Gesamtausstellung: "Unvergessen ist die von der Vereinigung Hamburger bildender Künstlerinnen veranstaltete Ausstellung, die vor vier Jahren einen großen Teil des Lebenswerkes (...) vor Augen führte." Darüber hinaus geben die von ihr aufbewahrten offiziellen Telegramme und Schreiben von Freunden einen Eindruck von ihrem hohen Bekanntheits- und Beliebtheitsgrad.[423]

[423] Im Nachlass erhalten sind Schreiben von Miensch Urhahne (Künstlerin), Anna Röpke-Claviez (Künstlerin), Martha Dubbels, Hedwig Danzel (Ethnologin), Agnes Holthusen (Ärztegattin), Karl Schmidt (Ingenieur), Sophie und Alexander Schmuck, Olga Jäger, Rudolf Adrian Dietrich (Journalist), Nanny Kluge. Antwortschreiben versandte ELM auch an Vera Davidowa, Sophie und Ilya Slatin, Prof. Günter Budelmann (Chefarzt), Ursula Falke, Ilse Engel, Elisabeth Meyer, Tatjana und Friedrich Ahlers-Hestermann, Alexander Assaulenko, Margot Donandt (Pianistin) und an die russische Kirchengemeinde.

Per Telegramm gratulierten ihr unter anderem die Hamburger Kunsthalle[424] und der Harburger Maler Paul Helms sowie der Dichter Hans Henny Jahnn stellvertretend für die Freie Akademie der Künste in Hamburg. Post erhielt sie von den Vorständen des "Russisch-Deutschen Vereins in Hamburg e.V. von 1898" und des "Berufsverbandes Bildender Künstler Hamburgs e.V." (gezeichnet durch Eylert Spars).

Auf einem Notizblock vermerkte Elena Luksch-Makowsky genau ihre Antwortschreiben, einige davon schrieb sie als Entwürfe nieder. Aus diesen kann das Verhältnis der Jubilarin zu den Gratulanten ersehen werden. So schrieb sie an Hans Henny Jahnn:

"Sehr geehrter Herr Jahnn! Danke für Ihre liebenswürdigen Zeilen. Sie haben eine ganze Reihe wunderbarer Erinnerungen geweckt an glanzvolle Zeiten, die ich in Gesellschaft von Ihnen, Frau Ellinor, Harms und Jägers um unsere so früh dahingegangene Sonne - Günther Ramin - verleben konnte, umrauscht von Bach, Buxtehude - hoch oben in der Jacobikirche. Danke für Ihre liebenswürdigen Zeilen und Grüsse auch an Frau Ellinor. Ihre Elena Luksch-Makowsky."[425]

An die "Professoren Hentzen und Gramberg" von der Hamburger Kunsthalle richtete sich folgender Entwurf, aus dem ihr großes Selbstbewusstsein spricht:

"Sehr geehrte Kunsthalle - Seit Frühjahr 1907 bin ich in Hamburg ansässig - also bin ich schon ein gutes Stück Hamburger Geschichte. Auch ich habe den Anfang von Lichtwark erlebt, die Kaiserzeiten, das Jahr 14, zwei Kriege, die verschiedenen Direktoren der Kunsthalle. Aufrichtigen Dank für Ihre freundliche Aufmerksamkeit zu meinem Geburtstagsfest, das sich durch manchen freundlichen Gruss [hier endet der Entwurf - d. Verf.]."

Dem "Berufsverband bildender Künstler Hamburgs e.V." gegenüber schlug sie bescheidenere Töne an:

---

424 Der Wortlaut ist: "Der ehrwürdigen Jubilarin sendet die Kunsthalle ihre herzlichsten Glückwünsche zum heutigen Tage und für die Zukunft = Alfred Hentzen und Gramberg".

425 Briefentwurf vom 20.11.1958 (Nachlass).

"Sehr geehrter Herr Spars, aufrichtigen Dank für den collegialen Gruss von dem Berufsverband bildender Künstler in Hamburg - und Ihre so freundlichen Wünsche zu meinem Festtag. Ich habe zwar nicht viel an der Arbeit des Verbandes teilgenommen und älter werden ist an sich noch kein Verdienst, aber Ihre so freundlichen Wünsche haben die Verbundenheit mit der guten Stadt Hamburg erhöht und diese Stunden froher gemacht."

Auch dem "Russisch-Deutschen Verein" gegenüber äußerte sie sich in ihrem Entwurf ziemlich stolz über ihren persönlichen Beitrag zur Vereinsgeschichte:

"Ich danke dem geehrten R. D. Verein, dem ich etwa seit 1914 angehöre für die liebenswürdige Gratulation zu meinem Geburtstag. Ich habe die ganze Entwicklung des Vereins miterlebt und in seiner Glanz-Zeit seine kulturellen Belange nach Kräften unterstützt. Im Augenblick bin ich behindert, den neuen Aufschwung der Vereinigung mitzumachen, wünsche ihm aber jeden weiteren Erfolg."

Dem Hinweis auf ihre "Behinderung" steht eine Postkarte von Miensch Urhahne entgegen, auf der sich die Verfasserin über die Nachricht des schön verbrachten Festes zum 80. Geburtstag einerseits, und über die Tatsache freut, dass Elena Luksch-Makowsky den Entschluss fasste, "wieder künstlerisch zu arbeiten".[426] Vielleicht ist dies auch der Zeitpunkt ihres Beitritts zur GEDOK. Eine Verbindung zu dieser Vereinigung bestand ja sicher schon früh durch die Freundschaft zu Ida Dehmel. In Ermangelung von alten Mitgliederlisten kann die Mitgliedschaft Elena Luksch-Makowskys nicht nachgewiesen werden.[427] Dass ein später Eintritt in diese Vereinigung stattgefunden hat, behauptet das Hamburger Abendblatt in seinem Nachruf für die Künstlerin vom 17.8.1967. Darin heißt es: "Vor wenigen Jahren ist die Künstlerin der GEDOK beigetreten".[428] Es erscheint aus heutiger Sicht erstaunlich, dass die Künstlerin erst im Alter von über fünfundsiebzig Jahren einer Künstlerinnengemeinschaft beigetreten sein soll, die sich für eine aktive künstlerische Arbeit und Ausstellungstätigkeiten einsetzte. Für eine zumindest passive

426 Postkarte vom 29.11.58 (Nachlass).

427 Das derzeit noch unbearbeitete Archiv der Hamburger GEDOK mit Material ab 1953 befindet sich im Staatsarchiv der Freien und Hansestadt Hamburg.

428 Sl.: Von Petersburg bis Hamburg. Zum Tode der Malerin Elena Luksch-Makowsky, In: Hamburger Abendblatt, 17.8.67.

Mitgliedschaft spricht vielleicht die Tatsache, dass Mitte der 50er Jahre Nora Sloman und Marianne Gärtner Vereinsvorsitzende waren. Letztere war eine Nichte Ida Dehmels und gehörte mit ihrem Mann, dem Rechtsanwalt Dr. Robert Gärtner, zu den langjährigen engen Freunden von Elena Luksch-Makowsky. Sie mag die Künstlerin von einem Beitritt überzeugt haben.

Wie die oben zitierten Dankesschreiben an die Geburtstagsgratulanten beweisen, war sich Elena Luksch-Makowsky ihres Ansehens und Verdienstes trotz ihrer Zurückgezogenheit durchaus bewusst. Ein weiteres Dankesschreiben an Martha Dubbels beweist, dass die vielen Glückwünsche ihr neue Kraft verliehen. In dem Entwurf schreibt sie:

"Seien Sie bedankt für Ihr Kärtchen! Es war wirklich ein beglückter Tag mit vielen Beweisen von Aufmerksamkeit und Erinnerung, welche seelisch wohltuend waren, da man sonst immer glaubt, vergessen zu sein. Es fehlte nichts zu meinem möglichen Glücksgefühl, da auch mein jüngster Sohn aus Bielefeld hier war und auch Freunde, auch noch am 2. und 3. Tag."

In diese Jahre der Ehrungen fiel wohl auch die Ernennung Elena Luksch-Makowskys zum Ehrenmitglied des "Berufsverbandes Bildender Künstler Hamburgs e.V.". In dem anlässlich der Ausstellung "Hamburger Kunst von 1912 bis heute" erschienenen Ausstellungskatalog von 1963 wird sie als Ehrenmitglied genannt - neben Friedrich Ahlers-Hestermann, Fritz Flinte und Martin Irwahn. Trotz aller Ehrenbekundungen ist ihr nur noch eine weitere Ausstellung, kurz vor ihrem Tod im August 1967 ermöglicht worden.

Im Mai 1964 machte sie noch einmal einen Versuch, Arbeiten von sich und Richard Luksch in einer Ausstellung im Wiener Künstlerhaus unterzubringen. Wie sie von dem Ausstellungsprojekt "Wien um 1900", organisiert vom Historischen Museum der Stadt Wien, erfahren hatte, ist nicht bekannt. Offenbar kam ihr Brief zu spät, denn in einem im Nachlass erhaltenen Schreiben vom 21.5.1964 erhielt sie von der Magistratsabteilung 10, zuständig für die Museen der Stadt Wien, eine Antwort in der das

Fehlen geeigneter Ausstellungsstücke im Wiener Besitz bedauert wurde. Die Bürgertheater-Reliefs, die sie wohl zur Ausstellung empfohlen hatte, waren "bei der Abnahme beschädigt" worden und ihre Restaurierung würde zu lange Zeit in Anspruch nehmen. Mit Sicherheit würden sie nicht mehr rechtzeitg zur Eröffnung am 5. Juni fertig werden. Zumindest wurde Elena Luksch-Makowsky durch diesen Schriftwechsel auf Verbleib und Zustand der Reliefs hingewiesen. Grund vielleicht für ihren Sohn Peter, sich später um den Ankauf des Werkes für ein Hamburger Museum zu bemühen.

In der Jahresschau Hamburger Künstler von 1965 im Kunsthaus Hamburg wurde noch einmal ein Aquarell "Russischer Gottesdienst" von Elena Luksch-Makowsky ausgestellt. Laut Katalog entstand die kleine Studie allerdings schon 1947. Die seit zwölf Jahren veranstalteten jährlichen Ausstellungen wurden vom Kunsthaus beziehungsweise dem "Berufsverband Hamburger Künstler" veranstaltet, wobei eine von den Künstlern gewählte Jury über die Auswahl der eingesandten Arbeiten entschied. Es ist anzunehmen, dass die Jury ihrem mit Abstand ältesten Ehrenmitglied bei der Schau gerne eine Teilnahme an der "traditionellen jährlichen Leistungsschau" ermöglichte. Obwohl die Ausstellung die "Vielfalt zeitgenössischen Schaffens in der Hansestadt Hamburg"[429] zeigen sollte, passt hier Elena Luksch-Makowskys Beitrag nicht mehr richtig in den Rahmen (vergl. ABB. 125). Zumindest die im kleinen Katalog abgebildeten Arbeiten der anderen Teilnehmer zeigen eine durchweg modernere künstlerische Ausrichtung.

Ihre letzte Ausstellung zeigte Elena Luksch-Makowsky im März 1967 in der Bücherhalle Lurup ("am Eckhoffplatz"). Diese kleine Themenausstellung mit "Bildern aus dem alten Russland" wurde immerhin von Dr. Wilhelm Bierhenke aus dem Museum für Völkerkunde eröffnet. Dieser hob einmal wieder ihr besonderes Talent für die Verarbeitung russischen

[429] Begleittext zum Ausstellungskatalog: Kunsthaus Hamburg. Hamburger Künstler 1965.

Volkstums in ihren Arbeiten hervor und stellte fest: "Trotz der langen räumlichen Trennung ist sie immer noch mit allen Fasern ihres Seins eng mit der Heimat verbunden."[430]

Wohl im Zuge der Arbeiten an ihren - letztendlich nicht fertiggestellten - Memoiren interessierte sich Elena Luksch-Makowsky für den Verbleib ihrer ehemaligen russischen Künstlerkollegen. Zwei Briefe aus dem Nachlass deuten darauf hin. Beide stammen von dem Neffen Alexander Benois'[431], den die Künstlerin offenbar nach der Lektüre von Benois' erstem Band seiner "Erinnerungen" angeschrieben hatte. Der erste Brief ist auf den 25.1.1959 datiert und er scheint auch der erste Kontakt zu Elena Luksch-Makowsky zu sein, denn I. Benois schreibt darin: "J'ai été surpris et en même temps content d'apprendre, que vous avez connu personnellement mon oncle et ma tante." Verwunderlich ist, dass sie sich nicht direkt an Alexander Benois wandte, denn der wohnte, so sein Neffe, immer noch unter der alten Adresse in Paris und "wäre sicherlich glücklich, von ihr zu hören". Vermutlich hatte sie den Tipp von einem ihrer Brüder bekommen, denn ein "camarade de classe, Makowsky" schien mit dem jungen I. Benois gemeinsam zur Schule gegangen zu sein.[432]

Von den übrigen Bekannten, nach denen sie sich bei ihm erkundigt hatte, konnte er keine Neuigkeiten berichten: Lanceray hatte Russland niemals verlassen können und war vielleicht schon gestorben, "Zina" Serebriakova lebte seit langem in Paris. In dem zweiten Brief vom 3.2.1962 wurden lediglich Neuigkeiten über die Familienmitglieder ausgetauscht. Elena Luksch-Makowsky hatte den Tod ihres Bruders Sergej zu beklagen gehabt. Benois konnte dagegen von der geplanten Reise seines Cousins

---

430 Bilder aus Russland, In: Hamburger Abendblatt. Bezirksbeilage West, 9.3.1967.

431 Die auf französisch verfassten Briefe stammen aus Lausanne, worauf die Briefköpfe (o. Namen) hinweisen, die Briefumschläge sind nicht erhalten. Der Name des Absenders ist nicht aufgeführt, lediglich Unterschrift und Inhalt deuten auf den Verfasser.

432 I. Benois gibt dazu eine Anekdote: "Comme il était assis pas loin de moi, je pouvais voir, comment des fois il appuyait et cachait sa tête dans sa main gauche pour piquer une petite sieste, quand les leçons l'ennuyaient."

Nicolas (Sohn von Alexander) als Opernregisseur mit der Mailänder Scala nach Moskau und Leningrad berichten. Eine zu dieser Zeit seltene Gelegenheit, um ihre Geburtsstadt und die Werke der Vorfahren, darunter viele namhafte Architekten, bewundern zu können. Interessant ist dieser Kontakt, da die Familie Benois ähnlich wie die der Makowskys über Generationen hinweg eine Fülle von Talenten hervorbrachte. I. Benois berichtete über einen weiteren Cousin in seiner Nachbarschaft, den heute noch bekannten Schriftsteller, Schauspieler und Regisseur, Peter Ustinov, der nebenbei noch sieben Sprachen beherrschte. Ein weiterer Sohn aus gutem Petersburger Hause, der Schriftsteller Wladimir Nabokoff, wohnte gleich nebenan.

So klangvolle Namen konnte Elena Luksch-Makowsky zwar nicht mehr in ihrer eigenen Familie nennen, aber ihre Persönlichkeit war auch im Alter immer noch von dem früheren Ruhm und der einstmals hohen Stellung ihrer Familie in St. Petersburg geprägt. Sie konnte auch mit Recht stolz auf die Freundschaften und Bekanntschaften mit vielen Berühmtheiten aus Kunst und Literatur sein. Selbst im nicht so glamourösen Hamburg hatte sie sich über die Jahrzehnte hinweg einen stetig wachsenden Kreis geschaffen, der sich wie ein "who is who" der Hamburger Gesellschaft liest. Und das trotz der schlechten Zeiten, in denen sie sich ohne Geld durchschlagen musste und selbst keine gro-ßen Einladungen aussprechen konnte. Ihr ging es ähnlich wie ihrem Bruder Sergej in Paris, wenn sie sich häufig bei Freunden "sattessen" musste. Zeitzeugen erinnern sich an ihren auffälig großen Appetit, der auf Hunger zurückzuführen war. Dennoch war sie den Gastgebern eine geistvolle und unterhaltsame Gesellschaft.[433] Die Anteilnahme und Achtung, die ihr auch im hohen Alter zuteil wurden, lange nach ihren größten Erfolgen, beweisen, dass diese Bewunderungen ehrlich gemeint waren.

[433] Mündlicher Bericht der Künstlerin Eva Hasperg aus Hamburg.

7.7.2. Nachrufe, Gedenkausstellungen und der Umgang mit dem Nachlass

Elena Luksch-Makowsky starb am 15.8.1967 im Alter von 88 Jahren. Sie liegt begraben auf dem Hamburger Hauptfriedhof Ohlsdorf.[434] Als Grabstein hatte sie sich ein Relief nach ihrer russischen Lithografie "Russland" gewünscht.[435] Ihr Tod, dem offensichtlich keine Krankheit vorausging, wurde in zwei großen Hamburger Tageszeitungen gemeldet. Der Nachruf im "Hamburger Abendblatt", vermutlich verfasst von Gottfried Sello[436] und wahrscheinlich auch inhaltlich geprägt durch Peter Luksch, gibt einen kurzen Lebenslauf der Künstlerin mit besonderer Betonung ihrer Künstlerehe mit Richard Luksch. Außerdem wird hier zum ersten Mal behauptet, sie wäre "lange Zeit" das "einzige weibliche Mitglied" der Wiener Secession gewesen, dieser "international bekannten Gruppe, die für den Jugendstil von ausschlaggebender Bedeutung" war. Diese unkorrekte Behauptung stammt vermutlich von Peter Luksch, der sie wohl immer wieder verbreitete, so beispielsweise gegenüber Helmut Leppien, der sie in seiner Künstlermonografie von 1979 wiederholte. Der Verfasser des Nachrufs betont sicherlich auch nicht zufällig, dass "die künstlerische Tradition der Familie (...) durch Sohn Peter fortgeführt" werde. Unter den künstlerischen Arbeiten Elena Luksch-Makowskys hebt er die Bürgertheater-Reliefs hervor, lobt ansonsten die in Hamburg entstandenen Werke:

"Vor allem als Portraitistin hat sie sich hier einen Namen gemacht. Aber auch ihre religiösen Darstellungen und Motive aus ihrer russischen Heimat waren häufig ausgestellt. Im Auftrag der Hansestadt entstanden mehrere Plastikwerke, so die grosse keramische Figur "Mutter mit Kindern", die noch heute im Stadtpark steht und seinerzeit Richard Dehmel, einen Freund des Ehepaares, zu einem Gedicht inspirierte."

---

434 Siehe hierzu: Rita Bake/Brita Reimers: Stadt der toten Frauen. Frauenportraits und Lebensbilder vom Friedhof Hamburg Ohlsdorf, Hamburg 1997, S. 218f.

435 Den Grabstein ziert ein Relief mit einer Abwandlung des Motivs "Russland": Der Frauenfigur sind hier zwei Kinder zur rechten Seite gestellt. Das Grab mit der Nr. AH 21, 106 ist in der Nähe der Kapelle 7 zu finden.

436 Sl.: Von Petersburg bis Hamburg. Zum Tode der Malerin Elena Luksch-Makows-ky, In: Hamburger Abendblatt,17.8.67.

In der "Welt" vom 17.8.1967 hob Hanns Theodor Flemming vor allem die Vielseitigkeit der Verstorbenen hervor, hält ebenfalls die Großkeramiken für ihre größten Leistungen und bemerkt, dass Elena Luksch-Makowsky "bis zuletzt (...) als Seniorin an den Ausstellungen Hamburger Künstler teilgenommen" hat.

Mit der Organisation der Trauerfeier am 23. August 1967 in der neuen russisch-orthodoxen Kirche des "Hl. Prokop" in Hamburg übernahm Peter Luksch die Rolle des Familienoberhauptes. Teilnehmer an der Trauerfeier, wie Helmut Leppien, erinnern sich noch an die Trauer und Verzweiflung, mit der sich Peter Luksch über den Sarg warf.[437]

Er war es dann auch, der in den Jahren bis zu seinem eigenen Tod, 1989, immer wieder an das Werk seiner Mutter erinnerte, sich um Ausstellungen und Verkäufe bemühte.

Verwandte und Bekannte von ihm sagen Peter Luksch eine charmante "Penetranz" nach, mit der er seine Anliegen vortrug. Nur seiner Beharrlichkeit ist es zu verdanken, dass das Bürgertheater-Relief heute im Besitz des Museums für Kunst und Gewerbes ist. Er sorgte auch dafür, dass die Figur "Frauenschicksal", nachdem sie von Randalierern vom Sockel gestossen worden war, in die sichere Obhut der Hamburger Kunsthalle gelangte.[438]

Drei Jahre nach ihrem Tod gelang es Peter Luksch gleich zweimal, die Arbeiten seiner Mutter in Hamburg ausstellen zu lassen. Vom 15.- 30. Mai

---

437 Dr. Helmut Leppien, damals Kustos der Hamburger Kunsthalle, war als Redner geladen. Er war etwas verwirrt von dem ungewöhnlichen Ablauf in der russischen Kirche, denn noch während er sprach, wurde der Sarg schon hinaus getragen.

438 Im Museum für Kunst und Gewerbe stand das restaurierte Bürgertheater-Relief bis zur Errichtung des Museumsneubaus (Einweihung: 2000) in einem der grünen Innenhöfe, ein kleinerer keramischer Entwurf (je ca. 30 x 30 cm) wurde bis zum Umbau der Abteilung (ca. 1998) in der Jugendstilabteilung ausgestellt. Die Plastik "Frauenschicksal" war bis Mitte der 1990er Jahre im Café Liebermann in der Hamburger Kunsthalle ausgestellt.

1970 zeigte die Buchhandlung von der Höh in Hamburg das grafische Werk Elena Luksch-Makowskys. Der Schwerpunkt lag auf "Wien um 1900". Im "Hamburger Abendblatt" wurde die Schau mit einem größeren Artikel gewürdigt und das spannende künstlerische Umfeld der jungen Künstlerin im Wien der Jahrhundertwende hervorgehoben:

"Elena Luksch-Makowsky sieht die Welt mit wachen Augen, will alles, was ihr begegnet, künstlerisch gestalten: die demonstrierenden Arbeiter, das Café, in dem der Kreis um den Architekten Josef Hoffmann residiert, mit Peter Altenberg, Franz Blei, Hermann Bahr, Klimt, Czeschka, dem jungen Kokoschka und vielen anderen."[439]

Doch nicht nur wegen ihrer Nähe zum gerade wieder geschätzten Jugendstil wird sie gelobt, die Autorin Inge Mösch schätzt die eigenständige künstlerische Entwicklung und ihre gute Beziehung zu Hamburg:

"Sie macht Zeichnungen für 'Deutsche Schwänke' und für den 'Gargantua', wobei sie einen handfesten, burlesken Humor entwickelt. (...) Hamburg hat die junge Russin von Anfang an akzeptiert. Staatsaufträge und Museumsankäufe beweisen das."

Das Besondere an der Persönlichkeit Elena Luksch-Makowskys scheint für die Autorin ihre Unbeirrbarkeit zu sein:
"Ihr Werdegang ist erstaunlich für ein junges Mädchen ihrer Generation, eine echt emanzipierte Frau, die sich wahrscheinlich nie um das Frauenrecht gekümmert hat, sondern nur den Weg gegangen ist, den ihre Kunst ihr vorschrieb."
Auch der Kollege Hanns Theodor Flemming von der "Welt", der ja schon mit dem Nachruf betraut gewesen war, berichtete über die Ausstellung. Darin begeisterten ihn auch "oft nur briefmarkengrosse Skizzen (...), in denen ihre Ideen für monumentale Werke bereits in nuce enthalten sind".[440] Auch er konnte ihre Vielseitigkeit nicht auf einen Nenner bringen:

"Stilistisch und motivisch bewegte sich Elena Luksch-Makowsky im Bereich zwischen Jugendstil, Folklore und Märchenpoesie. Das Flächig-Dekorative paart sich zuweilen mit dem Realistisch-Expressiven. Neben Impressionen aus dem mondänen Leben um 1900 ('Im Maxim") finden sich Darstellungen, die mit symbolisch-idealistischem Gehalt be-

---

439 Mö. (= Inge Mösch): Ein faszinierendes Leben. Erinnerung an die Malerin Elena Luksch-Makowsky. Ausstellung bei Buchhandlung von der Höh, Große Bleichen 36, "Wien um 1900", In: Hamburger Abendblatt, 15.5.70. Mit Foto der Künstlerin und Abbildung: Gemälde "Die Kupplerin", das inzwischen verkauft wurde.

440 H.T.F.(= Hanns Theodor Flemming): Wien um die Jahrhundertwende. Grafik von Elena Luksch-Makowskaja bei von der Höh, In: Die Welt, 19.5.1970.

frachtet sind, aber auch so grotesk fabulierende Zeichnungen wie die Illustrationen zu Rabelais' 'Gargantua und Pantagruel'. Sicher zählt die Periode um 1900 zu den fesselndsten Schaffensphasen der Künstlerin."

Als wäre sie von vornherein als Fortsetzung gedacht, wurde vom 1. Juli bis 30. August eine weitere Ausstellung mit dem Schwerpunkt "Russland um 1900" in der neueröffneten "Galerie Uhlenhorst" von Ingrid Rehm (am Erlenkamp 8) gezeigt. Auch diese fand in der Presse ein gutes Echo. Dem Artikel im "Hamburger Abendblatt" vom 2. Juli 1970 zufolge wurde in der Ausstellung besonders die künstlerische Entwicklung der frühen Jahre ersichtlich:

"Man sieht Ölbilder, Plastiken und die Originale zu den Druckzyklen: "Russische Sprichwörter" und "Deutsche Schwänke". Die künstlerische Entwicklung von den Akademiejahren in Petersburg bis zum Jugendstil in Wien, der in Hamburg (...) seine Fortsetzung fand, lässt sich an Hand der Ausstellung genau verfolgen.

Die Porträts des Sohnes Andreas und der Freundin Povorina Ahlers-Hestermann sind noch flächig und ohne Beiwerk. Später, zum Beispiel bei den Kinderzimmerbildern, entsteht Ornamentik, die aus Stuhlbeinen und Tapeten gebildet wird.
Ihre Pilgerbilder enthalten Kritik an der Gesellschaft und an der russischen Kirche und erinnern in ihrer Aussage an Arbeiten der Kollwitz."[441]

Die bildhauerischen Talente der Künstlerin konnten die Besucher anhand der aus der Kunsthalle entliehenen Skulptur des "Synodalchors" sowie zwei plastischen Entwurfsskizzen zu der Figur "Frauenschicksal" überprüfen. Interessant ist an den erwähnten Objekten, dass weder die sogenannten "Kinderzimmerbilder"[442] noch das Porträt der Alexandra Povorina im Nachlass erhalten sind. Von den beschriebenen zwei plastischen Entwurfskizzen ist nur noch eine vorhanden. Vermutlich begann also Peter Luksch bereits zu diesem Zeitpunkt damit, Objekte aus dem Nachlass zu verkaufen.

---

441 Mö. (= Inge Mösch): "Neue Galerie auf der Uhlenhorst. Arbeiten von Elena Luksch-Makowskaja", In: Hamburger Abendblatt, 2.7.1970. Mit einem Foto des Ausstellungsraumes mit Peter Luksch und Ingrid Rehm.

442 Lediglich eine Gouache mit der Darstellung eines Kinderzimmers aus der Wiener Zeit, die stark an den Schweden Carl Larsson erinnert, ist noch im Besitz von Enkelin Maja Luksch. Es scheint fraglich, ob die angegebenen Bilder überhaupt aus der Zeit "um 1900" stammten.

In den "Harburger Anzeigen und Nachrichten" berichtete Will Hofmann am 3. Juli von der Eröffnung der neuen Galerie mit einer "Gedächtnisausstellung der bekannten, vor einiger Zeit verstorbenen russischen Malerin Elena Luksch-Makowskaja". Er erläutert in seinem Artikel das Thema der Ausstellung "Russland um 1900" etwas ausführlicher:

"Die Malerin erlebte nach ihrer Verlobung in München 1900 eine Synthese ihres Schaffens zwischen russischem und deutschem Stil. Das Ringen um die neue Form war um so heftiger, als der herrschende Jugendstil eine starke Polarität zur russischen Malerei bildete, so dass der Weg nicht leicht war. Das Erreichte blendet in mehreren Höhepunkten auf, z. B. in den Fotos der Figuren vom Theater (...), einem Höhepunkt der Wiener Kunst des ersten Jahrzehnts.

Die rein russischen Bilder aber stehen im Mittelpunkt. Sie entstammen dem Realismus des letzten Jahrhundertdrittels und künden von dem unbestechlichen Auge der Künstlerin, die die Welt nichtsdestoweniger durch das Prisma einer umfassenden weiblichen Güte sah. Besonders die Reiseskizzen stellen das alte Mütterchen Russland dar, wie es leibt und lebt. Die grosse geistige Weite zeigt sich an den Themen, die von der Illustrierung russischer Sprichwörter, russischen Volksbilderbögen bis zu Ikonen und anderen religiösen Werken reicht.

In den Portraits, die in kostbarer Weise die Emotionalität ihres Volkes einfliessen lassen, erweist sich die Malerin als Meisterin. Von besonderem Reiz sind Akademiestudien aus Petersburg, geben sie doch einen Einblick in den Lern- und Gestaltungsprozess."[443]

Die Eröffnung wurde recht feierlich begangen mit einem "Referat" von Peter Luksch. Ihm war bestimmt auch die Idee zur Einladung eines russischen Chores zu verdanken, "dessen wunderbare Gewänder mindestens ebenso interessant waren wie die Lieder". Durch das Engagement von Peter Luksch wurde die Verbindung der Künstlerin zur russischen Heimat und die russischen "Elemente" in ihrem Werk weit mehr in den Vordergrund gestellt als zu ihren Lebzeiten. Wahrscheinlich hat er in diesen Jahren die Einschätzung des künstlerischen Werkes seiner Mutter entscheidend geprägt. Denn alle Veröffentlichungen bis Ende der achtziger Jahre, in denen sich mit dem Werk Elena Luksch-Makowskys ausein-

[443] Will Hofmann: Rußland um 1900. Neue Galerie eröffnet. Die Malerin Elena Luksch-Makowkaja, In: Harburger Anzeigen und Nachrichten, 3.7.1970. Mit Abbildung eines Holzschnitts aus dem Sonderheft von "Ver Sacrum" von 1903.

ander gesetzt wurde, wurden durch seine Informationen geprägt. Als nächster Erbe verwaltete er den Nachlass und entschied über Verkäufe und Leihgaben.

Die besonders innige Beziehung zu seiner Mutter mag Peter Luksch zu seinen verstärkten Aktivitäten angeregt haben - Helmut Leppien und Nils Jockel erinnern sich beispielsweise an "russische Abende" in den Museen mit Lesungen russischer Literatur vor den dort ausgestellten Werken der Künstlerin. Allerdings spielte wohl auch seine immer noch angespannte finanzielle Lage eine Rolle. 1969 und 1979 verkaufte Luksch insgesamt 14 grafische Arbeiten an die Hamburger Kunsthalle sowie 1970 ein größeres Konvolut von 24 Arbeiten (hauptsächlich Blätter mit Entwurfskizzen) aus dem grafischen Werk und das Modell für das Bürgertheaterrelief an das Museum für Kunst und Gewerbe.[444] Mehrere Bekannte und Sammler konnten in dieser Zeit Skizzen und Zeichnungen aus dem Frühwerk der Künstlerin bei ihm erstehen. Zu diesem Zweck wurden die von der Künstlerin angelegten Pappen mit darauf aufgezogenen Skizzen leider oft zerschnitten, um Teile daraus zu verkaufen. Mitunter plagten Peter Luksch Wochen nach einem Verkauf Gewissensbisse und er versuchte dann, die Werke zurückzukaufen, wie die ehemalige Kunsthaus-Leiterin Ruth Dunkelmann sich erinnert.

Außerdem nutzte Peter Luksch noch erhaltene Formen der Plastiken zu neuen Abgüssen. Irritierend ist oft, dass er die so isolierten Skizzen (z. B. "Aus dem Nachlass Elena Luksch-Makowskaja") oder Gemälde auf der Rückseite oder im Rahmen nachträglich beschriftete. Kaufinteressierte könnten diese - oftmals auch nicht korrekten - Beschriftungen und Datierungen für Signaturen der Künstlerin selbst halten. Durch seine nachträgliche Produktion von Gipsabgüssen, insbesondere von Plastiken, die ohnehin nur in Gips entstanden waren, tauchten seitdem immer wieder

[444] Siehe hierzu Heinz Spielmann: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen, Bd. 14/15, Hamburg 1970, S. 362/363 und Heinz Spielmann: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen, Bd. 19, Hamburg 1974, S. 216f.

Objekte im Kunsthandel auf, die von den Käufern und Verkäufern nicht immer eindeutig als "Originale" einschätzbar sind. Das gilt beispielsweise für die Kleinplastik "Russische Gefangenengruppe" und wahrscheinlich auch für Objekte aus dem künstlerischen Nachlass von Richard Luksch.[445] Erschwerend kommt hinzu, dass Elena Luksch-Makowsky selbst keine Verzeichnisse oder Notizen zu den Auflagen ihrer Werke hinterlassen hat.

Mit der Unterstützung von Ingrid Rehm und Dascha Detering[446] überarbeitete Peter Luksch die Serie der "Russischen Sprichwörter", die vorher nur als Postkarten der Wiener Werkstätte erschienen waren. Er wählte für diese Siebdruck-Serie ein größeres Format und eine passende Mappe. In der Umschlaginnenseite ist (fehlerhaft) vermerkt:

"Die Drucklegung durch den Verlag Grossmann & Knebel in Moskau im Jahre 1910 kam nicht zustande.
Copyright: Peter Luksch, Maria-Louisen-Str. 88, Ptr.
Siebdruck: Ingrid Rehm, Erlenkamp 8, 2 Hamburg 76, Tel. 2200348"

Ein Exemplar gelangte 1973 in die Sammlung der Hamburger Kunsthalle, so dass zu vermuten ist, dass die Mappe in dem Zeitraum zwischen 1970 und 1973 entstand. Ein weiteres nicht abgeschlossenes Projekt von Elena Luksch-Makowsky, das ihr Sohn nach ihrem Tod wieder aufnahm, ist die Redaktion und Veröffentlichung ihrer "Kindheits- und Jugenderinnerungen 1878 - 1900". Vermutlich lag Peter Luksch nicht mehr als das im Nachlass erhaltene Manuskript vor. Dieses besteht aus einem losen Bündel von ca. 100 Seiten in altrussischer Handschrift, zum Teil nur in Stichworten. Der etwas holprige Stil des von ihm übersetzten Manuskriptes deutet daraufhin, dass ihm kein fertiger Text vorlag. Vielmehr musste er Episoden zusammenfügen und ergänzen. Die Bildauswahl dürfte eben-

445 Ein Beispiel ist die Kleinplastik "Der Rabe Korax". Das "Original" befindet sich im Besitz der Familie, ein weiteres Exemplar tauchte 1994 neben einem Abguß der schon genannten "Gefangenengruppe" in einer Auktion auf.

446 Die Grafikerin Dascha Detering war zur Zeit der Gesamtausstellung Mitarbeiterin im Museum für Völkerkunde in Hamburg. Sie übertrug die russische Beschriftung in das neue Format der "Sprichwörter"-Mappe.

falls von ihm vorgenommen worden sein. Die Buchpräsentation hat auch Peter Luksch nicht mehr erlebt. Knapp ein Jahr nach seinem Tod lud seine Witwe Maria Luksch an seinem Geburtstag, dem 10. Mai 1989, zur Vorstellung des Buches in das Kunsthaus ein. Auch zu diesem Anlass sprach, wie der Einladungskarte zu entnehmen ist, wieder einmal Helmut Leppien von der Hamburger Kunsthalle.

Vermutlich auch um 1970 wurden grafische Werke von Elena Luksch-Makowsky in der Rochdale Art Gallery in Großbritannien ausgestellt. Belegt ist dies durch einen ausgeschnittenen Zeitungsartikel[447], der jedoch weder Datum noch Quelle enthält. Aus dem Artikel geht hervor, dass die Ausstellung von Maurice Froggatt initiiert wurde. Dieser hatte sich - wie ein im Nachlass erhaltener Briefwechsel bestätigt - 1965 mit Elena Luksch-Makowsky angefreundet. Interessant ist, dass die ausgestellten Arbeiten in England als politisch aufgefasst wurden. So heißt es in dem mit "Friendship brings 'reign of terror' to gallery" betitelten Artikel:

"These include vivid drawings of oppressed peasants during Stalin's reigns of terror - Babuska [so durfte Froggatt Elena Luksch-Makowsky nennen, d. Verf.] was violently anti-Stalin - and prints illustrating Russian proverbs."

Mit diesen "Zeichnungen" sind wahrscheinlich die drei Lithografien "Russland", "Klage" und "Flucht" gemeint. Im Nachlass finden sich keinerlei politische Äußerungen zu diesen Arbeiten. Möglich ist natürlich, dass die Künstlerin erst im Alter ihre Meinung zum Stalin-Regime offen aussprach.

Vom 1. Juni - 12. Juli 1972 fand im Kunsthaus Hamburg anlässlich des 100. Geburtstages von Richard Luksch die Ausstellung "Bildhauer in Hamburg 1900 - 1972" statt. Darin wurden auch Werke seiner Schüler und seiner ersten Frau Elena ausgestellt.[448] Die Ausstellung fand ein her-

447 Dieser Zeitungsartikel wurde von Peter Luksch gesammelt und ist in Kopie in seiner Künstlerakte in der Hamburger Kulturbehörde erhalten.

448 Die Arbeiten von ELM sind u. a. in folgenden Veröffentlichungen erwähnt:

vorragendes überregionales Echo in der Presse. Laut einer, dem Katalog beigelegten Objektliste wurden folgende ihrer Arbeiten ausgestellt: Das mittlere Bürgertheaterrelief ("Melpomene"), der "Synodalchor", das Modell des "Frauenschicksals", die drei Modelle für "Melpomene und die tragischen Chöre", Entwurfszeichnungen zu Plastiken aus den Jahren 1904 - 1910 und die Senatsmedaille von 1925. Eine Veröffentlichung von dem damaligen Mitarbeiter der Hamburger Kunsthalle, Jo-achim Heusinger von Waldegg, aus diesem Jahr[449] bezog sich weder direkt auf die Ausstellung noch auf den Geburtstag des Bildhauers. Sie dürfte der Ausstellung vorangegangen sein, denn der Autor behauptet darin noch, dass das Bürgertheaterrelief "heute verschollen" sei. Dass das Relief dann doch so plötzlich auftauchte, ist Peter Luksch zu verdanken, der es in Wien aufspürte und zerlegt nach Hamburg transportierte. Die Umstände des spektakulären Fundes stehen im Mittelpunkt der Ausstellungsankündigung im Hamburger Abendblatt:

"Peter Luksch hat dem Werk jahrelang vergeblich nachgespürt. Als er auf seiner Odyssee das Landstrasser Heimatmuseum erreichte und ihm die Portiersfrau als einzige Überbleibsel einige Scherben (Masken darstellend) aus der nahezu zwanzig Quadratmeter grossen Arbeit vorwies, gab er die Hoffnung auf. So war er völlig überrascht, als er im letzten Sommer durch eine schriftliche Anfrage nach einem eventuell noch vorhandenen Foto erfuhr, dass fast sämtliche Teile der Baukeramik, zwar beschmutzt und beschädigt, aber säuberlich aufgestapelt im Keller des Museums lagerten. Er hat es geschafft, die 2,5 Tonnen schwere Ladung in Containern nach Hamburg zu bringen."[450]

"Es ist nicht einfach, der Sohn berühmter Eltern zu sein", heißt es einleitend in demselben Artikel. Ganz besondere Mühe habe Peter Luksch mit

---

-Heinz Spielmann (Text)/Berufsverband bildender Künstler Hamburgs e.V.: Bildhauer in Hamburg 1900 - 1972. Zum 100. Geburtstag von Richard Luksch am 23.1.1972, Hamburg 1972.

-Hanns Theodor Flemming: Hamburg - eine Stadt und ihre Bildhauer, In: Die Welt, Hamburg, 9.6.1972.

-Will Hofmann: Kunsthaus am Ferdinandstor - Bildhauer in Hamburg, In: Norddeutsche Nachrichten, 30.6.1972.

-P. Th. Hoffmann: Ein Künstlerpaar des Jugendstils, In: Hamburger Abendblatt, 25.2.1979.

449 Joachim Heusinger von Waldegg: Richard Luksch und Elena Luksch-Makowsky. Ein Künstlerpaar der Wiener Jahrhundertwende, In: Alte und moderne Kunst 17, Heft 1, Wien 1972, S. 124/125.

450 Inge Mösch: Nach langem Suchen im Museumskeller entdeckt, In: Hamburger Abendblatt, 29.5.1972.

der Zusammentragung der Arbeiten seiner Eltern für die Ausstellung gehabt. Für die Restaurierung des Reliefs musste er zusammen mit seiner Frau Maria und der befreundeten Dorothea Fischer-Trachau in seinem Atelier schwere Arbeit leisten. Im Übrigen hatte er Glück: Für den "Trümmerhaufen" des Reliefs bezahlte er nur 200,- DM sowie 2.000,- DM für den Transport nach Hamburg. Der Wert des Reliefs wurde jedoch schon 1972 auf 50.000,- DM geschätzt.[451] Inge Mösch forderte in ihrem oben zitierten Artikel abschließend:

"Es ist zu wünschen, dass sich Geldmittel finden, um dieses bedeutende Werk, dessen Modelle sich schon lange im Besitz des Museums für Kunst und Gewerbe befinden, für Hamburg zu erwerben."

Aufstellung fand das Relief zuerst in der Ausstellung im Kunsthaus und auch im Anschluss daran stand es zwei Jahre im Innenhof zwischen den damaligen Gebäuden von Kunsthaus und Kunstverein. Das Museum für Kunst und Gewerbe erwarb die fertig restaurierten Teile des Reliefs noch 1972 und 1973, nur zwei von 120 Werkstücken hatten nach alten Fotografien nachmodelliert werden müssen.[452] Trotzdem stand das Relief bis1974 am Kunsthaus. Erst 1977, zum 100jährigen Bestehen des Museums für Kunst und Gewerbe, wurde das Triptychon im südlichen Innenhof des Hauses aufgestellt. Rechtzeitig auch zum großen Sommerfest, zu dem man den idyllischen Hof mit Café über eine neugebaute Treppe betreten konnte.[453] Damals freute sich Kustos Heinz Spielmann über die Vervollständigung seiner Jugendstilsammlung:

---

451 Diese Daten sind einem, von Peter Luksch ausgeschnittenen und mit Notizen versehenen Artikel (ohne Quellenangabe) entnommen.

452 Siehe hierzu: Heinz Spielmann: Ein Hauptwerk des Wiener Jugendstil ist gerettet, In: Museen der Freien und Hansestadt Hamburg, Heft 7, 1. Jg., 1977, und 'gs' (Gottfried Sello?): Bedeutendes Wiener Relief für Hamburg. In: Die Welt, 29.7.1977.

453 Über den Erwerb berichtete das Hamburger Abendblatt: "Von Wien nach Hamburg" am 1.6.77. Über das Jubiläumsfest und das "reizvolle Zierat" im Innenhof: Paul Theodor Hoffmann: Trubel, Tanz und viele Kunstgenüsse, In: Hamburger Abendblatt, 16.6.1977.

"Da das Museum schon vor dem Ankauf der großen Reliefs die zeichnerischen Vorstudien und die Keramikmodelle erwarb, ist die Entstehung dieses Hauptwerkes des Wiener Jugendstils in der Sammlung vollständig dokumentiert."[454]

Auch in der Presse wurde gejubelt über diesen "Glücksfall", dass das "bedeutendste Großrelief des Wiener Jugendstils" jetzt einem Hamburger Museum gehörte: "Das Museum besitzt nicht zuletzt durch diesen Kauf - neben Wien - die hervorragendste Sammlung Wiener Jugendstils überhaupt."[455]

Von der hochbewerteten Sammlung des Museums für Kunst und Gewerbe ist heute aufgrund einiger Umbaumaßnahmen vieles wieder in die Depots gewandert, so auch sämtliche Arbeiten von Elena Luksch-Makowsky und viele der Arbeiten von Richard Luksch (wie etwa der ebenfalls in dieser Zeit erworbene "Jungfernbrunnen").

Nachdem der Innenhof und damit das Relief bereits über zehn Jahre für den normalen Besucher nur zu wenigen Gelegenheiten zugänglich waren, musste 1998 aufgrund der beginnenden Arbeiten am Museumsneubau das Relief wieder einmal eingelagert werden.

In Wien wurde dieser Verlust zu spät realisiert. Peter Luksch erreichte durch seine Beharrlichkeit noch Ende des Jahres 1972, dass dem Ehepaar Luksch auch in der Wiener Secession eine Ausstellung gewidmet wurde. Er übernahm auch die Auswahl und einen Teil der Finanzierung. Das Ergebnis war - nicht zuletzt weil gerade die großen Werke nun in Hamburg standen - eher beschämend für die Secession. In der Grazer Neue Zeit sowie in der Wiener Arbeiter-Zeitung schrieb Harald Sterk über die Ausstellung:

"Sie ist bescheiden, mehr Dokumentations- als Oeuvreausstellung, wird aber an Bescheidenheit noch von dem kartographierten, tippfehlerbespickten Katalog übertroffen.

---

454 Ebd.

455 gs (Gottfried Sello?): Bedeutendes Wiener Relief für Hamburg, In: Die Welt, 29.7.1977.

Viel hat die Secession in den 100. Geburtstag eines doch recht renommierten Mitgliedes, das freilich 1907 nach Hamburg übersiedelte, nicht investiert.
Aber Wien hat sich an den Lukschs für ihre frühzeitige Abwanderung schon immer gründlich revanchiert, so gründlich, daß es dabei selbst tüchtig Schaden nahm. Am bezeichnendsten ist die Geschichte, die mit den drei Reliefs von der Fassade des Bürgertheaters passierte, die von Elena Luksch ausgeführt wurden."[456]

Einen "Katalog" kann man das dünne Heftchen, das Peter Luksch gestaltet hat, kaum nennen. Es gibt aber immerhin einen Überblick über die ausgestellten Exponate und vor allem Fotografien.[457] Aufgrund der bescheidenen Auswahl war es nicht verwunderlich, dass der Rezensent abschliessend bemerkte:

"Sie gehörten nicht zur allerersten Garnitur der Secession, aber sie waren doch maßgeblich an der Gestaltung von wichtigen Ausstellungen beteiligt und wirkten am Dekorum, das sich die Jugendstilkünstler für Wien ausgedacht hatten. Davon vermittelt die Ausstellung eine Ahnung."[458]

Nachträglich zu Elena Luksch-Makowskys 100. Geburtstag gab es auch für sie eine Gedächtnisausstellung: Vom 25. Januar 1979 an zeigte wiederum das Kunsthaus einen Monat lang ihre Werke. Aus diesem Anlass brachte die Lichtwarkgesellschaft in der Reihe der "Hamburger Künstlermonographien" den bereits zu Beginn dieser Arbeit zitierten Band Nr. 10, "Richard Luksch/Elena Luksch-Makowsky heraus. Beides, Ausstellung und Publikation, fanden ein großes Presseecho. Auffällig ist, dass Elena Luksch-Makowsky in den Rezensionen durchweg als "Jugendstilmalerin" (Die Welt, 2.1.79), "Jugendstil-Künstlerin" (Die Welt, 5.2.79), oder auch zusammen mit Richard Luksch "Ein Künstlerpaar des Jugendstils" (Hamburger Abendblatt, 9.2.79) betitelt wird. Sogar die "Bild"-

---

456 Harald Sterk: Hamburg nahm den "Scherbenhaufen", In: Arbeiter-Zeitung Wien, 8.12.1972, und derselbe: Aus dem reichen Fundus des Jugendstils, In: Neue Zeit Graz, 22.12.1972. Siehe auch: (Anonym): Landschaften künstlerisch gestaltet, In: Salzburger Nachrichten, 20.12.1972.

457 Ein Exemplar befindet sich in der alphabetisch geordneten Korrespondenz der Hamburger Kulturbehörde (Abt. Bildende Kunst, unter "Luksch").

458 Ebd. Peter Luksch hat am Rand eines der Zeitungsartikel vermerkt, dass sich beispielsweise J. Heusinger von Waldegg in: Alte und moderne Kunst, Jg. 17, Heft 1, Wien 1972, S. 42ff, sehr viel positiver über das Werk seiner Eltern äußert, ihre architekturbezogenen Plastiken sogar als einen "Höhepunkt" der Wiener Kunst um 1900 bezeichnet.

Zeitung verkündete: "Jugendstil, wie er am schönsten ist" (25.1.79). Das mag an der Publikation gelegen haben, in der sich die Autoren fast ausschliesslich den frühen Werken, von der Münchener Zeit bis zum "Frauenschicksal", widmen. Über die Auswahl der Werke ist nur wenig zu erfahren, sie dürfte aber mit den im Buch vorgestellten Arbeiten vergleichbar gewesen sein. Hanns Theodor Flemming geht als einziger ins Detail:

"Die Retrospektive (...) beginnt mit realistischen Gemälden von charaktervollen Bildnissen und ausdrucksstarken Akten, in denen die Schule von Repin noch deutlich nachklingt. Gleich nach der Jahrhundertwende erfolgte dann unter dem Einfluss der Wiener Werkstätte ein entscheidender Stilwandel. Es entstanden nun jugendstilhafte Farbholzschnitte und Aquarelle, Illustrationsfolgen und Bilderbogen, die in thematischer Hinsicht oft Zyklen bilden. Russische Motive spielen eine wichtige Rolle: Volksmassen, Demonstrationszüge und Szenen mit Menschen bei der Arbeit oder in der Freizeit.

Auch in ihren vom Jugendstil geprägten Werken bleiben kraftvoll-realistische Elemente weiterhin wirksam. Davon zeugen vor allem die Gargantua-Illustrationen von 1906 und die russischen Volksbilderbögen von 1908, in denen die naiven Bilderzählungen durch kräftige Konturen oft ornamentalen Reiz gewinnen."[459]

Natürlich verblieb das große Bürgertheaterrelief im Museum für Kunst und Gewerbe und auch das "Frauenschicksal" befand sich zu diesem Zeitpunkt noch im Stadtpark. Dennoch stellte Flemming es als ein "Leitmotiv" der Ausstellung heraus, denn die Künstlerin "empfand die Spannung zwischen Mutterschaft und künstlerischer Berufung sehr intensiv". Auch Paul Theodor Hoffmann hob in seiner Buchkritik hervor: "Das Thema Frauenschicksal hat die Künstlerin von früh an beschäftigt. Es findet in der Freundschaft zu Ida Dehmel einen späten Höhepunkt."

Dass, wie die Bergedorfer Zeitung am 25.2.1979 meldete, in der Ausstellung "Bilder und Plastiken des Künstlers Richard Luksch und seiner Frau" gezeigt wurden, ist unbestätigt. Die damalige Leiterin des Kunsthauses, Ruth Dunkelmann, erinnert sich daran, dass auch bei dieser Ausstellung Peter Luksch stark involviert war. Er habe sogar während der gesamten

[459] Hans Theodor Flemming: Frauenschicksal in Fayencen, In: Die Welt, 5.2.1979.

Ausstellungsdauer auf einem Feldbett im Kunsthaus geschlafen, da es zu dieser Zeit keine Nachtwächter gab.

Seinen letzten größeren Einsatz für das Erbe seiner Mutter hatte Peter Luksch, als er 1981 die Überführung der Plastik "Frauenschicksal" in die Hamburger Kunsthalle durchsetzte. Am 9. Mai war sie von "wilden Randalierern" (Bild-Zeitung, 25.9.1982) oder "Kunstbanausen"[460] vom Sockel gestossen worden. Über ein Jahr später fand die "kostbare Plastik", laut H. T. Flemming "ein bedeutendes Werk des Jugendstils", im Säulensaal (dem späteren "Café Liebermann") der Hamburger Kunsthalle ihre "endgültige Aufstellung".[461]

Der damalige Direktor, Werner Hofmann, "rettete sie vor dem Verfall durch die Witterung und der Gefahr einer Beschädigung". Im Zuge der Neubauarbeiten wurde am Standplatz der Plastik der Durchgangstunnel zur neuen "Galerie der Gegenwart" gegraben. Seitdem ist das "Frauenschicksal" - das sich übrigens nach wie vor im Besitz der Stadt befindet - wieder eingelagert im Keller der Kunsthalle und teilt damit das - hoffentlich - nur vorrübergehende Schicksal des Bürgertheaterreliefs.

Es scheint, als fehle heute die Förderung des Andenkens an das Familienerbe durch Peter Luksch, der es bis zuletzt verstanden hatte, dieses herauszustellen. Mindestens einmal veranstaltete er noch eine weitere kleine Ausstellung. In seinem Atelier in der Maria-Louisen-Straße zeigte er ab dem 1. August 1981 "Zeichnungen, Aquarelle und Gouachen aus 'Russland' von Elena Luksch-Makowsky, Peter Luksch und Max Hermann Mahlmann".[462]

---

460 John Laupitz: Im Stadtpark stand die Dame schöner, In: Hamburger Abendblatt, 25.9.1982.

461 Hans Theodor Flemming: Eine kostbare Plastik kommt wieder zu Ehren, In: Die Welt, 6.10.1982.

462 Informationsblatt des Kunstfonds e.V. der GEDOK Hamburg. Quelle: Staatsarchiv Hamburg, GEDOK-Archiv Ordner: "Ablage allgemeiner Schriftwechsel 1979 - 82".

Vermutlich 1985 - so meinte der damalige Eröffnungsredner Dr. Christian Isermeyer sich zu erinnern[463] - gab es in der heute nicht mehr existierenden kleinen Galerie von Traute Behrmann an der Hamburger Elbchaussee eine Ausstellung mit Arbeiten von Peter Luksch und Elena Luksch-Makowsky.

Darüber hinaus hat es mehrere Ausstellungen gegeben, in denen einzelne Arbeiten von Elena Luksch-Makowsky gezeigt wurden. Ein bekanntes Beispiel ist die von der GEDOK 1976 organisierte Ausstellung mit dem Titel "Realismus der zwanziger und siebziger Jahre". Darin waren Luksch-Makowskys Bilder "Porträt Keitel" (1920) und "Badeszene" (1929) zu sehen.[464] In den 80er Jahren wurden Werke in zwei Ausstellungen außerhalb Hamburgs gezeigt: 1987 im österreichischen Schloss Halbturn in "Kunst in Wien um 1900. Die andere Seite" und 1988 in Wiesbaden in "Wege zur Moderne und die Azbee-Schule in München".[465] Zu den großen Ausstellungen über die Wiener Moderne, in denen Werke von Elena Luksch-Makowsky gezeigt wurden, gehört die Frankfurter Schau "Sehnsucht nach Glück. Wiens Aufbruch in die Moderne: Klimt, Kokoschka, Schiele" in der Schirn-Kunsthalle von 1995. Schon die Ausstellungstitel weisen auf die unterschiedlichen stilistischen Rahmen, in denen Elena Luksch-Makowskys Arbeiten im Laufe ihres Lebens und auch nach ihrem Tod eingebunden wurden.

Wie bereits festgestellt wurde, lassen sich die Verkäufe, die Peter Luksch und nach seinem Tod 1989 die Erben der Nachlässe von Elena Luksch-Makowsky und Richard Luksch tätigten, nicht ausreichend rekonstruieren. Leider hat Peter Luksch trotz seines großen Einsatzes für das Lebenswerk seiner Eltern weder Inventare noch Verkaufslisten hinterlassen.

---

463 In unserem Gespräch 1998. Der Privatdozent Isermeyer hatte 1981 bereits u. a. die Entwürfe für die Volksbilderbögen "Rückkehr des betrunkenen Mannes" und "Mädchen schreitet in den Frühling" von seinem Bekannten Peter Luksch erworben.

464 GEDOK: "Realismus der zwanziger und siebziger Jahre", (Ausstellungskatalog) Hamburg 1976. Abb. S. 24 (Porträt Keitel).

465 Vgl. Kapitel 6.1.4.

Sämtliche Werkslisten, die sich im Nachlass fanden, sind unkommentiert, nicht datiert und/oder enthalten nur Ausschnitte aus dem Bestand, möglicherweise stellten sie jeweils eine Auswahl von Arbeiten für eine Ausstellung dar. Selbst eine handschriftliche Kartei, die seine Tochter Elena Luksch um 1985 angelegt hat, die also die neueste Version darstellt, ist nach meiner Überprüfung nicht mehr aktuell. Zu viele Verkäufe sind seitdem getätigt worden, ohne dass die Käufer vermerkt wurden. Das letzte große Beispiel ist die zu Beginn erwähnte Auktion von 1994, die einen beachtlichen Bestand von 65 Positionen auswies, und nicht aus dem Familiennachlass bestückt wurde.[466] Ähnlich hoch ist die "Dunkelziffer" von in Privatbesitz erhaltenen Werken, vor allem in Hamburg, einzuschätzen.

[466] Die Erben waren nicht von der Auktion bei Kuhlmann & Struck unterrichtet.

8. Zusammenfassung

Das Gesamtwerk von Elena Luksch-Makowsky umfasst eine große stilistische Bandbreite, die auf den ersten Blick einen eigenen, unverwechselbaren Stil vermissen lässt: Die realistisch-impressionistischen Bilder der Petersburger Zeit, unter dem Einfluss des Lehrers Repin entstanden, stehen in Kontrast zu ihren kunstgewerblichen und dekorativen Arbeiten der Wiener Zeit. Die Frage nach der häufigen Neuausrichtung stellt sich spätestens bei dem Entwurf einer Hitler-Plakette. Elena Luksch-Makowsky zeichnete sich vor allem durch ihre rasche Auffassungsgabe und ihre Bereitschaft aus, sowohl neue Techniken zu erlernen, als auch neue Stilmittel zu adaptieren. Sie wollte um fast jeden Preis künstlerisch arbeiten, eine andere Erwerbsquelle kam für sie nicht in Frage. So kam sie auch zur Bildhauerei, eine für Frauen damals ungewöhnliche künstlerische Tätigieit, als ihr nur in der Bildhauerklasse ein freies Atelier angeboten werden konnte. Und doch gibt es einen roten Faden, der sich durch das Lebenswerk zieht und erst bei der Gesamtbetrachtung sichtbar wird: Die Verarbeitung russischer Themen und Motive, die immer wieder sichtbare Inspiration aus dem russischen Volkstum.

Die künstlerische Karriere von Elena Luksch-Makowsky stand vor allem unter dem Einfluss des Jugendstils. Dennoch wird man ihr nicht gerecht, wenn man sie, wie häufig geschehen, als reine Jugendstil-Künstlerin klassifiziert. Der Vergleich der Beurteilungen aus unterschiedlichen Epochen hat gezeigt, wie sehr sie schon zu Lebzeiten den Schwankungen des Zeitgeschmacks ausgesetzt war. Die Dominanz des Jugendstils im Werk Elena Luksch-Makowskys hatte jedenfalls zur Folge, dass ihre Wertschätzung von der schwankenden Popularität dieses Stils abhing[467]: Nach dem Zweiten Weltkrieg wurden zunächst ihre Ikonen und russi-

[467] Typisch für die Einschätzung ihres Werkes in der Nachkriegszeit ist vielleicht die Aussage einer ihrer wenigen heute noch lebenden Bekannten, der ehemaligen Spielkameradin ihres Sohnes Dima und späteren Künstlerin Eva Hasperg: "Sie war talentiert und sehr von sich eingenommen. Aber ihre Arbeiten waren für mich nicht mehr zeitgemäss - zu sehr dem Jugendstil verbunden!"

schen Motive bevorzugt. Mit der Wiederentdeckung des Jugendstils ab den sechziger Jahren geriet dieser Teil ihres Werkes wieder in den Blickpunkt. Mit dem Nachlassen der Jugendstilbegeisterung zum Ende des 20. Jahrhunderts verschwanden auch diese Werke der Künstlerin in den Depots, nur um gelegentlich für Ausstellungen mit feministischem Ansatz wieder hervorgeholt zu werden. In diesen Projekten und Publikationen stand nicht ihr Stil, sondern Elena Luksch-Makowskys Thematisierung der Doppelrolle von Mutter und Künstlerin im Vordergrund.

Das Paradoxe an der Rezeption des Werkes von Elena Luksch-Makowsky ist daher, dass häufig dieselben Arbeiten unter unterschiedlichen Gesichtspunkten vorgestellt wurden. Diese vielseitige Verwendbarkeit nutzte ihr Sohn Peter Luksch, um das Werk seiner Mutter nach ihrem Tod in Erinnerung (und auf den Markt) zu bringen.

Aus heutiger Sicht bestätigt sich die Aussage Elena Luksch-Makowskys, dass sie in ihrem Leben nur einen Bruchteil ihres Talentes und ihres Schaffensvermögens ausschöpfen konnte. Eine ihren vielseitigen Talenten angemessene Karriere blieb ihr vor allem aus einem simplen Grund versagt: Sie war eine Frau. Nur wenige, wie beispielsweise Igor Grabar, erkannten und würdigten früh ihr "männliches Talent". Immerhin geht aus den wenigen Erwähnungen, die sie in der zeitgenössischen Kritik fand, hervor, dass ihre Arbeit zumindest an denselben Massstäben gemessen wurde, die für ihre männlichen Kollegen galten. Die meisten Künstlerinnen ihrer Zeit mussten dagegen ein Nischendasein als Kunstgewerblerinnen führen und bekamen häufig jegliches künstlerisches Talent abgesprochen.

Ein weiterer Grund für ihre nicht vollständig ausgeschöpften Möglichkeiten mag ihr eigenwilliger Charakter gewesen sein. Der Einblick in ihre persönlichen Notizen und Briefe offenbart ihre starke, zuweilen wohl als "dickköpfig" zu bezeichnende Persönlichkeit. Ihre emanzipierten Vorstellungen von der Ehe und der Vereinbarung von künstlerischer Arbeit und

Kindererziehung entsprechen eher der heutigen Zeit. Schnell musste sie spüren, dass sich ihre diesbezüglichen Pläne nicht umsetzen liessen. Nur selten, wie beispielsweise bei den selbstgestalteten Feiern und "Haustheatern" in Hamburg, konnte sie ihren geheimen Traum von der, einem lebenden Gesamtkunstwerk gleichenden Künstlerfamilie ausleben. Auch die Fotoreihe von Rudolf Dührkoop zeigt dieses Bestreben. Ihre Ehe scheiterte, weil sich aufgrund ihrer unerfüllten Vorstellungen unlösbare Konflikte ergaben. Gerade in den Auseinandersetzungen mit ihrem Ehemann zeigt sich das Aufeinanderprallen der alten und modernen Wertmassstäbe. Auch erkannte sie nicht, dass sie ihr Talent nicht wie selbstverständlich an ihre Söhne weitervererbte. Peter Luksch verrannte sich mit ihrer Unterstützung in eine wenig lukrative künstlerische Laufbahn, was seine finanzielle Unabhängigkeit nicht unbedingt förderte.

Es hat scheint, als hätte Elena Luksch-Makowsky sich in ihrer künstlerischen Laufbahn häufig selbst im Wege gestanden. Im Glauben an ihre Bestimmung zur - von ihr sogenannten - "Grand Art", ganz in der Tradition ihres berühmten Vaters, vernachlässigte sie möglicherweise ihr Talent für Illustrationen und Grafik. Die Volksbilderbögen und die Illustrationen für die "Deutschen Schwänke" waren Schritte in dieser Richtung. Die Zeiten für die realistische Malerei im Stile der "Wanderer", die sie zwar hervorragend beherrschte und später durch symbolistische Ele-mente dem Jugendstil anpasste, waren spätestens mit Ausbruch der Revolution vorbei.

Ihren Ehemann machte sie früh für ihre Belastung als Mutter und die Einschränkungen in ihren Arbeitsmöglichkeiten verantwortlich. Erst als die Scheidung bevorstand, erkannte sie, dass sie durch die Verbindung zu Richard Luksch auch viele wichtige Kontakte, Aufträge und künstlerisch wichtige Kritik an ihrer Arbeit erhalten hatte. Richard Luksch bemühte sich, sie zu mehr Illustrationsarbeiten zu bewegen und stellte für sie Kontakte zu Verlegern her.

Die erfolgreiche Fortsetzung ihrer Laufbahn wurde durch den Wechsel nach Hamburg gebremst. Die Hansestadt hatte ein viel zu verhaltenes und im Geschmack konservatives Publikum.[468] Die Schilderungen Gustav Schieflers aus den zwanziger Jahren haben dargelegt, wie dis-tanziert und verunsichert die Hamburger Bürger auf die freigeistigen Künstler reagierten. Bei Ausbruch des Ersten Weltkrieges ließ Elena Luksch-Makowsky sich zur offenen Kundgebung ihrer patriotischen Gesinnung hinreissen. Dieser emotional nachvollziehbare, aber überflüssige Schritt musste sie auch noch um die Kundschaft gebracht haben, die in Hamburg aus sozialem Verantwortungsgefühl Künstler unterstützte. Mit dem beruflichen Ausscheiden von Fritz Schumacher und dem Tod von Richard Dehmel verlor sie wichtige Fürsprecher. Nach ihrer Scheidung teilte sie das Schicksal der meisten Künstler, die um kleinste Aufträge kämpfen mussten. Schon aus finanziellen Gründen, schließlich hatte sie übermäßig lange für ihre Söhne zu sorgen, war sie genötigt, auch unattraktive Aufträge anzunehmen. Letzte stilistische Neuerungen in ihrem Werk entsprangen der Neuen Sachlichkeit in den zwanziger Jahren. In dieser Zeit verband sie realistische Malweise, zuweilen volkstümliche Themen mit ihrem Talent als Porträtistin zu immer noch konkurrenzfähigen Arbeiten. Mit den vielen, eher durchschnittlichen Porträtarbeiten, mit denen sie sich auch im Alter noch finanzierte, konnte sie sich nicht mehr für öffentliche Aufträge empfehlen. Diese vielen späten Arbeiten trüben heute leider den Rückblick auf das beachtliche Frühwerk.

Dennoch finden sich auch in ihrem Spätwerk noch interessante Ausnahmen, wie beispielsweise die Portäts von "Roland Johler", "Dr. Walter

[468] Hanns Theodor Flemming stellte anläßlich der Ausstellung "Bildhauer in Hamburg 1900 - 1972" auch 1972 noch fest: "Für die deutsche Bildhauerkunst des 20. Jahrhunderts hat Hamburg eine ähnliche Rolle gespielt wie Berlin und München. Daß die Bildhauer, die in Hamburg lebten und lehrten, nicht in gleichem Maße bekannt wurden (...) vor allem aber, daß ihr Oeuvre nicht als Bestandteil der künstlerischen Leistung Hamburgs angesehen wird, hat ohne Zweifel seinen Grund im künstlerischen Selbstverständnis der Stadt. Den meisten Hamburgern ist Tradition und Rang der Hamburger Skulptur nicht gegenwärtig, wie sollte sie außerhalb der Hansestadt gebührend geschätzt werden?" Zitiert aus: Hanns Theodor Flemming: Hamburg - eine Stadt und ihre Bildhauer, In: Die Welt, 9.6.1972.

Niemann im Chilehaus" und "Vera mit ihrer Mutter beim Kartenlegen". Wann immer sie auch das soziale Umfeld im Bild einfing, zeigte Elena Luksch-Makowsky ihre alten Stärken. Erst nach dem Zweiten Weltkrieg konnte sie sich mit ihrem freiwilligen Engagement für die russische Flüchtlingsgemeinde wieder interessanteren Themen widmen. Mit ihren Ikonen, die dem Zeitgeschmack nicht unterworfen waren, fand sie nach langer Zeit noch einmal Beachtung.

"Ja, Michelangelo, aber Du bist ein Weib, dem alle Chancen der Männer als Widerstände mit in die Wiege gelegt wurden. Alles hast Du überwunden: Gebären, Krankheit, Ehe und ihre tiefsten Schattenseiten, Armut, Verrat, Enttäuschungen am Schönsten was Du besaßest, an Deinem großen Können und dessen Mißachtung, Elena, dabei kommt mir eine Angst, da Du so allein lebst und Dir etwa plötzlich ein Unfall zustößt! Alle Kästen sind auf!! Und die kleinste Skizze ist Gold wert. Sie fliegen in alle Winde und diese allernobelste Bescheinigung nicht nur für Deine höchste künstlerische Fähigkeit, sondern für Deine Charakterwerte: Deine Gründlichkeit, Geduld, Hingabe an das scheinbar Unwesentliche, Sauberkeit, Eleganz, wäre verloren und die Welt ärmer!"

(Aus einem Brief von Hanne Engel an Elena Luksch-Makowsky.
Müritz, 1. Februar 1950.)

Chronologie: Lebenslauf und Ausstellungen

1878

Am 14. November wird Elena Makowsky in St. Petersburg geboren. Vater Konstantin und Onkel Wladimir sind Hofmaler des Zaren.

1889 - 1893

Vierjähriger Aufenthalt im Ausland. Stationen u. a.: Bad Kissingen, Bayreuth, St. Jean-de-Luz, Biarritz, Paris, Nizza. Ab 1890 dauernder Wechsel zwischen Winterquartier in Nizza und Sommerquartieren in den Kurorten am Vierwaldstätter See, Comer See, in St. Moritz, Villa d'Este, Montreux, Florenz, Bad Ischl und Wien.

1892

Trennung der Eltern, danach kaum Kontakt zum Vater.

1893

Im Herbst Rückkehr nach St. Petersburg

1894

Kunstunterricht in der Gesellschaft zur Förderung der Künste.
Sommeraufenthalt in Finnland.

1895

Aufenthalte in Raucha, Finnland und auf dem Gut Kariany im Tambowsker Gouvernement.
Im Herbst Beginn des Unterrichtes im privaten Künstler-Atelier von Ilya Jefimowitsch Repin.

1896

Sommerlager in Skorodnoje im Gouvernement Tula, dort Studien von Bauern, Arbeitern, Kindern und Trachten.

Im Oktober Prüfung und Aufnahme an der Kaiserlichen Akademie der Künste.

1897

Ergänzende Studien an der Anatomischen-Medizinischen-Akademie mit bestandenem Examen in Anatomie.
Sommeraufenthalt in Tula sowie in Wologoje.
Im Juli reist sie allein auf der Wolga, kehrt mit vollem Skizzenbuch zurück.
Zurück von der Wolga-Reise kauft Johann von Bloch eines ihrer Bilder in der Schülerausstellung und bietet ihr zweijähriges Stipendium im Ausland an.

1898

Im Frühjahr Antritt des Stipendiums in München und Deutenhofen. Unterricht bei Anton Azbee in München, dann Atelier und Studien in Deutenhofen bei Mathias Gasteiger. Lernt Richard Luksch kennen.

1899

Im Frühjahr Rückkehr nach St. Petersburg, Einrichtung eines kleinen Ateliers.
Im Juni Landaufenthalt in Kursk; erlebt seltene Kreuzprozession.
Im Spätsommer Aufenthalt auf der Krim, dort im August heimliches Treffen mit ihrem Verlobten Richard Luksch.
Rückkehr an die Petersburger Akademie zu Repin und in die Skulpturenwerkstatt von Beklemishew.
Im Dezember Auftrag von Johann von Bloch für ein Relief für die Weltausstellung von 1900. Atelierplatz für Skulptur in der Akademie.

1900

Hochzeit mit Richard Luksch am 20. Mai in Dachau und München.
Lebt bis zum Herbst in Dachau, danach Übersiedelung nach Wien.
Beteiligung an VIII. Ausstellung der Secession.

1901

Im März Beteiligung an X. Ausstellung der Secession mit großformatigen Porträts. Richard Luksch feiert Durchbruch mit "Wanderer".
Geburt des Sohnes Peter am 8. Mai in Wien.
Im Juli Aufenthalt/Urlaub in Baden bei Wien.

1902

Teilnahme an der XIII. und XIV. Ausstellung ("Beethoven-Ausstellung") der Wiener Secession mit Wandreliefs. Fertigt Holzschnitte für den Katalog. Im März/ April Teilnahme an der 4. Ausstellung der Zeitschrift *Mir Iskusstwa* in den Sälen der Passage, St. Petersburg, mit Gemälden und Studien. Mitgliedschaft in der gleichnamigen Vereinigung *(= Welt der Kunst)*.
Im Mai Reise nach St. Petersburg und Moskau, um sich um Ausstellungsteilnahme im kommenden Jahr zu bemühen.
Von Mai - Oktober Teilnahme an Internationaler Kunstausstellung in Düsseldorf. Darunter auch Arbeiten für Hoffmann und Bauer.
Im Oktober Urlaub und Arbeit im Gasthof der Familie Luksch in Baden bei Wien.

1903

Kalenderblatt für *Ver Sacrum*-Sonderheft und eigenes Heft *Ver Sacrum* (Nr. 8).
Im September Urlaub in Maria Wörth.
Beginn der Teilnahme an Ausstellungen der "Wiener Kunst im Hause", u. a. im Jacoberhof, auf dem Wiener "Niccolo-Markt" (1904?), in der "Galerie Miethke".
Arbeit für die Wiener Werkstätte und Teilnahme an XVII. Ausstellung der Wiener Secession - zusammen mit R. Luksch in einem eigenen Raum. Zeigt "Adolescentia" und Metalltreibarbeiten.
Im Dezember Geburt des Sohnes Andreas.

1904

Verbringt 6 Monate mit den Kindern in Baden bei Wien während ihre Wohnung und das Atelier renoviert werden. Im diesem (?)Winter Ausstellung auf Wiener Niccolo-Markt mit der "Wiener Kunst im Hause". Malt mehrere große Porträts.
I. E. Grabar empfiehlt ELM zur Teilnahme an der Ausstellung des "Vereins russischer Künstler", aber ihr eingeschicktes Bild erscheint nach der Zensur nicht in der Ausstellung.
Verstärkt kunstgewerbliche Arbeiten für die Wiener Werkstätte, wie Emaillen für Schmuckkästchen, Metalltreibarbeiten und Mosaike für Möbel, Heizkörperverkleidungen, u.a. für Jagdschloss Hochreith.

1905

Von Mai bis August Arbeit an drei monumentalen Reliefs für die Fassade des Wiener Bürgertheaters. Außerdem: Fächerbemalungen und Porträts.
Teilnahme an XXIII. Ausstellung der Secession.

1906

Fertigt zwei ovale Metalltreibarbeiten für die Wiener Werkstätte.
Im Frühjahr mehrmonatige Reise nach St. Petersburg, unterwegs Zeichnungen. Dort Unruhen, spricht von neuem Geist, hört Erzählungen über Revolution. Kontakt zu Verlegern. In Moskau Treffen mit Grabar, sieht moderne Theaterinszenierung "Der blaue Vogel", danach eigene Entwürfe für dieses Stück.
Ist von "Lubki" fasziniert. Beginn der "Gargantua"-Illustrationen.
Zeichnet 10 Illustrationen für Leopold Frischlins "Deutsche Schwänke" - innerhalb von drei Wochen.
Anstrengende Mandeloperation. Sohn Andreas hat Rachitis, daher im August Aufenthalt mit Söhnen in Italien und in Baden bei Wien.
Besuch von der Mutter. Heimweh und Beginn der Arbeit an "Lubki" (Volksbilderbögen). Igor Grabar kommt auf der Durchreise zu Besuch. Richard Luksch erkrankt erstmals längere Zeit.

1907

Richard Luksch nimmt Lehrtätigkeit an der Hamburger Kunstgewerbeschule auf. Im April/Mai Übersiedelung der Familie nach Hamburg. Reise nach Helgoland. Zu dieser Zeit noch dekorative Arbeiten für das "Kabarett Fledermaus".
Teilnahme mit der Wiener Werkstätte an der Mannheimer Jubiläumsausstellung (mit zwei Supraporten aus Messing).
In Hamburg Bekanntschaft mit Ida und Richard Dehmel. Läßt Familie von Rudolf Dührkoop fotografieren.

1908

Ausstellungbeteiligung an der "Kunstschau Wien 1908" (in der Sektion der Wiener Werkstätte) mit Illustrationen zu russischen Sprichwörtern und Volksbilderbögen.
Zu Weihnachten Reise nach Russland.

1909

Stellt im Januar im Salon ihres Bruders Sergej Makowsky (gleichzeitig Redakteur der Zeitschrift *Apollon*, in St. Petersburg aus.
Urlaubsreise nach Hiddensee.

1910

Gesamtausstellung Richard Luksch im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg mit Beteiligung von ELM und Schülern.
Mit ihren Söhnen Schiffsreise nach Russland, u. a. nach St. Petersburg, Pawlowsk, Zarskoje Selo und Moskau (Juni-Oktober). Dort Zusammenarbeit mit Fomin und Lanceray.
Im Winter Arbeit an der Skulptur "Frauenschicksal" in der Kunstgewerbeschule.

1911

Reise nach Russland im Winter 1911/12 (wegen Ausstellungsteilnahme im Januar). Kontakt zu Lanceray und seiner Fabrik mit der Aussicht auf gestalterische Aufträge.

1912

Im Januar Teilnahme an der Gemäldeausstellung der "Welt der Kunst" in den Räumen des Lidwal-Hauses, St. Petersburg mit keramischen Figuren, darunter: "Frauenschicksal".
Am 3. Juli Geburt des Sohnes Dimitri. Danach Operation und zeitlebens Stoffwechselstörungen. Besuch der Mutter Julia in Hamburg.
Ihre "Russischen Sprichwörter" erscheinen als Postkartenserie der Wiener Werkstätte.

1913

Liest über Synodalchor und fährt für vier Tage nach Berlin, um den Chor zu hören. Entwirft gleichnamige Plastik.
Beteiligung an Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes in Mannheim.

1914

Teilnahme an "Internationaler Graphik-Ausstellung" in Leipzig (in der russischen Sektion, organisiert von Bruder Sergej).
Teilnahme an Werkbund-Ausstellung in Köln mit der Plastik "Frauenschicksal".
ELM wird während eines zweimonatigen Bornholm-Urlaubs mit den drei Söhnen vom Kriegsbeginn überrascht. Überlegt zunächst, das Kriegsende in Kopenhagen abzuwarten.

1915

Tod von Konstantin Makowsky.
Ab Dezember neunmonatige Krankheit von Richard Luksch.

1916

Urlaub auf dem Lande, dort Kontakte zu Kriegsgefangenen.
Im Sommer kommt Richard Luksch aus dem Krankenhaus und reist zunächst für drei Monate nach Österreich, erwähnt Richard Dehmel gegenüber Scheidungspläne.
Mehrere private Aufträge für plastische Porträts.
Zu Weihnachten zieht Richard Luksch vorübergehend aus, wohnt im Atelier.

1917

Im Frühling kommt Richard Luksch zurück zur Familie. Gemeinsamer Urlaub in Mecklenburg.

1918

Urlaub auf Baltrum. Dort Bekanntschaft mit Günther Ramin, während Richard Luksch in Wien weilt. Erste Nachrichten von ihrer Familie in Russland seit Ausbruch des Krieges.
Sohn Andreas kommt aus Wien mit Berichten über Richards Verhältnis mit Beatrix Wieser. Es folgen Gespräche mit Richard und neue Hoffnung, die Ehe zu retten.
Während der Oktoberrevolution fliehen ihre Brüder und ihre Mutter aus Russland nach Frankreich.

1919

Im Frühling wieder mehr soziale Kontakte, Mitwirkung im Chor und an Konzerten. Im Herbst erneute Gespräche mit Richard Luksch über Trennung.
Am 18. November Ausbruch der Revolution. Häufige Teilnahme an politischen Versammlungen, nicht aus politischer Motivation, sondern der besonderen Stimmung wegen.
Am 26. Dezember Abreise Richard Luksch' nach Österreich.
Zu Silvester Aufführung einer privaten "Revolutionsrevue" mit Söhnen und Freunden. Fertigt Metalltreibarbeit für Ida Dehmel.

1920

Im Januar Tod Richard Dehmels. Schwere Operation von Sohn Dima.
Ab ca. 1920 Engagement für Russischen Verein, Wohltätigkeitsveranstaltungen (u. a. Ausstattung eines Balls im Hotel Atlantic), Entwürfe für kirchliches Gerät.
Porträt-Aufträge u. a. für die Familie Warburg. Entwurf für Universitätsplakette.

1921

Scheidung von Richard Luksch.

1925

Teilnahme an der "Juryfreien Ausstellung zur Förderung Hamburgischer Künstler" im Oktober in der Kunsthalle. Alle vier Arbeiten (Badende, Im Stadtpark, Kinderheim, Synodalchor) werden von der Kunsthalle angekauft. Versucht vergeblich, einen öffentlichen Auftrag für ein Denkmal für die russischen Gefangenen (entworfen nach Ideen aus den letzten Kriegsjahren) zu erhalten.

1926

Die Plastik "Frauenschicksal" wird im Stadtpark aufgestellt. Auftrag und Fertigstellung der Senatsplaketten. ("Wohlfahrtsplakette", "Automobilplakette").

1929

Wegen Abriss Auszug aus dem alten Haus in der Ludolfstraße. (Aus dem Garten stammen die Porträts unter der Kastanie, die Dührkoop-Fotos, dort stand das "Frauenschicksal" vor seiner Aufstellung). Übernahme einer Neubauwohnung am Grasweg 38 II, direkt am Stadtpark.

1930

Auftrag für zwei Brunnenfigurengruppen in der Meerweinschule.

Im April Studien-Reise nach Paris und Nizza. Bemüht sich dort um Ausstellungen und Verkäufe. Zusammentreffen mit ihren Brüdern und der Mutter. Eine zweite Reise nach Paris zur Vorbereitung eines Ausstellungsprojektes im November scheitert an der Finanzierung.

1932

Umzug in die Georg-Thielen-Gasse in der Hamburger "Jarrestadt".

1933

Nimmt privaten Auftrag für Gestaltung einer Adolf-Hitler-Plakette an. Das Projekt scheitert vor der Fertigstellung an einem Streit mit Auftraggeberin.

1936

Tod von Richard Luksch. Verbot der Gedenkausstellung durch die Nationalsozialisten.

1937

5-wöchige Reise nach Paris in Begleitung von Sohn Dima. Dort Treffen mit Mutter Julia und Bruder Sergej.

1939

Alle drei Söhne zum letzten Mal gemeinsam bei ihr zu Besuch. Danach endgültige Auswanderung Andreas' in die USA.

1941

Teilnahme an Herbstausstellung im Kunstverein in Hamburg. Von den 4 ausgestellten Aquarellen werden drei verkauft, u.a. an Baurat Konstanty Gutschow.

1942 - 1945

Söhne Peter und Dimitri sind im Kriegseinsatz an der Ostfront. 1943 Reise nach Landau in Verbindung mit Hochzeit Dimitris in Stuttgart. Sohn Andreas durchlebt den Krieg in den USA als Kriegsgefangener. Dimitri

erlebt das Kriegsende bei Schwiegereltern in Österreich. ELM lehnt Ausreise nach Frankreich oder Österreich ab.
Das Haus von ELM und die dort gelagerten Arbeiten bleiben von Bombenangriffen auf Hamburg weitgehend verschont. Die Arbeiten von Richard Luksch lagern in der Hamburger Kunsthalle ein.
Beginnt Ikonen für die russische Kirchengemeinde in Hamburg zu malen.

1947

Im Mai Teilnahme an der Ausstellung "Ecole d' Art Russe" in der School of Arts and Crafts am Mittelweg 115, wo sie auch unterrichtet.

1948

Reise nach Frankreich zu ihrer Familie, ermöglicht durch ihren Sohn Andreas und ihren Bruder Voloda. Sechsmonatiger Aufenthalt in Nizza, Juan-les-Pins und Paris.
Malt Triptychon "Alt-Hamburg".
Geburt des ersten von sechs Enkelkindern.

1951

Sohn Dimitri erhält Erlaubnis zur Rückkehr aus Österreich und zieht mit Familie nach Bielefeld.

1952

Besuch von Bruder Sergej aus Paris.

1954

Im Dezember Gesamtausstellung im Museum für Völkerkunde Hamburg, organisiert von der Vereinigung Hamburger Künstlerinnen.
Tod der Mutter Julia Makowsky.

1955

Sohn Andreas erhält die amerikanische Staatsbürgerschaft.

Um 1955: Mitgliedschaft in der GEDOK und vermutlich Reise nach Frankreich (nicht bestätigt).

1961

Tod von Sohn Dimitri.

1962

Tod von Bruder Sergej.

1965

Beteiligung an Ausstellung Hamburger Künstler im Kunstverein.

1966

Tod von Sohn Andreas in den USA.

1967

Im März Ausstellung "Bilder aus dem alten Russland" in der Bücherhalle Lurup (Hamburg).

15.8.1967

Elena Luksch-Makowsky stirbt in Hamburg.

Anmerkungen zum Umfang und Nachweis der erhaltenen Werke

Die Sichtung des Nachlasses und der Bestände in musealen Sammlungen zeigte eine Fülle vor allem an Skizzen und Entwurfszeichnungen. Der Umfang des Materials, insbesondere der kleineren Skizzen, die häufig zu mehreren auf ein Blatt montiert wurden, würde bei einer Wiedergabe in dieser Arbeit den Rahmen sprengen. Daher soll hier nur ein Überblick über Umfang und Verteilung des Bestandes erfolgen.

Einige der von Elena Luksch-Makowsky selbst aufgestellten, leider undatierten Listen (A) für Ausstellungsprojekte stellen eine Auswahl der für sie wichtigsten Werke dar. Die heute davon noch nachweisbaren Arbeiten sind in den Listen durch Fettdruck gekennzeichnet. Allerdings lassen sich anhand der Titel nicht alle erhaltenen Arbeiten eindeutig identifizieren. Trotzdem kann man anhand dieser Aufstellungen erahnen, wie groß der Umfang ihres Werkes tatsächlich gewesen ist. Auch belegen die Listen, dass Elena Luksch-Makowsky ihr Werk, ausgenommen die Auftragsporträts, bis zu ihrem Tod fast komplett zusammenhielt.

In der Auktion von 1994 sind 65 Werke angeboten worden. Diese Werke sind in den Listen zusätzlich mit (*) gekennzeichnet. Von den 65 angebotenen Werken konnten im Rahmen dieser Recherche nur 17 aufgefunden werden. Die übrigen sind möglicherweise beim Brand des Auktionshauses im folgenden Jahr vernichtet worden, oder an unbekannte Sammler verkauft worden.

Unter (B) werden Umfang und Charakter der Bestände in den größten bekannten Sammlungen von Werken Elena Luksch-Makowskys vorgestellt.

A. Werklisten für Ausstellungen und Reproduktionen:

Ausstellungsentwurf für Hamburg (datiert:1912, möglicherweise für 1913 gedacht), von Elena Luksch-Makowsky handschriftlich aufgestellt :

1.	Fleischer	
2.	**Katzenfresser**	**(Nachlass)**
3.	Katzenfresser	
4.	**Bauerntypen**	**(=Landeskinder; Nachlass)**
5.	**Adolescentia**	**(Österreichische Galerie, Wien)**
6.	Hunde	
7.	Tonnen und andere Aquarelle	
8.	Bettler, Russe	
9.	(russ. Name)	
10.	Studien	
11.	**Aquarellstudien Faun und Pfaue**	**(Museum für Kunst und Gewerbe/Nachlass)**
12.	12 Monate / kleine Figuren	**(eine im Nachlass)**

Porträts:

1.	**Meins mit Peter**	**(Österreichische Galerie, Wien)**
2.	Moritz Schieder	
3.	Frau Anna Luksch	
4.	**Kleiner Peter**	**(Nachlass)**
5.	**Woloda**	**(Nachlass)**
6.	**Mein altes**	**(Nachlass)**
7.	**Sergej**	**(Nachlass)**
8.	**Richard Luksch**	**(Nachlass)**
9.	Peter und Andi	(*)

"Neues":

- Stilleben mit Puppen
- Christus
- Schreibtisch
- Porträt Dima

- Neues Porträt Dima
- Frau Ahlers-Hestermann (*)
- Pussy Kutscher
- Hunde
- Kopf Mhé in Marmor
- Frau Staude
- 2 Metallarbeiten
- Chor in Holz

Für eine "Osterausstellung" machte sie 1912 folgende Notizen:

- Figur ("Frauenschicksal") aus Liegnitz holen
- 3 Holzfiguren
- 3 Metallpanneaux - kleine Silberplatten
- Alte Holzschnitte drucken
- Altes Modell Pfau und Satyr ebenfalls Wandreliefs
- Kleine Figuren für Brand
- **Hausinterieur** **(Nachlass/Familie)**
- **Im Hintergarten** **(Nachlass)**
- Landschaft im Vordergarten
- 3 Panneaux Tempera (Redner, Rednerin, Russland)
- **Ex Libris Vater, ich, Peter, Andrey** **(Nachlass)**
- **Dima Köpfe modellieren** **(Nachlass)**

Am 1. Mai 1939 stellte Elena Luksch-Makowsky zwei Listen von ihren zumeist im Privatbesitz befindlichen Werken auf, die sie noch fotografieren lassen wollte. Das daraufhin angelegte Fotoalbum dokumentiert knapp 400 Gemälde, Zeichnungen, Skizzen und Skulpturen. (Darunter sind nicht die vielen Illustrationszeichnungen aus den 20er und 30er Jahren, die heute größtenteils im Museum für Kunst und Gewerbe sind):

1. Liste:

1.	**Plakette "Rednerin"- bei Dehmel**	**(Privatbesitz)**
2.	Kopf Frau Consul Staude	
3.	Porträt Frau Salcher	
4.	"Erwachen" Plastik	(zerstört)
5.	Kalenderfiguren	(eine im Nachlass)
8.	Mädchenplastik	
9.	Bilder Lattenkamp	(1 in Auktion, 2001)
10.	Neger-Kopf	

Aquarell-Porträts:

1. Nochts (er u. sie)
2. Fritzsche (er u. sie)
3. Brotfrau
4. Sommerburg (er u. sie)
5. Leibowitsch (Kind)
6. Kornitzer (sie)
7. Samuel (er)
8. Samuel (sie)
9. Samsonowa (Tochter)
10. Kudryzeff (Kind)
11. Brauer (Mutter)
12. Brauer (Tochter)
13. Scharff (sie)
14. Heinz Ewers (Knabe)
15. Budelmer (Zeichn.)
16. Budelmer (Öl)
17. Dr. Embden (Geschwister)
18. o. Namen (sie)
19. Petti Möller (sie)
20. Hübener (Knabe)
21. Böhm (??) (sie)
22. Hesselmann (sie)
23. Kind (Untermieter)
24. Greis
25. Greis
26. Kind
27. Inge (Mädchen)
28. Schmuck (er)
29. Schmuck (Sohn)
30. ? (Sohn)

31. Schäffer (sie)
32. Schäffer (Tochter)
33. Schwestern
34. Schwestern
- Amme
Professor - (Vater/Sohn)

2. Liste (z. T. mit Datierung):

1. Bild Indien (1920, bei Keitel)
2. Porträt Frau Knochl (1921)
3. Filimon (1895) (Skizzen im Nachlass)
4. Kinderbilder (1922)
5. Töchter Mönckeberg (1914)
6. Töchter Mönckeberg (1923)
7. Frau Böhm
8ff. div. Zeichnungen mit unleserlichen Titeln
22. Krippe, Kleinplastik
23. Frau Kahn
24. Frau Salcher
25. Kind Falke
26. In der russischen Kirche (Nachlass)
27.ff Holzfiguren m. unleserl. russ. Namen
34. Porträtbüste v. Staude
35. Aquarellkopf, Figürchen Samsonowa
36.f Kindkopf, Figürchen Kudrowjewa (?)
38. Portät von Jury
39. Grabplatte Rein-Stegmann
40.f Petti Möller
42.f Winkel (Jan. 1929)
44.f Brunnen (in der Meerweinschule Hmb. u. Nachlass)

Ausstellungsentwurf, vermutlich für dieGesamtausstellung von 1954:

1. Landeskinder (Nachlass)
2. Der Zwerg (Nachlass)
3. Der Katzenfresser (Nachlass)
4. Märchen (Kunsthandel/*)
5. Alter Mann
6. Alte Frau (*)
7. Ein Schüler (Im Privatbesitz)

8.	Russischer Wanderer	
9.	**Wallfahrer bei Kursk**	**(Nachlass)**
10.	Rastende	(*)
11.	An der Wolga	(*)
12.	An der Anlegestelle	
13.	**Bettler am Kirchentor**	**(evtl. Nachlass)**
14.	Singender Bettler	
15.	Bauer und Mädchen	
16.	Kasan-Tataren	
17.	Blinder Bauer	
18.	Blinder vor dem Tor	
19.	**Wiener Interieur: Garten u. Stube**	**(Nachlass)**
20.	**Wien - Neujahr bei Maxim**	**(Privatbesitz)**
21.	Der mitternächtliche Christus	
22.	Der Mönch P. Witaly	
23.	**Kotomkin**	**(Nachlass)**
24.	Lastträger a. d. Wolga (für das Theaterstück "Blauer Vogel")	(*)
25.	**Russische Landschaft bei Kursk**	**(Nachlass?)**
26.	Kleine Schiesstätte	
27.	**Im Biergarten**	**(Privatbesitz)**
28.	**Porträt Keitel**	**(Nachlass)**
29.	Kind Rettberg	
30.	3 Hamburgensien um 1800	(*)
31.	Altonaer Fischmarkt - morgens	
32.	Spielbudenplatz - nachts	
33.	Alter Hafen - abends	
34.	Frauenbad	(*)
35.	**Finnland**	**(Nachlass)**
36.	2 dekorative Metallpanneaux	
37.	**Die Rednerin**	**(Privatbesitz)**
38.	Kleine Diana	
39.	**4 Rabelais**	**(Hmb. Kunsthalle)**
40.	**2 Aquarelle Andreas**	**(Nachlass/Hmb Kunsthalle**
41.	**Peter - Zeichnung**	**(Nachlass)**
42.	Dimitri - Öl	
43.	Der Neger	
44.	**4 Geistliche**	**(Nachlass?)**
45.	**Kremlin v. Rostow**	**(Nachlass)**
46.	Akt	(*)
47.	**Entwurf für ein russisches Bad**	**(Kunsthandel)**
48.	**In der Barackenkirche Fischbek**	**(Nachlass)**

49.	Eine Kate	(*)
50.	Eine Backstube	
51.	**Ver sacrum**	**(Österreichische Galerie, Wien)**
52.	**2 Selbstporträts**	**(Nachlass)**
53.	**Professor R. Luksch**	**(Nachlass)**
54.	**Sergej v. Makowsky**	**(Nachlass)**
55.	Dimitri Luksch	
56.	**2 Volksbilderbögen**	**(Nachlass u. a.)**
57.	Geistlicher	(*)
58.	**Litho - Bettler**	**(Hmb. Kunsthalle)**
59.	Probst Noschin	
60.	Russisches Spielzeug	

Plastik:

1.	**Synodalchor**	**(Hmb. Kunsthalle)**
2.	**Frauenschicksal im Hamburger Stadtpark**	**(Hmb. Kunsthalle)**
3.	Plakette für die Universität	
4.	Büste Herbert Jaeger	
5.	Büste Herbert Mhé	
6.	**Anerkennungsplakette des Senats (für treue Arbeit im Dienste des Volkes)**	**(u. a. Hmb. Kunsthalle)**

B. Verteilung der nachweisbaren Werke auf Sammlungen:

Der größte Teil der Arbeiten, die im Rahmen dieser Arbeit gesichtet werden konnten, befindet sich noch im **Familiennachlass**, das heißt von ca. 150 Positionen (darunter Blätter mit mehreren Skizzen) befinden sich 124 bei der Witwe von Peter Luksch, die übrigen verteilt auf den Familienkreis. Unter diesen Werken sind einige bedeutende Arbeiten, darunter die Öl-Porträts der Dachauer Zeit ("Richard Luksch", "Der Katzenfresser", "Der Bettler", "Der Zwerg", "Die Landeskinder"), die Porträts von "Sohn Peter", den Brüdern Sergej und Voloda Makowsky, von "Tante Fritzi" und "Großmutter Anna Luksch" aus der Wiener Zeit. Die "Russischen Pilger", "Vera und ihre Mutter beim Kartenlegen" und einige Porträts russischer Freunde und Geistlicher aus der Hamburger Zeit sind ebenfalls dort erhalten. Zwei Skizzenmappen beinhalten vor allem Zeichnungen aus der Petersburger Zeit und von ihren Reisen, darunter ist ihre Prüfungszeichnung. Außerdem sind im Nachlass einige plastische Arbeiten und Modelle zu diversen Arbeiten erhalten: Ein Modell des "Frauenschicksals", ein Exemplar des "Synodalchors", der Entwurf zu einem "Denkmal für die russischen Gefangenen", Portätbüsten der Söhne, ein keramisches Kalenderrelief und die Modelle für die Brunnenfiguren in der Hamburger Meerweinschule.

Die größte Sammlung außerhalb des Nachlasses hat das **Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg**. Den Sammlungsgebieten des Hauses entsprechend handelt es sich bei den 99 gezählten Positionen (darunter sind auch Blätter mit mehreren Skizzen als eine Position erfasst) vor allem um grafische Arbeiten. Herausragend sind Entwürfe zu den Arbeiten für die Zeitschrift *Ver Sacrum* und für die Wiener Secession, Entwürfe für die russischen Sprichwörtern und die gleichnamige Post-kartenserie. Außerdem gibt es Skizzen zur Plastik "Frauenschicksal" sowie noch nicht veröffentlichte Werbegrafik- und Illustrationsentwürfe. In der Abteilung "Moderne" gibt es ein Modell eines "Denkmals für russische Gefangene" und das größte plastische Werk, das dreiteilige Bürgertheater-Relief

"Melpomene und die tragischen Chöre" mitsamt des dazugehörigen kleineren Modells.

In der **Hamburger Kunsthalle** befinden sich 22 Arbeiten, darunter Illustrationen zu Rabelais' "Gargantua", die Lithografien "Flucht", "Weinen", "Russland" und "Bettler vor dem Tor", die Zeichnungen "Des Volkes Zorn" und die Aquarelle "Mädchen schreitet in den Frühling" und ein "Porträt Andreas Luksch". Die Plastik "Russischer Synodalchor" ist im Besitz der Kunsthalle, während das "Frauenschicksal" dort nur eingelagert ist.

In Wien besitzen die **Österreichische Galerie im Belvedere** die Gemälde "Adolescentia" und "Ver Sacrum", das **Museum für angewandte Kunst** hat eine Postkartenserie der "Russischen Sprichwörter".

Das **Schleswig-Holsteinische Landesmuseum Schloss Gottorf** ist im Besitz des "Selbstporträts mit Sohn Andreas".

Ein Porträt, "Sergej Makowsky", befindet sich im **Russischen Museum in St. Petersburg**.

In der **Hamburger Meerweinschule** stehen die beiden Brunnen mit den bronzenen Kinderpaaren.

In **Hamburger Privatbesitz** und **Kunsthandel** sind mindestens 30 Arbeiten zu verzeichnen. Wie die oben aufgeführten Listen zeigen, hat es eine beachtliche Anzahl von privaten Aufträgen für Porträtarbeiten gegeben. Nur wenige, wie die von Ruprecht Kirchmann mit seinem Vater und das Porträt seiner Cousine, liessen sich auffinden. Die Zahl der Personen, die sich an Werke von Elena Luksch-Makowsky in ihrem Familien- und Bekanntenkreis erinnerten, ohne deren Verbleib nennen zu können, ist beachtlich. Die noch vor einigen Jahren bestandene private "Sammlung Fischer" wurde aufgelöst, ein Teil befindet sich nach einer Auktion heute in der Elbdörfer Galerie in Hamburg und in Privatbesitz. Darunter sind die

wichtigen Werke "Silvesterfeier bei Maxim", "Die Petersburger Kollegen der Repin-Klasse" und die Studien "Im Dampfbad", "Der Schlachter" und "Das Märchen" sowie einige Skizzen aus der Akademie-Zeit. Ebenfalls in Privatbesitz sind die beiden Motive "Die Rückkehr des betrunkenen Mannes". Im Dehmel-Haus befindet sich mittlerweile eine kleine Sammlung von Werken und auch einige Briefen.

Schon dieser Überblick zeigt, dass sich aus dem Nachlass vor allem die Werke der Wiener und frühen Hamburger Zeit an Museen und Sammlungen verkaufen (oder auch verschenken) liessen. Die großformatigen Bilder aus Dachau und München blieben im Familienbesitz. An private Sammler gingen nach dem Tod von Elena Luksch-Makowsky vor allem frühe Skizzen der Petersburger und Münchner Zeit. Die Familie bemühte sich darum, dass die höher bewerteten Skizzen aus der Wiener und Hamburger Zeit in die Sammlungen des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg und der Hamburger Kunsthalle gelangten.

Literaturverzeichnis

Archivalien:

Nachlass Elena Luksch-Makowsky in Hamburger Privatbesitz:

1. Reisekisten und div. Pappkartons mit persönlichen Unterlagen aus folgenden Bereichen:

- Briefwechsel mit Familienmitgliedern (insbesondere Richard Luksch, den drei Söhnen, der Brüdern und ihrer Mutter) und Freunden.
- Briefe und Briefentwürfe, betr. ihre künstlerische Arbeit.
- Aufbewahrte Rechnungen, Zeitungsartikeln, div. eigene Schulhefte und Unterrichtsmaterial der Söhne.
- Notizen und Skizzenhefte, russischer Entwurf zu "Erinnerungen".
- Russische Bücher, zeitgenössische Fachzeitschriften, u.a. fast lückenloser Bestand von *Ver Sacrum*.
- Private Fotos, Fotoalbum mit Reproduktionen von Werken.

2. Zwei Zeichenmappen mit Skizzen und Entwürfen.
3. Div. plastische Arbeiten (Modelle und Abgüsse von ihren Werken)

4. Unveröffentlichtes Manuskript:
Isabella Schwinghammer: Elena Luksch-Makowsky (1878 - 1967). Die Gemälde. Diplomarbeit an der Universität Wien, Wien 1996

Der Nachlass ist ungeordnet und nicht schriftlich erfasst, d. h. es besteht kein Inventarverzeichnis.

Kulturbehörde der Freien und Hansestadt Hamburg:

- Alphabetisch abgelegte Korrespondenz und Zeitungsartikel im Bereich "Bildende Kunst". Es existieren Ablagen zu Elena Luksch-Makowsky, Richard Luksch und zu Peter Luksch.

Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Archiv:

- Briefe Richard Luksch an Lehrerkollegen (Korrespondenz "L")
- Mitteilungen des Kunstgewerbe-Vereins 1910

Puschkin-Haus, Museum für Literatur, St. Petersburg:

- Briefwechsel Elena Luksch-Makowsky mit ihrer Tante Ekaterina P. Letkova-Sultanova

Russisch-orthodoxe Kirchenstiftung Deutschland:

- Homepage: info@roka.germany.net

Staatsarchiv der Freien und Hansestadt Hamburg:

- GEDOK-Archiv: Ordner "Briefe 1954 - 55" und "Allgemeiner Schriftwechsel 1979 - 82"
- Amtsgericht HH/Vereinsregister Sign. B 1953-23: Betr. Russischer Verein in Hamburg e.V.

Staats- und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky, Hamburg/Handschriftensammlung:

- Dehmel-Archiv (Briefe und Postkarten Elena Luksch-Makowskys und Richard Luksch' an Richard Dehmel und seine Frau Ida).

Bibliografie:

L'Avantgarde russe et la scène. 1910 - 1930. La collection Lobanov-Rostovsky, Ausstellungskatalog Musée d'Ixelles, Brüssel 1998

Elsa Haensgen-Dingkuhn, Ausstellungskatalog Kunsthaus Hamburg, Hamburg 1981

Entfesselt. Die russische Bühne 1900 - 1930, Ausstellungskatalog Haus der Kunst, München 1994

Die Graphischen Künste. Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, Heft 1, XXXVIII. Jg. , Wien 1915

Der Hang zum Gesamtkunstwerk: Europäische Utopien seit 1800, Ausstellungskatalog Kunsthaus Zürich, Zürich/Düsseldorf 1983

Die Juden in Polen und Russland, In: *Informationen zur politischen Bildung*, Nr. 140, Geschichte des jüdischen Volkes, München 1991, S. 35f

Katalog der Deutschnationalen Kunstausstellung Düsseldorf. 1. Mai - 20. October 1902, Düsseldorf 1902

Katalog für das Internationale Kriegs- und Friedensmuseum in Luzern, Luzern 1904

Katalog zur Juryfreien Ausstellung zur Förderung Hamburgischer Künstler in der Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1925

Die Kunst Osteuropas im 20. Jahrhundert in öffentlichen Sammlungen der Bundesrepublik Deutschland und Berlins (West), Ausstellungskatalog Museum Bochum, Garmisch-Partenkirchen 1980

München 1869 - 1958. Aufbruch zur modernen Kunst, Ausstellungskatalog Haus der Kunst, München 1958

Richard Luksch 100 Jahre/Elena Luksch-Makowskaja, Plastik - Grafik, Ausstellungskatalog Wiener Secession, Wien 1972

Russische Graphik des 19. und 20. Jahrhunderts, Ausstellungskatalog, Berlin (Ost) 1977

Verfolgt und Verführt. Kunst unterm Hakenkreuz in Hamburg 1933 - 1945, Ausstellungskatalog Hamburger Kunsthalle, Marburg 1983

Ver Sacrum, Jg. 1 - 7, Wien 1898 - 1903

Die Wiener Kunst im Hause, Ausstellungskatalog, Wien 1903/4

Wiener Werkstätte (Hefte d. W.W.), Wien 1906 - 1907, S. 405f.

Wien 1900 - 1918, In: *du*, 23. Jg., April 1963

Wien um 1900, Ausstellungkatalog Künstlerhaus, Historisches Museum der Stadt Wien, Wien 1964

Wien um 1900. Grafik und Buchkunst 1894 - 1914, Ausstellungskatalog Museum Villa Stuck, München 1982

Adam, Peter:
Kunst im Dritten Reich,(dt.), Hamburg 1992, (1. Aufl.)

Ahlers-Hestermann, Friedrich:
Stilwende. Aufbrüche der Jugend um 1900, Frankfurt/M./Berlin/Wien 1981

Ambrozic, Katarina (Hrsg.):
Wege zur Moderne und die Azbe-Schule in München, Ausstellungskatalog Kunsthalle Wiesbaden, Wiesbaden/ Ljubljana 1988

Amtlicher Katalog:
Internationale Ausstellung für Buchgewerbe und Graphik Leipzig 1914, Bd. 1, Leipzig 1914

Andree, Hans/Frank, Hartmut (Hrsg.):
Nordlicht. 222 Jahre. Die Hamburger Hochschule für bildende Künste am Lerchenfeld und ihre Vorgeschichte, Ausstellungskatalog Kunsthalle Hamburg, Hamburg 1989

(Anonym):
Aus dem reichen Fundus des Jugendstils, In: *Neue Zeit Graz,* 22.12.1972

(Anonym):
Zur Begrüßung gab es Zuckerrohrschnaps. Vortrag über Brasilien/Bilder aus Russland, In: *Hamburger Abendblatt,* Bezirksbeilage West, 9.3.1967

(Anonym):
Dekorative Zeichnung als Volksbilderbogen gedacht, In: *Mitteilungen des Kunstgewerbevereins Hamburg,* Nr. 3/4, IV. Jg., Hamburg 1910,
S. 17

(Anonym):
Deutsche und russische Malerei auf der Darmstädter Ausstellung, In: *Deutsche Kunst und Dekoration,* Bd. IX., Darmstadt Okt. 1901 - März 1902, S. 124 - 128

(Anonym):
Zur Düsseldorfer Kunstausstellung, In: *Zeitschrift für Innendekoration,* XIII. Jg., Darmstadt 1902, S. 234 - 238

(Anonym):
Elena Luksch-Makowsky: Russische Vision, In: Hamburger Abendblatt, 10.1.1955

(Anonym):
Keramische Reliefplastik, In: *Keramische Monatshefte,* Heft 7, Halle/S. 1906, S. 109 - 112

(Anonym):
Keramisches Relief von Roskam in Brüssel, In: *Deutsche Kunst und Dekoration,* Bd. VII, Darmstadt 1901, S. 198

(Anonym):
Landschaften künstlerisch gestaltet. Ausstellungen von Anton Lehmden, Inge Vavra und dem Ehepaar Luksch in Wiener Galerien, In: *Salzburger Nachrichten*, 20.12.1972

(Anonym):
Die XVII. Ausstellung der Wiener Secession. In: *Das Interieur*, Heft IV, Wien 1903, S. 82ff

(Anonym):
Für treue Arbeit im Dienste des Volkes, In: *Hamburger Fremdenblatt.* 23.12.1926

Aubock, Maria:
Wien um 1900. Kunst und Kultur, Wien 1985

Backhaus, Ambrosius/Schulz, Michael:
Die russisch-orthodoxe Kirche des Hl. Prokop in Hamburg, Hamburg 1994, (3. Aufl.)

Bätschmann, Oskar:
Entfernung der Natur. Landschaftsmalerei 1750 - 1920, Köln 1989

Bahr, Hermann:
Secession, Wien 1900

Bake, Rita/Reimers, Brita:
Stadt der toten Frauen. Frauenportraits und Lebensbilder vom Friedhof Hamburg Ohlsdorf, Hamburg 1997

Barzow, Wassili:
Savonarola im Rock, In: *Die Kunst,* (russ.), 21. Juli 1954

Baur, Johannes:
Russen in Bayern in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Ein Überblick über die Archivsituation, Osteuropa-Institut München, Mitteilungen Nr. 13, München 1996

Benois, Alexander N.:
Erinnerungen, Bd. 2, (russ.) Moskau 1980

Benois, Alexander N.:
Über Diaghilev. Sergej Diaghilev und die russische Kunst, (russ.) Moskau 1982

Benz, Ernst:
Geist und Leben der Ostkirche, Hamburg 1957

Berger, Renate:
Malerinnen auf dem Weg ins 20. Jahrhundert, Köln 1982

Berger, Renate/Hammer-Tugendhat, Daniela (Hrsg.):
Der Garten der Lüste, Köln 1985

Berner, Peter/Brix, Emil/Mantl, Wolfgang (Hrsg.):
Wien um 1900. Aufbruch in die Moderne, München 1986

Berufsverband bildender Künstler Hamburg e. V. (Hrsg.):
Hamburger Kunst von 1912 bis heute, Ausstellungskatalog Kunsthaus Hamburg, Hamburg 1963

Bird, Alan :
Die russische Malerei am Ende des 19. Jahrhunderts. In: *Russische Malerei im 19. Jahrhundert*, Ausstellungskatalog Kunsthaus Zürich, Zü-rich 1989, S. 80f.

Bisanz, Hans:
Wien um 1900, Kirchdorf am Inn 1994

Borisowa, Elena/Sternin, Grigori/ Palmin, Igor:
Jugendstil in Rußland. Architektur, Interieurs, bildende und angewandte Kunst, (dt.) Stuttgart 1988

Bowlt, John E.:
Russian Art 1875 - 1975. A Collection of Essays, New York 1976

Bowlt, John E.:
The Silver Age. Russian Art of the Early 20th Century. The World of Art Group, Newtonville 1979

Breicha, Otto/Fritsch, Gerhard (Hrsg.):
Finale und Auftakt: Wien 1898 - 1914, Salzburg 1964

Brix, Emil/Werkner, Patrick (Hrsg.):
Die Wiener Moderne, Wien/München 1990

Bruckmann, H. (Hrsg.)/Haenel, Erich:
Das Kunstgewerbe auf der Düsseldorfer Kunstausstellung, In: *Dekorative Kunst,* VI. Jg., No. 11, München 1903, S. 25ff

Brugger, Ingried (Hrsg.):
Jahrhundert der Frauen. Vom Impressionismus zur Gegenwart. Österreich 1870 bis heute, Wien 1999

Bruhns, Maike:
"Ich kann mich in so einer Welt nie mehr zurecht finden". Jüdische Künstler in der Hamburgischen Secession, Ausstellungskatalog Altonaer Museum, Hamburg 1989

C.O.:
Elena Luksch-Makowsky morgen 80 Jahre alt, In: *Hamburger Abendblatt,* 13.11.1958

Calvesi, Maurizio (u. a.):
Wien um 1900. Kunst und Kultur, (dt.) Wien/München 1985

Clair, Jean:
Vienne. 1880-1938. L'apocalypse joyeuse, Ausstellungskatalog Centre Georges Pompidou Paris, Paris 1985

Claudius, Hermann:
Skizzenbuch meiner Begegnungen, Göttingen 1966

Clemen, Paul:
Die Deutsch-Nationale Kunstausstellung zu Düsseldorf I, In: Die Kunst für Alle, Jg. XVII, München 1902, S. 531 f.

Cooper, J. C.:
Illustriertes Lexikon der Symbole, Leipzig 1986

Cooper Hewitt Museum N. Y. (Hrsg.):
Vienna Moderne. 1898 - 1918. An Early Encounter Between Taste and Utility, Austellungskatalog, Houston 1978

Corinth, Lovis:
Legenden aus dem Künstlerleben, Berlin 1918 (2. Aufl.)

Davidson, Mortimer G.:
Kunst in Deutschland 1933 - 1945. Eine wissenschaftliche Enzyklopädie der Kunst im Dritten Reich, Bd. 2/1, Malerei. A-P, Tübingen 1991

Deicher, Susanne (Hrsg.):
Die weibliche und die männliche Linie. Das imaginäre Geschlecht der modernen Kunst von Klimt bis Mondrian, Berlin 1993

Descher, Bernhard:
Österreichische Plakatkunst 1898 - 1938, Wien 1992

Diersch, Manfred:
Empiriokritizismus und Impressionismus. Über Beziehungen zwischen Philosophie, Ästhetik und Literatur um 1900 in Wien, Berlin 1973

Dolinschek, Ilse:
Die Bildhauerwerke in den Ausstellungen der Wiener Sezession von 1898 - 1910, München 1989

Drommert, René:
Ilja Repin, In: *Die Zeit,* 6.1.1986

D.W.:
Felix H. Man zu Ehren. Ausstellungsboom im Kunstverein und im Kunsthaus, In: *Die Welt,* 2.1.1979

Ehalt, Hubert Ch./Heiß, Gernot/Stehl, Hannes (Hrsg.):
Glücklich ist, wer vergißt...? Das andere Wien um 1900, Wien/Köln/Graz 1986

Elliott, David:
New Worlds. Russian Art and Society 1900 - 1937, London 1986

Evers, Ulrika:
Deutsche Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts. Malerei - Bildhauerei - Tapisserie, Hamburg 1983

Fahr-Becker, Gabriele:
Wiener Werkstätte 1903 - 1932, Köln 1994

Festi, Roberto:
Wiener Interieurs. Entwürfe 1900/1915, Innsbruck 1994

Flemming, Hanns Theodor:
Hamburg - eine Stadt und ihre Bildhauer, In: *Die Welt*, 9.6.1972

Flemming, Hans Theodor:
Frauenschicksal in Fayencen. Gedächtnisausstellung für die Jugendstil-Künstlerin Elena Luksch-Makowsky im Kunsthaus, In: *Die Welt,* 5.2.1979

Forsthuber, Sabine:
Moderne Raumkunst. Wiener Ausstellungsbauten von 1898 - 1914, Wien 1991

Forstner, Dorothea:
Die Welt der Symbole, Innsbruck/Wien/München 1967 (2. Aufl.)

Främcke, Ricarda:
Ein Kleinod für' s Museum. Russisches Spielzeug aus der Sammlung Luksch-Makowskaja, In: *Hamburger Abendblatt,* 11.9.1991

Fraenger, Wilhelm:
Von Bosch bis Beckmann. Ausgewählte Schriften, Dresden 1977

Frankfurter Kunstverein (Hrsg.):
Kunst im 3. Reich. Dokumente der Unterwerfung, Ausstellungskatalog, Frankfurt 1975

Freie Akademie der Künste in Hamburg (Hrsg.):
Zurück in die Zukunft. Kunst und Gesellschaft von 1900 bis 1914, Hamburg 1981

Frodl, Gerbert (Hrsg.):
Kunst in Wien um 1900. Die andere Seite, Ausstellungskatalog Schloss Halbturn, Trausdorf 1987

Galerie Michael Pabst:
Wien um 1900. Grafik, Zeichnungen, Aquarelle, Ölbilder 1897 - 1918, Ausstellungskatalog, München 1985

Gallwitz, Esther und Klaus (Hrsg.):
Russlandbilder - Maler und Erzähler im 19. Jahrhundert, Köln 1990

Galweit, George M.:
Bildhauer in Hamburg, In: *Schleswig-Holsteinische Landeszeitung,* 3.6.1972

Garafola, Lynn:
Diaghilev's Ballets Russes, Oxford Univ. Press, New York 1989

GEDOK e.V. (Hrsg.):
Realismus der zwanziger und siebziger Jahre, Ausstellungskatalog, Hamburg 1976

Gensel, Walter:
Zwei neue Denkmäler in Paris, In: *Die Kunst-Halle,* 5. Jg., 1899/1900, S. 84f

Goldschmidt, Hans E.:
Quer Sacrum. Wiener Parodien und Karikaturen der Jahrhundertwende, Wien/München 1976

Grabar, Igor:
Zwei Jahrhunderte Russischer Kunst, Ausstellungkatalog Galerie Eduard Schulte, Berlin 1906

Greer, Germaine:
Das unterdrückte Talent. Die Rolle der Frau in der bildenden Kunst, (dt.) Berlin/Frankfurt/M./Wien 1980

Grindel, Peter:
Skulpturen aus 70 Jahren, In: *Goslarsche Zeitung*, 13.6.1972

gs:
Bedeutendes Wiener Relief für Hamburg, In: *Die Welt*, 29.7.1977

Hänsel/Kruger/Noack u.a.:
Die Jarrestadt. Eine Hamburger Wohnsiedlung der 20er Jahre, Hamburg 1981

Hahl-Koch, Jelena:
Marianne Werefkin und der russische Symbolismus - Studien zur Ästhetik und Kunsttheorie, München 1967

Hamburger Stadtpark-Verein:
Jahresbericht für das Jahr 1931, Hamburg 1931

Hauptmann, Hans:
Vitale Kunst stürmt auf den Betrachter ein, In: *Harburger Anzeiger und Nachrichten*, 1.6.1972

Haustein-Bartsch, Eva (Hrsg.): Russische Ikonen. Neue Forschungen, Recklinghausen 1991

Hellwag, Fritz:
Hamburger Stellung in der Pflege des Kunstgewerbes. In: *Kunstgewerbeblatt*, 25. Jg., Leipzig 1913/14, S. 134

Hermand, Jost:
Der Schein des schönen Lebens. Studien zur Jahrhundertwende, Frankfurt/Main 1972

Heusinger von Waldegg, Joachim:
Richard Luksch und Elena Luksch-Makowsky. Ein Künstlerpaar der Wiener Jahrhundertwende, In: *Alte und moderne Kunst,* Jg. 17, Heft 124/125, Wien 1972, S. 40f

Heusinger von Waldegg, Joachim:
Elena Luksch-Makowskys Gemälde "Adolescentia" (1903). Zu einer Neuerwerbung der Österreichischen Galerie, In: *Mitteilungen der Österreichischen Galerie,* Nr. 62, Wien 1974, S. 106ff

Heusinger von Waldegg, Joachim/Leppien, Helmut:
Richard Luksch/Elena Luksch-Makowsky, Hamburger Künstlermonographien Nr.10, Hamburg 1979

Hevesi, Ludwig :
Aus dem Wiener Kunstleben: 10. Ausstellung der Secession, In: *Kunst und Kunsthandwerk,* IV. Jg., Heft 5, Wien 1901, S. 185

Hevesi, Ludwig:
XVII. Ausstellung der Secession, In: *Kunst und Kunsthandwerk,* VI. Jg., Wien 1903, S. 167

Hevesi, Ludwig:
Acht Jahre Secession, Wien 1906

Hevesi, Ludwig (orig.)/Breicha, Otto (reprint):
Altkunst - Neukunst. Wien 1894 - 1908, Klagenfurt (orig. Wien) 1986 (orig. 1909)

Heydorn, Volker Detlef:
Maler in Hamburg 1886 - 1945, Bd. 1, Hamburg 1974

Hipp, Hermann:
Freie und Hansestadt Hamburg. Geschichte, Kultur und Stadtbaukunst an Elbe und Alster, Köln 1990 (2. Aufl.)

Hirsch, Sandra (u.a.):
Hans Leip und die Hamburger Künstlerfeste, Herzberg 1993

Hirth, Georg (Hrsg.):
Jugend, Bd. 10, München 1900, S. 166

Hösel, Adolf:
Dehmel und Nietzsche, (Diss. phil.) München 1928

Hoffmann, Paul Theodor:
Ein Künstlerpaar des Jugendstils. Richard Luksch und Elena Luksch-Makowsky, In: *Hamburger Abendblatt*, 9.2.1979

Hofmann, Werner:
Moderne Kunst in Österreich, Wien/Hannover/Bern 1965

Hofmann, Will:
Russland um 1900. Neue Galerie eröffnet. Die Malerin Elena Luksch Makowsky, In: *Harburger Anzeigen und Nachrichten,* 3.7.1970

Hofmann, Will:
Kunsthaus am Ferdinandstor: Bildhauer in Hamburg, In: *Norddeutsche Nachrichten* 30.6.1972

Hofstätter, Hans H.:
Jugendstil. Graphik und Druckkunst, Salzburg/Baden-Baden 1987

Holme, Charles:
The Art-Revival in Austria, Special Number of "The Studio", London/Paris/New York 1906

Hopker-Herberg, Elisabeth:
Ida Dehmel 1870 - 1942, Ausstellungskatalog Staats- und Universitäts-bibliothek Hamburg, Hamburg 1970

H. R. L. (= Harry Reuss-Löwenstein):
Stipvisiten in Ateliers (I). Elena Luksch-Makowsky, In: *Hamburger Freie Presse*, Nr. 168, 21. Juli 1950

HTF (= Hans Theodor Flemming):
Bauern, Popen, Kinderköpfe, In: *Die Welt,* 7.(?)12.1954

H.T.F. (=Hanns Theodor Flemming):
Elena Luksch-Makowsky wird achtzig. Russische Künstlerin fand in Hamburg ihre zweite Heimat, In: *Die Welt,* 13.11.1958

htf (= Hanns Theodor Flemming):
Elena Luksch-Makowsky, In: *Die Welt,* 17.8.1967

H.T.F. (=Hanns Theodor Flemming):
Wien um die Jahrhundertwende. Grafik von Elena Luksch-Makowskaja bei von der Höh, In: *Die Welt,* 19.5.1970

H.T.F. (=Hanns Theodor Flemming):
Eine kostbare Plastik kommt wieder zu Ehren, In: *Die Welt,* 6.10.1982

Iwaschewskaja, Galina:
Russische Malerei. Bildnisse, Leningrad 1991

Janik, Allan/Toulmin, Stephan:
Wittgenstein's Vienna, New York 1973

John Laupitz:
Im Stadtpark stand die Dame schöner, In: *Hamburger Abendblatt,* 25.9.1982

Kähler, Susanne:
Deutsche Bildhauer in Paris. Die Rezeption französischer Skulptur zwischen 1871 und 1914 unter besonderer Berücksichtigung der Berliner Künstlerschaft, (Diss. phil.) Frankfurt/M. 1996

Kamenski, Alexander/Petrow, Wsewolod:
Welt der Kunst. Vereinigung russischer Künstler zu Beginn des 20. Jahrhunderts, Leningrad 1991

Kammerer, Marcel:
Kunstschau Wien 1908, In: *Moderne Bauformen*, Wien 1908. S. 387

Kapfinger, Otto/Krischanitz, Adolf:
Die Wiener Secession. Das Haus: Entstehung, Geschichte, Erneuerung, Wien 1986

Kennedy, Janet:
The "Mir Iskusstwa" Group and Russian Art 1898 - 1912, New York 1977

Kirichenko, Evgenia/Anikst, Mikhail (comp.):
Russian Design and the Fine Arts 1750 - 1917, New York 1991

Klinkhardt, Gisela:
Die Plastik in der Werkbundausstellung Köln 1914, (Diss. phil.) Mannheim 1996

Koch, Alexander (Hrsg.):
Die Kunstgewerbe-Schule zu Hamburg und ihre neuen Lehrer, In: *Deutsche Kunst und Dekoration*, Bd. XXII, Darmstadt 1908, S. 1ff

Kohlhaußen, Heinrich:
Die Juryfreie Ausstellung zur Förderung Hamburgischer Künstler, In: *Der Cicerone*, XVII. Jg., II. Teil, Leipzig 1925, S. 1185f

Kridl Valkenier, Elizabeth:
Ilya Repin and the World of Russian Art, New York 1990

Krull, Edith:
Kunst von Frauen. Das Berufsbild der bildenden Künstlerin in vier Jahrhunderten, Frankfurt/M. 1984

Krumrine, Mary-Louise:
Paul Cézanne. Die Badenden, Basel 1989

Kunsthaus Hamburg (Hrsg.):
Hamburger Künstler 1965, Ausstellungskatalog, Hamburg 1965

Kunstverein in Hamburg (Hrsg.):
Frühjahrs-Ausstellung Hamburger Künstler 1937. Malerei Graphik Plastik, Ausstellungskatalog Kunsthalle Hamburg, Hamburg 1937

Leisching, Eduard:
Die Düsseldorfer Ausstellung, In: *Kunst und Kunsthandwerk,* V. Jg., Wien 1902, S. 522 - 538

Lesák, Barbara:
Russische Theaterkunst 1910 - 1936. Bühnenbild- und Kostümentwürfe, Bühnenmodelle und Theaterphotographie aus der Sammlung des Österreichischen Theatermuseums, Wien/Köln/Weimar 1993

Lindner, Ines/Schade, Sigrid/Wenk, Silke/Werner, Gabriele (Hrsg.):
Blickwechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte, Berlin 1988

Linnenkamp, Rolf:
Jugendstil, München 1973

Lorenz, Angelika:
Das deutsche Familienbild in der Malerei des 19. Jahrhunderts. Darmstadt 1985

Luksch-Makowsky, Elena/Luksch, Maria (Hrsg.):
Kindheits- und Jugenderinnerungen. 1878 - 1900, Hamburg 1989

Lux, Joseph August:
XIV. Kunst-Ausstellung der Wiener Secession 1902. Klinger's Beethoven und die Moderne Raum- Kunst, In: *Deutsche Kunst und Dekoration*, Bd. X, Darmstadt 1902, S. 475 - 482

Lux, Joseph August/Koch, Alexander (Hrsg.):
Die Internationale Kunstausstellung in Düsseldorf, In: *Deutsche Kunst und Dekoration.* Bd. XIV, Darmstadt 1904, S. 597

Lux, Joseph August.:
Die Geschichte des modernen Kunstgewerbes in Deutschland, Leipzig 1908

Lux, Joseph August:
Kunstschau-Wien 1908, In: *Deutsche Kunst und Dekoration,* Bd. XXIII, Darmstadt 1909, S. 33ff

Makela, Maria:
The Munich Secession. Art and Artists in Turn-of-the-Century Munich, Princeton/New Jersey 1990

Makovskij, Sergej (Hrsg.):
Apollon. Russkaja Chudovestvenuaja Letopis, Jg. 1 - 8, St. Petersburg 1909 - 1917

Marcadé, Valentine:
Le renouveau de l'art pictural russe. 1863 - 1914, Lausanne 1971

Margolina, Sonja:
Das Ende der Lügen. Rußland und die Juden im 20. Jahrhundert, Berlin 1992

Meyer-Büser, Susanne:
"Das schönste deutsche Frauenportrait". Tendenzen der Bildnismalerei in der Weimarer Republik, (Diss. phil.) Berlin 1994

Meyer-Büser, Susanne/Krempel, Ulrich (Hrsg.):
Garten der Frauen. Wegbereiterinnen der Moderne in Deutschland. 1900-1914, Ausstellungskatalog Sprengelmuseum Hannover, Hannover/Berlin 1994

Meysels, Lucian O.:
In meinem Salon ist Österreich. Berta Zuckerkandl und ihre Zeit, Wien/ München 1985

Milner, John:
A Dictionary of Russian and Soviet Artists 1420 - 1970, Leningrad 1993

Mö. (=Inge Mösch):
Neue Galerie auf der Uhlenhorst. Arbeiten von Elena Luksch-Makowskaja, In: *Hamburger Abendblatt,* 2.7.1970

Mö. (=Inge Mösch):
Ein faszinierendes Leben. Erinnerung an die Malerin Elena Luksch-Makowsky, In: *Hamburger Abendblatt* 15.5.1970

Mö. (=Inge Mösch):
Von Wien nach Hamburg, In: *Hamburger Abendblatt,*1.6.1977

Mösch, Inge:
Nach langem Suchen im Museumskeller entdeckt. Im Kunsthaus zu besichtigen: Wiener Keramikrelief von Elena Luksch-Makowskaja, In: *Hamburger Abendblatt,* 29.5.1972

my.:
Fotografie als Kunstwerk. Bilder-Ausstellung aus Privatbesitz und Meister der Kamera, In: *Bergedorfer Zeitung,* 25.1.1979

Myrbach, Felician Baron (Hrsg.):
Die Fläche. Entwürfe für Decorative Malerei, Placate, Buch und Druck, Bd. I/1, Wien 1902

Nautz, Jürgen / Vahrenkamp, Richard (Hrsg.):
Die Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse Umwelt Wirkungen, Wien/ Köln/Graz 1993

Nebehay, Christian M.:
Ver Sacrum 1898 - 1903, London 1977

Nebehay, Christian M. (Hrsg.):
Ver Sacrum 1898 - 1903, Dortmund 1987

Nebehay, Christian M.:
Gustav Klimt. Von der Zeichnung zum Bild, Wien 1992

Neuwirth, Waltraut:
Österreichische Keramik des Jugendstils. Sammlung des Österreichischen Museums für angewandte Kunst, Wien 1974

Niemeyer, Wilhelm:
Bildhauer Richard Luksch - Hamburg, In: *Deutsche Kunst und Dekoration,* Bd. XXIX, Darmstadt 1912, S. 123ff

Novouspensky, Nikolai:
The Russian Museum. Painting, Leningrad 1988

Ostrowski, Jan:
Die polnische Malerei vom Ende des 18. Jahrhunderts bis zum Beginn der Moderne, München 1989

Ottomeyer, Hans (Hrsg.)/Brandlhuber, Margot:
Wege in die Moderne. Jugendstil in München 1896 - 1914, Berlin 1997

Pabst, Michael:
Wiener Grafik um 1900, München 1984

Pascent, E. N./Pecht, Friedrich (Hrsg.):
Von russischer Kunst. Gelegentlich der Pariser Ausstellung, In: *Die Kunst für Alle,* XVI. Jg., München 1900 - 1901, S. 227 - 230

Pauli, Gustav:
Die Kunsthalle zu Hamburg 1925/26. Bericht über die letzten zwei Jahre der Verwaltung, Hamburg 1926

Petersen, Karen/Wilson, J. J.:
Women Artists. Recognition and Reappraisal. From the Early Middle Ages to the Twentieth Century, New York (Univ. Press) 1976

Petrow, Wsewolod:
Art Nouveau in Russland. Die Künstlervereinigung "Welt der Kunst" um Sergej Djagilew. Malerei Graphik Bühnenbildentwürfe, Bournemouth 1997

Petrowa, Jewgnija/Poetter, Jochen (Hrsg.):
Russische Avantgarde und Volkskunst. Ausstellungskatalog Staatliche Kunsthalle Baden-Baden u. a., Stuttgart 1993

Pieler, Peter-Hubertus:
"Mit uns zieht die neue Zeit". Der Verleger Alfred Janßen und die Reformbewegung, Herzberg 1994

Plagemann, Volker (Hrsg.):
Kunst im öffentlichen Raum. Ein Führer durch die Stadt Hamburg, 1997

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

Platzigau, Alfred (Hrsg.):
Ornament und Askese im Zeitgeist des Wien der Jahrhundertwende, Wien 1985

Powell, Nicolas:
The Sacred Spring. The Arts in Vienna 1898 - 1918, London 1974

pth (=Paul Theodor Hoffmann):
Trubel, Tanz und viele Kunstgenüsse, In: Hamburger Abendblatt, 16.6.1977

Rabelais, François (dt. von Gottlob Regis):
Gargantua und Pantagruel, Bd. 1, 1.-3. Buch, München/Leipzig 1911

Rabelais, François/Hegaur, Engelbert u. Dr. Owlglaß (Übers.):
Gargantua und Pantagruel I und II., Bd. I, München 1922

Rabelais, François/ Morcay, Raoul (Hrsg.):
L' Abbaye de Thélème, Paris 1934

Raev, Ada:
Spielräume und Grenzen einer anderen Tradition: Die russische Familie als soziale Determinante für die Entwicklung des Selbstverständnisses russischer Künstlerinnen Ende des 19./ Anfang des 20. Jahrhunderts, In: Kritische Berichte 2/1990, Jg. 18, Marburg 1990, S. 49ff

Reitmeier, Lorenz:
Dachau. Der berühmte Malerort, Dachau 1989

Rennhofer, Maria:
Kunstzeitschriften der Jahrhundertwende in Deutschland und Öster-reich 1895 - 1914, Wien (u.a.) 1987

Riabouschinsky, Nicolas (Hrsg.):
Zolotoje Runo, Sammelband, Heft 3-6, Moskau 1906

Riabouschinsky, Nicolas (Hrsg.):
Zolotoje Runo, Sammelband, Heft 1 - 4 u. 7 - 10, Moskau 1907

Richard, Lionel:
Cabaret Kabarett. Von Paris nach Europa, (dt.) Leipzig 1993

Roeßler, Arthur:
Neu-Dachau. Ludwig Dill, Adolf Hölzel, Arthur Langhammer, Bielefeld/Leipzig 1905

Rosenblum, Naomi:
A World History of Photography, New York 1984

Rüesch, Edgar:
Das Internationale Kriegs- und Friedensmuseum in Luzern, In: Hochwacht und Hof. 100 Jahre Quartierverein Hochwacht Luzern, Luzern 1974

Ruhmer, Eberhard:
Die Münchner Schule 1850 - 1914, München 1979

Salmond, Wendy R.:
Arts and Crafts in Late Imperial Russia. Reviving the Kustar Art Industries 1870 - 1917, Cambridge 1996

Sarabianov, Dimitri V.:
Russian Art. From Neoclassicism to the Avant-Garde 1800 - 1917, New York 1990

Scheffler, Karl:
Die Frau in der Kunst, Berln 1908

Schiefler, Gustav:
Eine Hamburgische Kulturgeschichte 1890 - 1920, Hamburg 1985

Schirach, Baldur von (Hrsg.):
Wille und Macht, Führerorgan der nationalsozialistischen Jugend, Heft 4, Berlin April/Juni 1943

Schmid, Elmar D./Heym, Sabine:
Mathias und Anna Sophie Gasteiger, Ausstellungskatalog Schloss Nymphenburg, Dachau 1985

Schneede, Uwe M. (Hrsg.):
Chagall, Kandinsky, Malewitsch und die russische Avantgarde. Ausstellungskatalog Hamburger Kunsthalle u. a., Ostfildern-Ruit 1998

Schrick, Kirsten Gabriele:
München als Kunststadt. Dokumentation einer kulturhistorischen Debatte von 1781 - 1945, (Diss. phil.) Wien 1994

Schulze, Sabine (Hrsg.):
Sehnsucht nach Glück. Wiens Aufbruch in die Moderne: Klimt, Kokoschka, Schiele, Ausstellungskatalog Schirn-Kunsthalle, Frankfurt/M. 1995

Schumacher, Fritz:
Vom werdenden Stadtpark, Hamburg 1914

Schumacher, Fritz:
Plastik im Freien. Versuche im Betrachten von Kunstwerken, Fragen an die Heimat, 4. Heft, Braunschweig/Berlin/Hamburg 1928

Schümann, C.W.:
Das Haus der Frau In: *Der westdeutsche Impuls 1900 - 1914. Die Deutsche Werkbund-Ausstellung Cöln 1914,* Ausstellungskatalog Kölnischer Kunstverein, Köln 1984, S. 233ff

Schweiger, Werner J.:
Wiener Werkstätte. Kunst und Handwerk. 1903 - 1932, Wien 1982

Schweiger, Werner J.:
Aufbruch und Erfüllung. Gebrauchsgraphik der Wiener Moderne 1897-1918, Wien (u.a.) 1988

Sedlmayer, Hans:
Aspekte der Österreichischen Kunst, In: *Epochen und Werke I*, Wien 1960

Sello, Gottfried:
Malerinnen aus 5 Jahrhunderten, Hamburg 1988

Sello, Gottfried:
Malerinnen des 20. Jahrhunderts, Hamburg 1994

Sewerjuchin, D. J./Leikind, O. L. (Hrsg.):
Russische Künstler in der Emigration (1917 - 1941), (russ.) Petersburg 1994

Shedel, James:
Art and Society: The New Art Movement 1897 - 1914, Palo Alto, Ca. 1981

Sieker, Hugo (Hrsg.):
In Memoriam Elisabeth Meyer. 1889 - 1964, Hamburg 1964

Simon, Hans-Ulrich:
Sezessionismus, Stuttgart 1976

Sl.:
Reiches Lebenswerk. Elena Luksch-Makowsky 75 Jahre alt, In: *Hamburger Abendblatt,* 14.11.53

Sl.:
Von Petersburg bis Hamburg. Zum Tode der Malerin Elena Luksch-Makowsky, In: *Hamburger Abendblatt,* 17.8.1967

S.N.:
Ssovremnoie Iskusstvo (L'Art Moderne) in St. Petersburg. In: *Dekorative Kunst*, VI. Jg., Nr.12, München 1903, S. 441ff

Sotriffer, Kristian (Hrsg.):
Der Kunst ihre Freiheit: Wege der österreichischen Moderne von 1880 bis zur Gegenwart, Wien 1984

Sotriffer, Kristian:
Modern Austrian Art: A Concise History, London 1965

Spielmann, Heinz:
Kunst des späteren 19. und 20. Jahrhunderts. Erwerbungen 1967-69. Wien und der Wiener Secessionsstil in Hamburg, In: *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen,* Bd.14/15, Hamburg 1970, S. 362f.

Spielmann, Heinz:
Bildhauer in Hamburg 1900 - 1972. Zum 100. Geburtstag von Richard Luksch am 23. Januar 1972, Ausstellungskatalog Kunsthaus Hamburg, Hamburg 1972

Spielmann, Heinz:
Kunst des späteren 19. und 20. Jahrhunderts. Erwerbungen 1972 - 73, In: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen, Bd. 19, Hamburg 1974, S. *216f.*

Spielmann, Heinz:
Räume und Meisterwerke der Jugendstilsammlung, Bilderhefte des Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Nr. 15, Hamburg 1977

Spielmann, Heinz:
Ein Hauptwerk des Wiener Jugendstil ist gerettet, In: *Museen der Freien und Hansestadt Hamburg,* Heft 7, 1. Jg., Hamburg 1977

Spielmann, Heinz:
Die Jugendstilsammlung des Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Hamburg 1979

sr.:
Fotokunst und Jugendstil geben sich ein Stelldichein, In: *Bild*, 25.1.1979

sr.:
"Frauenschicksal" jetzt sicher in der Kunsthalle, In: *Bild*, 25.9.1982

Staatliche Kunstgewerbeschule zu Hamburg (Hrsg.):
Bericht der Staatlichen Kunstgewerbeschule zu Hamburg über das Schuljahr 1905 - 1906, Hamburg 1905

Stadtparkverein zu Hamburg e.V. (Hrsg.):
Vom werdenden Stadtpark, Hamburg 1914

Sterk, Harald:
Hamburg nahm den "Scherbenhaufen", In: *Arbeiter-Zeitung Wien*, 8.12.1972

Sternin, Grigori J.:
Das Kunstleben Rußlands an der Jahrhundertwende, (dt.) Dresden 1976

Sternin, Grigori J.:
Das Kunstleben Rußlands zu Beginn des 20. Jahrhunderts, (dt.) Dresden 1980

Stöhr, Ernst:
Klingers Beethoven, In: *Katalog der XIV. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession*, Wien 1902, S. 9 f.

Stökl, Günther:
Russische Geschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart, Stuttgart 1962

Stoessl, Otto:
Kunstschau, In: *Die Fackel,* Nr. 259/260, 1908, S. 24f

Straatman, Silke:
Russisches Spielzeug aus dem 19. Jahrhundert und "Russische Sprichwörter" - eine Sammlung von Elena Luksch-Makowskaja, In: *Mitteilungen des Hamburgischen Museums für Völkerkunde 1989,* NF. Bd. 20, Hamburg 1990, S. 131ff

Sundren, Nils:
Gottes Volk in der Sowjetunion. Ein Überblick über sechs Jahrzehnte sowjetischer Religionspolitik, Witten 1978

Syamken, Georg:
Die dritte Dimension. Plastiken Konstruktionen Objekte. Bestandskatalog der Skulpturenabteilung der Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1988

Tickner, Lisa:
Feminismus, Kunstgeschichte und der geschlechtsspezifische Unterschied, In: Kritische Berichte, 2/1990, Jg. 18, Marburg 1990, S. 5f.

Ostini, Fritz von:
Zur VIII. Ausstellung im Münchener Glaspalast, In: *Die Kunst für Alle,* XVI. Jg., München 1900 - 1901, S. 540

Varnedoe, Kirk:
Wien 1900. Kunst, Architektur & Design, (dt.) Köln 1993

Vergo, Peter:
Art in Vienna 1898 - 1918, London 1975

Waissenberger, Robert:
Wien und die Kunst in unserem Jahrhundert, Wien 1964

Waissenberger, Robert:
Die Wiener Secession, Wien/München 1971

Waissenberger, Robert (Hrsg.):
Traum und Wirklichkeit. Wien 1870 - 1930, Ausstellungskatalog Historisches Museum Wien, Salzburg/Wien 1984

Wallsee, H. E.:
Die Kunstgewerbe-Schule zu Hamburg und ihre neuen Lehrer, In: *Deutsche Kunst und Dekoration,* Bd. XXII, Darmstadt 1908, S. 1ff

Wehner, Dieter:
Bernhard Hoetger - Das Bildwerk 1905 - 1914 und das Gesamtkunstwerk Platanenhain, Zürich 1993

Weinberg, Gotthart:
Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 - 1910, Stuttgart 1981

Weisser, Michael:
Ornament und Illustration um 1900. Handbuch für Bild- und Textdokumente bekannter und unbekannter Künstler aus der Zeit des Jugendstils, Frankfurt/M. 1980

Wichmann, Siegfried:
Realismus und Impressionismus in Deutschland. Bemerkungen zur Freilichtmalerei des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts, Stuttgart 1964

Widmer, K.:
Zur Mannheimer Jubiläums-Ausstellung, In: *Deutsche Kunst und Dekoration,* Band XX, Darmstadt 1907, S. 301ff

Wietek, Gerhard (Hrsg.):
Der Kreuzstall. Ein neues Museum für die Kunst des 20. Jahrhunderts, Katalog Schleswig Holsteinisches Landesmuseum, Schloss Gottorf, Neumünster 1985

Wulff, Oskar:
Die neurussische Kunst. Im Rahmen der Kulturentwicklung Russlands von Peter dem Grossen bis zur Revolution, Augsburg 1932

X.: Wiener Kunst im Hause in der XV. Secessionsausstellung, In: *Das Interieur*, IV. Jg., Wien 1903, S. 28

Zeitler, Rudolf:
Skandinavische Kunst um 1900, Leipzig 1990

Zimmermann, Rainer:
Die Kunst der verschollenen Generation. Deutsche Malerei des expressiven Realismus von 1925 - 1975, Düsseldorf/Wien 1980

Zuckerkandl, Berta:
Wiener Ausstellungen, In: *Die Kunst für Alle,* XVI. Jg., München 1900 - 1901, S. 355f

Namensregister

Adler, Friedrich 175, 222
Ahlers-Hestermann,Friedrich 200, 320, 328
Albiker, Karl 222
Alexander II., Zar 16, 19, 279
Alexander III., Zar 20, 24
Alexej, Großfürst 189
Altenberg, Peter 333
Andri, Ferdinand 91
Anisfeld, Boris 193
Auchentaller, Josef M. 91, 94
Azbee, Anton 40, 42, 44, 45, 47, 51, 111, 347
Bahr, Hermann 333
Bakst, Leon 74, 147, 148, 187, 193, 294
Barg, Felicitas 318
Barlach, Ernst 222, 223
Bartholomé, Albert 65
Barzow, Wassili 82
Bauer, Leopold 128, 133, 157
Beckerath, Wilhelm von 175, 195
Beethoven, Ludwig van 122, 123, 125, 126, 131, 165, 355
Behn, Fr. 320
Behrens, Gertrud 318
Behrmann, Traute 334
Beklemishew, A. 54
Benirschke, Max 175
Benois, Alexander 74, 79, 81, 147, 148, 187, 191, 225, 274, 294, 329, 330
Benois, I. 330
Benois, Nicolas 330
Bertie, Arthur 286
Bierhenke, Wilhelm 203, 320, 321, 323, 329
Bilibin, Ivan 40, 81, 149, 191, 193
Blei, Franz 333
Bloch, Johann von 38, 58, 63, 64, 65, 66, 67, 83, 354
Bock, Arthur 218
Bonartz, Paul 277
Bossard, Johann Michael 175
Bouilhet, Louis 305
Brandes, George 23
Brandstätter, (?) 88
Brinckmann, Justus 185
Bruck, Hilde 320
Cahen D'Anvers, Sonia 267
Carrick, William 83
Cézanne, Paul 61, 62, 79
Claudius, Hermann 50, 302, 303, 310, 312, 314, 317, 323
Corinth, Lovis 48
Courbet, Gustave 41
Czeschka, Carl Otto 174-176, 177, 179, 181, 185, 195, 202, 333

Degas, Edgar 60
Dehmel, Ida 185, 196-198, 209, 229-232, 262, 263, 282, 327, 345
Dehmel, Luise 196
Dehmel, Richard 192, 195-199, 200, 209, 210, 229, 243, 332, 350
Dehmel, Vera 200
Delavilla, Franz Karl 177, 195
Detering, Dascha 337
Diaghilev, Sergej 28, 40, 74, 75, 76, 77, 145, 148, 186, 187, 283
Dill, Ludwig 42, 43, 45, 89, 169
Dobuschinsky, Mstislav 30, 40, 149
Dubbels, Martha 328
Dührkoop, Rudolf 178, 241, 349
Dunkelmann, Ruth 337, 345
Ehre, Ida 318
Elisabeth, Kaiserin 103
Engel, Elsbeth 248, 274
Engel, Hanne 5, 89, 248, 274
Exter, Julius 46
Falke, Gisela Baronesse von 155
Falke, Gustav 229
Falke, Ursula 229, 232, 233, 248, 287, 301
Filossofow, Dimitri 74, 76, 146
Fischer, Felix 154
Fischer-Trachau, Dorothea 341
Flentjen, Ingrid 318
Flinte, Fritz 328
Flöge, Emilie 118
Fomin, I. A. 188, 190, 191
Fostner, Leopold 155
Freud, Sigmund 109, 161
Frischlin, Leonhart 173
Froggatt, Maurice 339
Gärtner, Marianne 327
Gärtner, Robert 195, 288, 327
Gasteiger, Mathias 45, 46, 47, 67, 114, 354
Gaul, August 218, 219
Girschmann, Herr ? 191
Gontcharowa, Natalia 187, 226, 227
Grabar, Igor 39, 40, 145, 147, 149, 163, 189-191, 348, 356
Grossmann, Esther 118, 265
Gutschow, Konstanty 291, 321, 361
Hackl, Gabriel von 40
Haensgen-Dingkuhn, Elsa 295
Hanak, Anton 223, 224
Hanspach, W. 311
Harlfinger, Fanny 156, 158
Hausch, Alexander F. 188, 191
Hävernick, Prof. 314, 316
Heckscher, Siegfried (od. Caesar) 230
Heimerdinger, Magda 318
Heller, Hans 175
Helms, Paul 325
Hirsch, Marie 200, 242, 282
Hirschmann, W. 274

Hitler, Adolf 288, 348
Hodler, Ferdinand 135, 136
Hoetger, Bernhard 222, 223
Hoffmann, Josef 123, 131, 132, 155, 157, 159, 160, 162, 166, 167, 169, 174, 176, 179, 185, 186, 333
Hofmann, Werner 346
Höh, Helmut von der 333
Hölzel, Adolf 42, 43, 44
Holzinger, Emil 155
Hopf, Eduard 195
Irwahn, Martin 328
Isermeyer, Christian 346
Jäger, Herbert 264, 282
Jahnn, Hans Henny 325, 326
Janssen, Alfred 194
Jawlensky, Alexej 39, 40, 44
Jeanneret, Pierre 276
Jockel, Jorinde 233, 287, 301
Jockel, Nils 336
Johler, Hans 286
Johler, Roland 294, 295, 351
Jushni, J. D. 189
Kalkreuth, Leopold Graf 131
Kandinsky, Wassily 39, 40, 44, 226, 245
Keitel, Herbert 271, 345
Khnopff, Ferdinand 121
Kirchmann, Ruprecht 292, 294, 314, 372
Klimt, Gustav 91, 94, 103, 108, 109, 115, 118, 123, 125, 128, 136, 145, 156, 159, 161, 165, 169, 174, 179, 180, 334, 347
Kling, Anton 177, 195
Klinger, Max 122, 131
Kokoschka, Oskar 180, 181, 333, 347
Kolbe, Georg 218, 219, 222
Kollwitz, Käthe 247, 335
Konjenkow, Sergej 63, 66, 78
Kotomkin, Alexander 321
Kramskoi, Iwan 18
Krauss, (?) Baron 162
Kruglikov, Elisabeth 163
Kuöhl, Richard 218, 219
Kurzweil, Max 91, 94
Kusmin, Jewgeni 72, 205
Kustodiew, Boris 29-32, 69, 79, 81, 149, 225
Lanceray, Jewgeni 74, 77, 79, 145, 147, 149, 191, 225, 238, 330
Langhammer, Arthur 42
Larionov, Michail 187, 226
Larsson, Carl 121
Lauffen, Richard 312
Le Corbusier 276
Lee, Ursula 318
Lehmbruck, Wilhelm 223, 224
Leibl, Wilhelm 40-42, 131
Leppien, Helmut 332, 337, 339
Letkowa-Sultanowa, Katharina P. 22
Lichtwark, Alfred 198, 217, 326

Lieber, Dorothea 222
Liliencron, Detlev von 198, 236, 260
Linné, Carl von 215
List, Wilhelm 91, 94
Löffler, Berthold 130
Löhr, Franz 223
Löwengard, Kurt 251
Luksch, Andreas 150, 165, 195, 206, 232, 234, 240-243, 251, 265, 267, 278, 300, 304, 305, 308, 314
Luksch, Anna 117
Luksch, Dimitri 192, 206, 210, 212, 236, 240, 241, 243, 277, 278, 283, 286, 295, 303, 304, 307, 308
Luksch, Elena (jun.) 307, 347
Luksch, Friederike 185
Luksch, Goswin 307
Luksch, Maria 129, 308, 339, 341
Luksch, Peter 41, 98, 114, 116, 119-121, 140, 141, 195, 198, 199, 206, 215, 234, 242, 243, 252, 267, 271, 273, 278, 280, 283, 284, 289, 290, 291, 301, 304, 308, 314, 332, 333, 335-338, 340, 342, 344-346, 349, 350
Luksch, Richard 14, 32, 42, 45, 46-52, 54-60, 65, 67, 68, 77, 78, 85-90, 94, 95, 99, 100, 107, 108, 109, 114-117, 128, 130, 131, 133, 134, 140, 141, 142, 149, 150, 151, 153, 160-163, 166, 168, 175, 177, 178, 180, 183, 185, 197, 198, 203, 209, 211, 224, 228-233, 235, 241, 242, 243, 248, 257, 260, 266, 273, 285, 286, 289, 290, 301, 302, 311, 322, 338, 343-345, 347, 350
Luksch, Sibylla 295, 303
Lux, Joseph August 123, 126, 153
Lyttle, (Miss) 312
Mahler, Alma 107, 154
Mahler, Gustav 107, 154
Mahlmann, Max Hermann 345
Makowsky, Julia 16, 17, 19, 20, 21, 37, 39, 52, 86, 114, 117, 143, 172, 191, 235, 237, 243, 272, 273, 275, 303, 305
Makowsky, Konstantin 16, 18, 19, 20, 21, 28, 38, 235 Makowsky, Marina 207
Makowsky, Sergej 16, 20, 21, 87, 186-192, 206, 207, 237, 272, 274, 277, 305, 307, 308
Makowsky, Voloda 20, 237, 272, 300, 305, 306
Makowsky, Wladimir 19, 28, 54, 286
Malewitsch, Kasimir 227, 245, 246
Maljawin, Filip 30, 31, 32, 69, 77, 79, 81, 95, 145

Maljutin, Sergej 26, 145
Mamontov, Savva 25, 26, 73, 76, 77, 80
Martinowa, M. 287, 288
Mate, Wladimir 33, 81, 191
Mehoffer, Joseph 91, 94
Meier-Lüne, Ilse 318
Messner, Franz 155
Mestern, Hans 321
Meyer, Elisabeth 301, 318, 319
Meyer, Richard 175
Mhé, Herbert 242, 322
Minne, Georg 135, 140, 169, 223, 224
Moegelin, Else 318
Moll, Carl 160
Möller, Petty 282, 304
Mönckeberg, Carl 202
Moser, Koloman 102, 120, 127, 155, 157, 159, 160, 174, 176, 17
Munch, Edvard 121, 131, 247
Muraschko, Nikolai 30, 31
Mussorgskij, Modest 20
Myrbach, Felician Baron 175
Nabokoff, Wladimir 330
Niemann, Walter 286
Niemeyer, Wilhelm 177, 195, 200-202, 228, 289
Nietzsche, Friedrich 109, 198, 199
Nikolaus II. 64, 77
Nikolenko, Lada 320
Nocht, Bernhard 195, 167
Nolde, Emil 44
Nowak, Anton 91, 94
Nuwel, Walter 74
Obsieger, Robert 222
Olbrich, Joseph Maria 175
Orlik, Emil 175
Ossipov, General 188, 237
Ostroumova-Lebedeva, Anna 29, 30, 77, 145, 191, 193
Pasetti, A. 16
Pauli, Gustav 273
Pego, August 254, 255
Peter I., Zar 280, 296
Peyfuss, Marietta 155
Povorina, Alexandra 200, 238, 335, 366
Powolny, Michael 130, 155
Prell, John 265
Prelle-Pferdmenges, Hilde 319
Puschkin, Alexander 247
Rabelais, François 180-182, 194, 224, 274, 335
Rainer, Arnulf 103
Ramin, Günther 326
Rehm, Ingrid 335, 338
Repin, Ilya 19, 23-30, 32-36, 39, 53, 54, 70, 72, 73, 76-78, 111, 125, 144, 191, 344, 348
Reuss-Löwenstein, Harry 316
Ridder, F. 323
Rimskij-Korssakow, Nikolaj 20, 73, 125
Rjabuschkin, Andrej 81

Rodin, Auguste 219
Roerich, Nikolai 69, 79-81, 147, 225
Rubinstein, Anton 20
Rustshiz, Ferdinand 78, 145, 146
Schellenberg, Carl 314
Scherwaschidze, Alexander 163
Schiefler, Gustav 196, 197, 200, 202
Schiele, Egon 122, 346
Schlichtkrull, Thomas W. 305, 306
Schlüter, Erna 318
Schmarow, Alexander 30-32
Schmid, Fr. Otto 132
Schmidt, R. 175
Schmidt, Wilhelm 155, 157, 158
Schneider, Karl 276
Schulte-Strathaus, (Herr) 312
Schumacher, Fritz 207, 213, 215-217, 220, 221, 259, 277, 320
Sello, Gottfried 314, 331
Serebriakova, Sinaida 226, 330
Serow, Valentin 40, 71, 73, 77
Siegler, Casanova 312
Siemsen, Anna 318
Sika, Jutta 155
Sloman, Nora 327
Solowjow, Wladimir 124
Somow, Konstantin 29, 30, 31, 69, 74, 77, 79, 145, 149, 189
Spars, Eylert 316, 325, 326
Spielberg, Herta 318
Spielmann, Heinz 342
Stalin, Josef 298, 339, 340
Stassow, Wladimir 22, 76
Stattler, (?) 114
Staude, (Frau Consul) 242
Stegemann, Heinrich 238
Stellezkij, D. 78
Stoneborough-Wittgenstein, Margaret 118
Stuck, Franz von 136, 224
Sudeck, Paul 195
Sudejkin, Sergej 212, 225
Sumetsberger, Karl 155
Swedlund, Helga 318
Tarinskij, Alexander 33
Tenisheva, Maria 26, 73, 76, 77, 80, 81, 147
Tesdorpf-Edens, Ilse 318
Tolstoi, Lew 28, 142
Toulouse-Lautrec, Henri de 172
Trethahn, Therese 155
Tretjakow, Pavel 18, 24
Troubezkoi, Paul 77, 78
Unger, Else 155
Unna, Maya 265
Urhahne, Miensch 327
Ushkov, Michail 187
Ustinov, Peter 330
Verlaine, Paul 22
Vierthaler, Ludwig 216
Vogel, Heinrich 194
Vollmer, Hans 155

Wagner, Otto 175
Wagner, Richard 40
Walthausen, (?) Frau von 214
Warburg, Aby 195
Warburg, Max 282
Wärndorfer, Fritz 157
Wasnetsov, Viktor 73, 76
Weigand, Wilhelm 194
Weisswasser, (?) 114
Welikow, (?) 190
Wenezianow, Alexei 35
Werefkin, Marianne 30, 39, 44
Wield, Friedrich 218, 219
Wieser, Beatrix 228, 229, 232, 233, 360
Wieser, Kurt Baron 174
Wilhelm II., Kaiser 64
Wimmer, Maria 318
Wittgenstein, Karl 160, 167
Wittmer, W. 316, 317
Wladimir, Großfürst 20, 145, 189
Wrba, Georg 218, 219
Wrubel, Michail 71, 73, 79, 125, 130, 145
Zorn, Anders 28
Zuckerkandl, Berta 106

Abbildungsverzeichnis und -nachweis

Verwendete Abkürzungen:

NL = Nachlass
MKG = Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg
HK = Hamburger Kunsthalle
ÖG = Österreichische Galerie im Belvedere, Wien
RM = Russisches Museum, St. Petersburg
PR = Privatbesitz
o. N. = ohne Nachweis
A = Autorin
Z = zerstört

Wenn nicht anders vermerkt, stammen die Abbildungsvorlagen aus dem Nachlass. Maße, soweit bekannt.

Abb. 1 Konstantin Makowsky: Julia Makowsky mit den Kindern Elena und Sergej (1882). RM. 183 x 139 cm, Öl/LW.
Aus: ELM/Luksch,Maria (Hrsg.): Kindheits- und Jugenderinnerungen, Hamburg 1989, S. 6.

Abb. 2 Sergej Makowsky als Kind (Foto um 1881). NL.

Abb. 3 Konstantin Makowsky: Bildnis Julia P. Makowsky (1881). RM. 183 x 78 cm, Öl/LW.
Aus: Galina Iwaschewskaja: Die russische Malerei. Bildnisse, Leningrad 1991, o. S.

Abb. 4 Aktzeichnung aus der Aufnahmeprüfung für die Petersburger Kunstakademie (1896). NL.
42,5 x 31 cm, Bleistift.

Abb. 5 Die Petersburger Kollegen der Repin-Klasse (1896-7). PR. 42 x 118 cm, Öl/LW.

Abb. 6 Elena Makowsky (re.) in der Repin-Klasse (Foto um 1896). MKG.

Abb. 7 Ilya Repin: Wolgatreidler (1870-73). RM. 131,5 x 281 cm, Öl/LW.
Aus: The Russian Museum. Painting, Leningrad 1988, Abb. Nr. 72.

Abb. 8 Wolgaschiffer (1922). o. N.

Abb. 9 Porträt Richard Luksch (1898). NL. 51 x 33 cm, Öl/LW.

Abb. 10 Elena Makowsky in ihrem Atelier in Deutenhofen (Foto um 1898/99) NL.

Abb. 11 Der Schlachter (1898). o. N.

Abb. 12 Im Dampfbad (1899). PR. 29 x 80 cm, Öl/Karton.
Aus: Auktionskatalog Kuhlmann & Struck 1994, Nr. 1137.

Abb. 13 Relief für das Friedensmuseum (1899/1900) o. N.

Abb. 14 Das Märchen (1900). PR. 74 x 59 cm, Öl/LW.
Aus: Auktionskatalog Kuhlmann & Struck 1994, Nr. 1132

Abb. 15 Jewgeni Kusmin: Illustrierter Brief (um 1900). NL. ca. 30 x 20 cm, Aquarell.

Abb. 16 Elena Luksch-Makowsky mit ihrer Sammlung russischen Spielzeugs (Foto um 1950). NL.

Abb. 17 Russische Bauern (um 1860). Foto: William Carrick. NL.

Abb. 18 Porträt eines russischen Bauern (1900). o. N.

Abb. 19 Elena und Richard Luksch mit Hund (Foto um 1900). NL.

Abb. 20 Heimkehr (1900). o. N.

Abb. 21 Biergarten "Zur Schießstätte" (1900). o. N.

Abb. 22 Der Katzenfresser (1900). NL. 149 x 78 cm. Öl/LW.

Abb. 23 Der (Fassbinder) Zwerg (1900). NL. 145,5 x 71 cm. Öl/LW.

Abb. 24 Raum der X. Ausstellung der Wiener Secession (1900). Foto. Aus: *Ver Sacrum*, IV. Jg. 1901, S. 155.

Abb. 25 Die Landeskinder (1900). NL. 40 x 200 cm. Öl.

Abb. 26 Elena Luksch-Makowsky mit rotem Barett (Foto um 1898). NL.

Abb. 27 Geburtsanzeige für Peter Luksch (1901). NL. 18 x 24 cm. Farblithografie.

Abb. 28 Tante Fritzi (1903). NL. ca. 104 x 64 cm. Öl.

Abb. 29 Esther Grossmann (1903). o. N.

Abb. 30 Selbstbildnis als Schwangere (1901). o. N.

Abb. 31 Ver Sacrum/Selbstbildnis mit Sohn Peter (1901). ÖG. 94,5 x 52 cm. Öl/LW.

Abb. 32 Tod und Zeit (1902). o. N.
Aus: J. Heusinger v. Waldegg/ H. Leppien: Richard Luksch/Elena Luksch, Hamburg 1979, Abb. 52.

Abb. 33 Sadkos Brautschau (1902). o. N.

Abb. 34 Original-Holzschnitt im Katalog der XIV. Ausstellung der Wiener Secession (1902). NL.

Abb. 35 Original-Holzschnitt im Katalog der XIV. Ausstellung der Wiener Secession (1902). NL.

Abb. 36 Kalenderblatt Juni im Sonderheft *Ver Sacrum* (1903). NL.

Abb. 37 Entwurf für *Ver Sacrum* (um 1903). MKG.
7,8 x 14,9 cm. Feder/Pinsel.

Abb. 38 Entwurf für *Ver Sacrum* (um 1903). MKG.
7,6 x 15,7 cm. Feder/Pinsel.

Abb. 39 Holzschnitt in *Ver Sacrum* (1903), Jg. VI, Heft 8. NL.

Abb. 40 Holzschnitt in *Ver Sacrum* (1903), Jg. VI, Heft 8. NL.

Abb. 41 Raum in der XVII. Ausstellung der Wiener Secession (1903). Foto.
Aus: Das Interieur, Heft IV, 1903, S. 82/3.

Abb. 42 Adolescentia (1903). ÖG. 172 x 79 cm. Öl/LW.

Abb. 43 Elena Luksch-Makowsky vor ihrem Bild "Adolescentia" sitzend (1907). Foto: Rudolf Dührkoop. MKG.

Abb. 44 Silberpaneel aus der XVII. Ausstellung der Wiener Secession (1903). o. N.
Aus: Mitteilungen der Österreichischen Galerie, Jg. 18, Nr. 62, Wien 1974, Abb. 71.

Abb. 45 Die Heimkehr des betrunkenen Mannes (1902). PR.
40,3 x 30,6 cm. Aquarell/Gouache.

Abb. 46 Re.: Schränkchen auf hohen Füßen (um 1903-4). o. N.

Abb. 47 Richard Luksch mit Fayencefigur für Palais Stoclet (Foto um 1905). MKG.

Abb. 48 Relief Melpomene und die tragischen Chöre (1905). MKG. Je 250 x 250 cm. Fayence.

Abb. 49 Zimmer mit Orpheus-Panneau im Jagdhaus Hochreith (1904). Foto.
Aus: Wiener Werkstätte 1906/7, S. 450.

Abb. 50 Raum der Wiener Werkstätte in der Mannheimer Jubiläums-Ausstellung (1907). Foto.
Aus: Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. XX, S. 330.

Abb. 51 Arbeitsvermittlerin (1904). NL. 12 x 18 cm. Gouache.

Abb. 52 Wüstling (um 1904). o. N.

Abb. 53 Silvesterfeier bei Maxim (1906). PR. 28,8 x 44,6 cm. Gouache.

Abb. 54 Titelentwurf für "Kunst und Leben" (um 1905). MKG. 17,7 x 13,6 cm. Aquarell/Karton.

Abb. 55 Illustration aus "Deutsche Schwänke" (1906).
Buch im Nachlass.

Abb. 56 Illustration aus "Deutsche Schwänke" (1906).
Buch im Nachlass.

Abb. 57 Kalenderrelief Slawische Götter (1905). o. N.
Foto: MKG.

Abb. 58 Abtei von Thélème (Illustration zu Gargantua, 1908).
HK. 36,8 x 25,6 cm. Aquarell/Gouache.
Aus: J. Heusinger v. Waldegg/ H. Leppien: Richard Luksch/Elena Luksch, Hamburg 1979, Abb. 73.

Abb. 59 Russischer Volksbilderbogen "Die Sauna ist unsere zweite Mutter" (1908). NL. 31,5 x 42,4 cm. Litografie.

Abb. 60 Russischer Volksbilderbogen "Russland ist des Trunkes froh" (Entwurf 1908). NL. 31,5 x 42,7 cm. Litografie.

Abb. 61 Entwurf zu einem russischen Volksbilderbogen "Den Fischen das Meer, den Vögeln die Luft, aber den Menschen das Vaterland und den Kreis des Weltalls" (Entwurf 1908). MKG. 36,8 x 25,6 cm. Aquarell/ Gouache.
Aus: J. Heusinger v. Waldegg/ H. Leppien: Richard Luksch/Elena Luksch, Hamburg 1979, Abb. 77.

Abb. 62 Haustheater zu Ehren Prof. R. Luksch (1909). MKG.
Ca. 32 x 34 cm. Aquarell/Bleistift.

Abb. 63 Frauenschicksal (1912). HK. Lebensgröße. Fayence.

Abb. 64 Die Frau zwischen den Kindern (1910). NL. 28,5 x25,2 cm. Aquarell.

Abb. 65 Die Frau zwischen den Kindern (um 1912). o. N.

Abb. 66 Selbstbildnis mit Kindern vor Kirche (1912). o. N.

Abb. 67 Modell/Variante "Frauenschicksal" (um 1911). Foto im MKG.

Abb. 68 Richard Luksch: Pfeilerfiguren in Augsburg (1912). Aus: J. Heusinger v. Waldegg/ H. Leppien: Richard Luksch/Elena Luksch, Hamburg 1979, Abb. 29.

Abb. 69 Georg Kolbe: Figuren im Hamburger Stadtpark (1926/27). Hamburger Stadtpark. Aus: Fritz Schumacher: Plastik im Freien, Hamburg 1928, S. 24.

Abb 70 Bernhard Hoetger: Wut (1913). Slg. Richard Bampi, Kandern. Majolika. H. 36 cm. Sign. Aus: Ludwig Roselius, Bernhard Hoetger 1894 – 1949, Bremen 1974, Abb. 72

Abb. 71 Sinaida Serebriakova: Im Dampfbad (1913). RM. 135 x 174 cm. Öl/LW. Aus: Alexander Kamenski: Welt der Kunst. Leningrad 1991, Abb. 246.

Abb. 72 Russischer Volksbilderbogen "Bei Fest und Fröhlichkeit hat man viele Freunde" (Entwurf: 1908). NL/A. 22,8 x 20,3 cm. (Aus Siebdruckmappe um 1965)

Abb. 73 Russischer Volksbilderbogen "Finden und nicht anzeigen ist das gleiche wie Verhehlen. Der Dieb stiehlt nicht zu seinem Vorteil sondern zu seinem Untergang" (Entwurf: 1908). NL. 23,2 x 20,2 cm. Aquarell/Gouache/Tusche.

Abb. 74 Kasimir Malewitsch: Ein Österreicher kam nach Radziwill... (1914). 32,5 x 49,5 cm. FarbLithografie. Aus: Jewgenija Petrowa/Jochen Poetter (Hrsg.): Russische Avantgarde und Volkskunst, Stuttgart 1993, Kat. 48.

Abb. 75 Russischer Synodaler Chor (1914). HK. 79 x 78 x 30 cm. Gips.

Abb. 76 Porträt Dima Luksch mit russischem Spielzeug (um 1916). o. N.

Abb. 77 Porträt Andreas Luksch (um 1910). o. N.

Abb. 78 Elena Luksch-Makowsky mit ihren Söhnen Peter und Andreas (1907). Foto: Rudolf Dührkoop. MKG

Abb. 79 Foto Elena Luksch-Makowsky und ihre Söhne mit Blumen geschmückt (um 1907-10). NL.

Abb. 80 Selbstbildnis mit Sohn Andreas (um 1908/9). Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Schloss Gottorf. 91 x 52 cm. Öl/LW.
Aus: Gerhard Wietek: Der Kreuzstall. Ein neues Museum für die Kunst des 20. Jahrhunderts, Neumünster 1985, Kat. 63.

Abb. 81 Blatt mit Exlibris-Entwürfen (um 1916). NL. 54 x 28 x 28 cm. (Im Nachlass: Gips.)

Abb. 82 Porträtbüste Andreas Luksch (1916). NL.

Abb. 83 Russland (1921). NL/HK. 73 x 52,5 cm. Lithografie.

Abb. 84 Weinen / Die Klage (1921). NL/HK. 52,5 x 75 cm. Lithografie.

Abb. 85 Flucht (1923). NL/HK. 53 x 79 cm. Lithografie.

Abb. 86 Skizzen zu Dekorationen für russisches Fest (um 1934-37). MKG. Div. auf Blatt, je ca. 7 x 10 cm.

Abb. 87 Ankündigung einer Veranstaltung des Russisch-Deutschen Vereins (1928). MKG. 25 x 33 cm. Lithografie.

Abb. 88 Ankündigung eines Konzertes des Russischen Chors (1928). MKG. 26,1 x 32,3 cm. Aquarell.

Abb. 89 Russische Pilger (1899/1926). NL. 57 x 75 cm. Öl/Presspappe.

Abb. 90 Bettler vor dem Tor (1900). HK. Ca. 33 x 43 cm. Farblithografie.

Abb. 91 Modell eines Denkmals für Russische Gefangene (um 1925). MKG. 12 x 14 x 7 cm. Gips.

Abb. 92 Entwurf für Abitz-Cigarettenreklame (1922). MKG. 26,5 x 35 cm. Feder/Aquarell.

Abb. 93 Entwurf für Abitz-Cigarettenreklame (1922). MKG. 19,5 x 30 cm. Feder/Aquarell.

Abb. 94 Entwurf für Betalysol-Reklame (1922). MKG. Je ca. 20,8 x 13,2 cm. Kohle/Aquarell.

Abb. 95 Reklame-Entwurf für Tielemann + Dros-Conserven (um 1922). MKG. Je ca. 12,3 x 15,5 cm. Feder/Tusche.

Abb. 96 Senatsplakette für Treue Arbeit im Dienste des Volkes (1926). HK.

Abb. 97 Entwurf für Universitätsplakette (1920). o. N.

Abb. 98 Titelbildentwurf für Broschüre Kinder-Sonnenbad im Stadtpark (um 1926/7). MKG. Ca. 17 x 27 cm. Bleistift.

Abb. 99 Elena Luksch-Makowsky beim Sonnenbaden (Foto um 1920). NL.

Abb. 100 Brunnenfiguren (1930). Schule Meerweinstraße, Hamburg. Höhe ca. 60 cm. Bronze.

Abb. 101 Brunnenfiguren (1930). Schule Meerweinstraße, Hamburg. Höhe ca. 60 cm. Bronze.

Abb. 102 Brunnen (1930). Schule Meerweinstraße, Hamburg.

Abb. 103 Die Rednerin, oder: Ida Dehmel und ihre Freundinnen (1919). PR. 27,5 x 19,5 cm. Messingtreibarbeit.

Abb. 104 Entwurf für Die Rednerin, oder: Ida Dehmel und ihre Freundinnen (1917). o. N.

Abb. 105 Porträt Maya Unna (1921). o. N.

Abb. 106 Illustration in: Alfred Korn, Kanufahrtenspiegel, Hamburg 1921, S. 121. A.

Abb. 107 Johannis-Nacht-Feier (1920). o. N.

Abb. 108 Frauenbad Lattenkamp (1925). o. N. 59 x 89 cm. Öl über Kohle/Malpappe.

Abb. 109 Porträt Herbert Keitel (1920). NL. 98 x 54 cm. Öl.

Abb. 110 Porträt Walter Niemann im Chilehaus (1941). Z. (Laut Beschriftung des Repros.)

Abb. 111 Porträt Dr. Kirchmann und Sohn Ruprecht (1937). PR. Aquarell.

Abb. 112 Foto von Porträtsitzung Dr. Kirchmann und Sohn Ruprecht (1937). PR/Nachlass.

Abb. 113 Porträt Rupi Kirchmann (1943). PR. Aquarell.

Abb. 114 Leon Bakst: Porträt Alexander Benois (1898). RM. 64,5 x 100,3 cm. Aquarell/Pastell.
Aus: Alexander Kamenski: Welt der Kunst. Leningrad 1991, Abb. 12.

Abb. 115 Porträt Roland Johler (1931). o. N.

Abb. 116 Porträt Elena Luksch-Makowsky von Elsa Haensgen-Dingkuhn (1945). o. N. Öl/LW.
Aus: Ausstellungskatalog Elsa Haensgen-Dingkuhn, Hamburg 1981, S. 63.

Abb. 117 Porträt eines russischen Geistlichen (1940er). o. N.

Abb. 118 Ikone (um 1945). o. N.

Abb. 119 Raum der Ikonenausstellung in Hamburg (1947). Foto.

Abb. 120 Ikone des Hl. Nikolaus (1938). o. N.

Abb. 121 Entwurf für Dekoration des Russischen Karnevals-festes (1950). o. N. Ca. 85 bis180 x 200 cm.

Abb. 122 Russischer Gottesdienst im Flüchtlingslager Neugra-ben-Fischbek mit Mönch Vitali (1946). Foto. NL.

Abb. 123 Russischer Gottesdienst im Flüchtlingslager Neugra-ben-Fischbek mit Mönch Vitali (1946). Foto. NL.

Abb. 124 Russischer Gottesdienst (um 1939 o. 1945). NL. 14,3 x 20 cm. Bleistift/Gouache.

Abb. 125 Vera und ihre Mutter beim Kartenlegen (1950). NL. 41 x 50 cm. Öl/Presspappe.

Abb. 126 Altonaer Fischmarkt (1948). o. N. 100 x 250 cm.

Abb. 127 Alter Hafen (1948). o. N. 90 x 85 cm.

Abb. 128 Spielbudenplatz (1948). o. N. 90 x 85 cm.

Abb. 129 Foto von der Gesamtausstellung von 1954. NL.

Abb. 130 Foto von der Gesamtausstellung von 1954. NL.

Abb. 131 Foto von der Gesamtausstellung von 1954. NL.

Handschrift: Richard Dehmel: Ballade vom Kuckuck (1912). Aus: J. Heusinger v. Waldegg/ H. Leppien: Richard Luksch/Elena Luksch, Hamburg 1979, Abb. 103



Abb. 1
Konstantin Makowsky: Julia Makowsky mit den Kindern Elena und Sergej (um 1881).



Abb. 2
Sergej Makowsky als Kind (Foto um 1881)



Abb. 3

Konstantin Makowsky: Bildnis Julia P. Makowsky (1881).



Abb. 4
Aktzeichnung aus der Aufnahmeprüfung für die Petersburger Kunstakademie (1896).



Abb. 5
Die Petersburger Kollegen der Repin-Klasse (1896/7).



Abb. 6
Elena Makowsky (re.) in der Repin-Klasse (Foto um 1896).



Abb. 7
Ilya Repin: Wolgatreidler (1870 - 73).



Abb. 8
Wolgaschiffer (1922).



Abb. 9
Porträt Richard Luksch (1898).



Abb. 10
Elena Makowsky in ihrem Atelier in Deutenhofen (Foto um 1898/99).



Abb. 11
Der Schlachter (1898).



Abb. 12
Im Dampfbad (1899).

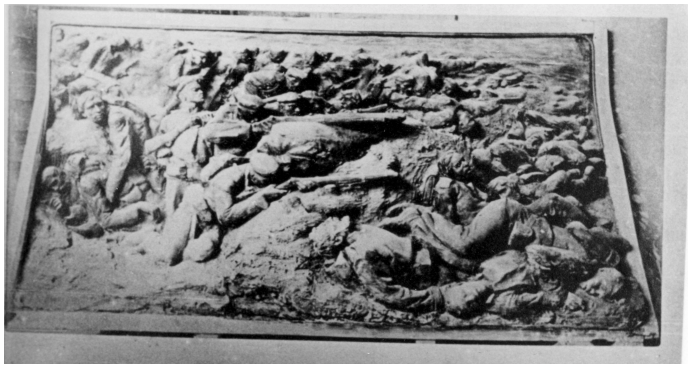


Abb. 13
Relief für ein Friedensmuseum (1899/1900).



Abb. 14
Das Märchen (1900).



Abb. 15
Jewgeni Kusmin: Illustrierter Brief (um 1900).



Abb. 16
Elena Luksch-Makowsky mit ihrer Sammlung russischen Spielzeugs.
(Foto um 1950).



Abb. 17

Russische Bauern (um 1860). Foto: William Carrick.



Abb. 18

Porträt eines russischen Bauern (1900).



Abb. 19
Elena und Richard Luksch mit Hund (Foto um 1900).

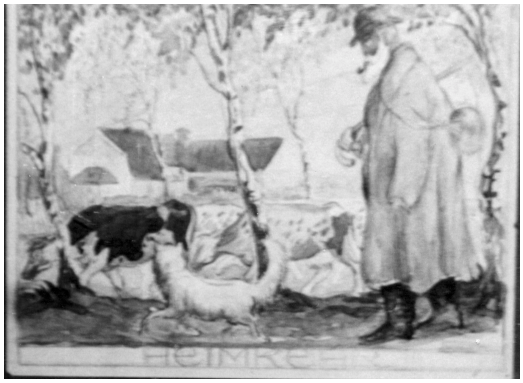


Abb. 20
Heimkehr (1900).



Abb. 21
Biergarten "Zur Schießstätte" (1900).



Abb. 22
Der Katzenfresser (1900).

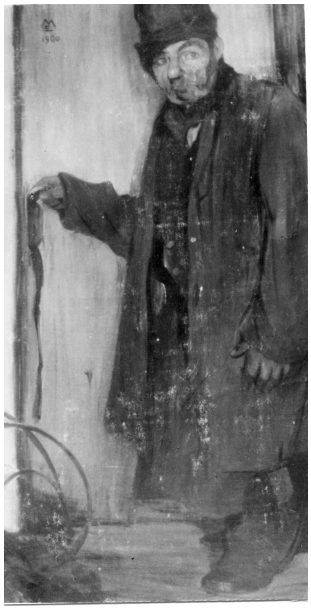


Abb. 23
Der (Fassbinder-) Zwerg (1900).

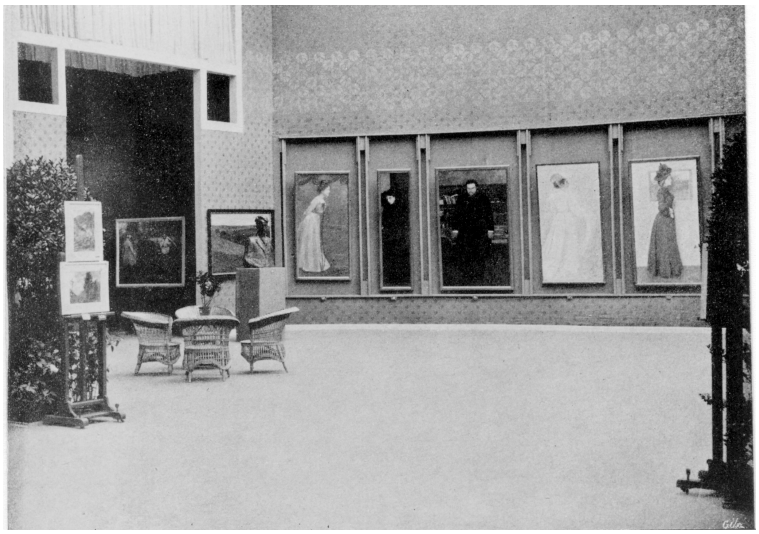


Abb. 24
Raum in der X. Ausstellung der Wiener Secession (1900). Foto.



Abb. 25
Die Landeskinder (1900).



Abb. 26
Elena Luksch-Makowsky mit rotem Barett (Foto um 1898).



Abb. 27
Geburtsanzeige für Peter Luksch (1901).



Abb. 28
Porträt Tante Fritzi (1903).



Abb. 29
Porträt Esther Grossmann (1903).



Abb. 30
Selbstbildnis als Schwangere (1901).



Abb. 31
Ver Sacrum - Selbstbildnis mit Sohn Peter (1901).

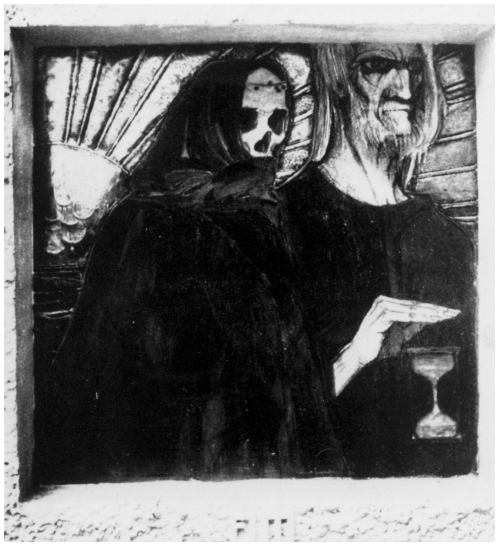


Abb. 32
Tod und Zeit (1902).

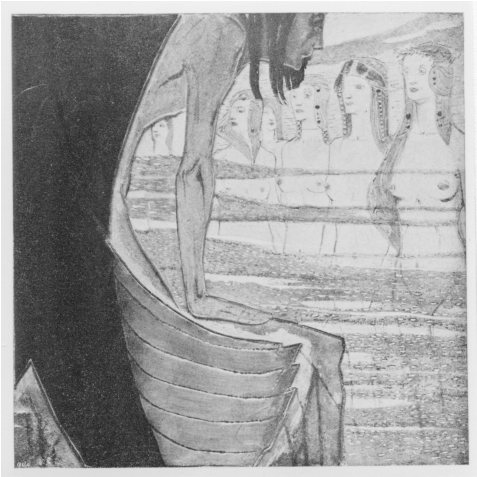


Abb. 33
Sadkos Brautschau (1902).



Abb. 34
Original-Holzschnitt im Katalog der XIV. Ausstellung der Wiener Secession (1902).



Abb. 35
Original-Holzschnitt im Katalog der XIV. Ausstellung der Wiener Secession (1902).



Abb. 36
Kalenderblatt Juni im Sonderheft *Ver Sacrum* (1903).



Abb. 37
Entwurf für *Ver Sacrum* (um 1903).



Abb. 38
Entwurf für *Ver Sacrum* (um 1903).



Abb. 39
Holzschnitt in *Ver Sacrum* (1903).



Abb. 40
Holzschnitt in *Ver Sacrum* (1903).

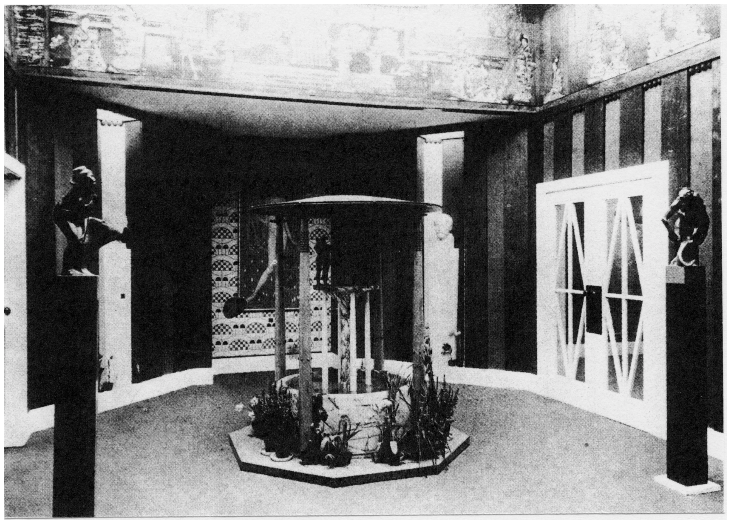


Abb. 41
Raum in der XVII. Ausstellung der Wiener Secession (1903). Foto.



Abb. 42
Adolescentia (1903).



Abb. 43
Elena Luksch-Makowsky vor ihrem Bild "Adolescentia" sitzend (1907).
Foto: Rudolf Dührkoop.



Abb. 44
Silberpaneel aus der XVII. Ausstellung der Wiener Secession (1903).



Abb. 45
Die Heimkehr des betrunkenen Mannes (1902).

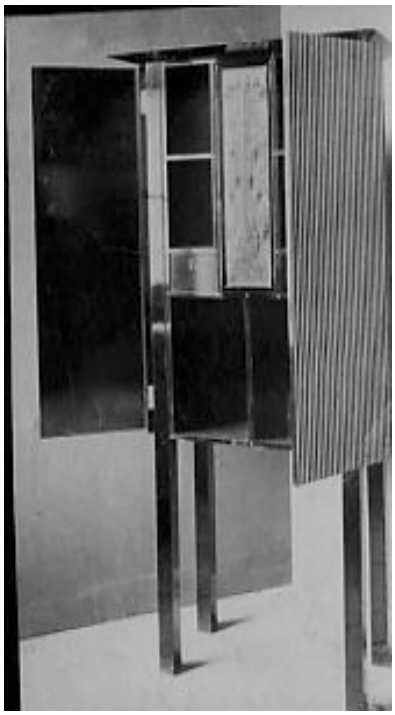


Abb. 46
Schränkchen auf hohen Füßen (um 1903/4).



Abb. 47
Richard Luksch mit Fayencefigur für Palais Stoclet (Foto um 1905).



Abb. 48
Relief Melpomene und die tragischen Chöre (1905).



Abb. 49
Zimmer mit Orpheus-Panneau im Jagdhaus Hochreith (1904). Foto.

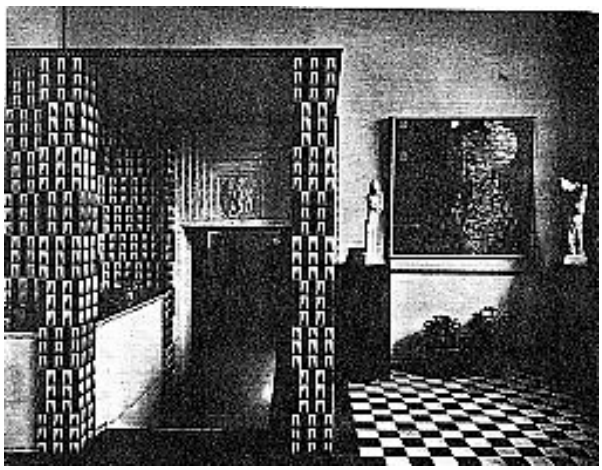


Abb. 50
Raum der Wiener Werkstätte in der Mannheimer Jubiläums-Ausstellung (1907). Foto.



Abb. 51
Arbeitsvermittlerin (1904).



Abb. 52
Wüstling (um 1904).



Abb. 53
Silvesterfeier bei Maxim (1906).



Abb. 54
Titelentwurf für "Kunst und Leben" (um 1905).



Abb. 55
Illustration aus "Deutsche Schwänke" (1906).



Abb. 56
Illustration aus "Deutsche Schwänke" (1906).



Abb. 57
Kalenderrelief "Slawische Götter" (1905).



Abb. 58

Abtei von Théléme (Illustration zu Gargantua, 1908).



Abb. 59

Russischer Volksbilderbogen "Die Sauna ist unsere zweite Mutter" (1908).



Abb. 60

Russischer Volksbilderbogen "Russland ist des Trunkes froh" (1908).



Abb. 61

Entwurf zu einem russischen Volksbilderbogen "Den Fischen das Meer, den Vögeln die Luft, aber den Menschen das Vaterland und den Kreis des Weltalls" (1908).



Abb. 62

Haustheater zu Ehren Prof. R. Luksch (1909).



Abb. 63
Frauenschicksal (1912).



Abb. 64
Die Frau zwischen den Kindern (1910).



Abb. 65
Die Frau zwischen den Kindern (um 1912).



Abb. 66
Selbstbildnis mit Kindern vor Kirche (1912).



Abb. 67
Modell/Variante "Frauenschicksal" (um 1911).



Abb. 68
Richard Luksch: Pfeilerfiguren in Augsburg (1912).



Abb. 69
Georg Kolbe: Figur im Hamburger Stadtpark (1926/27). Hamburger Stadtpark.



Abb. 70
Bernhard Hoetger: Wut (1912).



Abb. 71
Sinaida Serebriakova: Im Dampfbad (1913).



Abb. 72
Russischer Volksbilderbogen "Bei Fest und Fröhlichkeit hat man viele Freunde" (Entwurf: 1908).



Abb. 73

Russischer Volksbilderbogen "Finden und nicht anzeigen ist das gleiche wie Verhehlen. Der Dieb stiehlt nicht zu seinem Vorteil sondern zu seinem Untergang" (Entwurf: 1908).



Abb. 74

Kasimir Malewitsch: Ein Österreicher kam nach Radziwill... (1914).



Abb. 75
Russischer Synodaler Chor (1914).



Abb. 76
Porträt Dimitri Luksch mit russischem Spielzeug (um 1916).



Abb. 77
Porträt Andreas Luksch (um 1910).



Abb. 78
Elena Luksch-Makowsky mit ihren Söhnen Peter und Andreas (1907).
Foto: Rudolf Dührkoop.



Abb. 79
Elena Luksch-Makowsky und ihre Söhne mit Blumen geschmückt (Foto um 1907 - 10).



Abb. 80
Selbstbildnis mit Sohn Andreas (um 1908/9).



Abb. 81
Blatt mit Exlibris-Entwürfen (um 1916).



Abb. 82
Porträtbüste Andreas Luksch (1916).



Abb. 83
Russland (1921).



Abb. 84
Weinen / Die Klage (1921).



Abb. 85
Flucht (1923).



Abb. 86
Skizzen zu Dekorationen für russisches Fest (um 1934 - 37).



Abb. 87
Ankündigung einer Veranstaltung des Russisch-Deutschen Vereins (1928).



Abb. 88
Ankündigung eines Konzertes des Russischen Chors (1928).



Abb. 89
Russische Pilger (1899/1926).



Abb. 90
Bettler vor dem Tor (1900).



Abb. 91

Modell eines Denkmals für Russische Gefangene (um 1925).



Abb. 92

Entwurf für Abitz-Cigarettenreklame (1922).



Abb. 93

Entwurf für Abitz-Cigarettenreklame (1922).



Abb. 94
Entwurf für Betalysol-Reklame (1922).



Abb. 95
Reklame-Entwurf für Tielemann + Dros-Conserven (um 1922).



Abb. 96
Senatsplakette für Treue Arbeit im Dienste des Volkes (1926).



Abb. 97
Entwurf für eine Universitätsplakette (1920).



Abb. 98
Titelbildentwurf für Broschüre über Kinder-Sonnenbad im Stadtpark (um 1926/7).



Abb. 99
Elena Luksch-Makowsky beim Sonnenbaden (Foto um 1920).



Abb. 100
Brunnenfiguren (1930).



Abb. 101
Brunnenfiguren (1930).

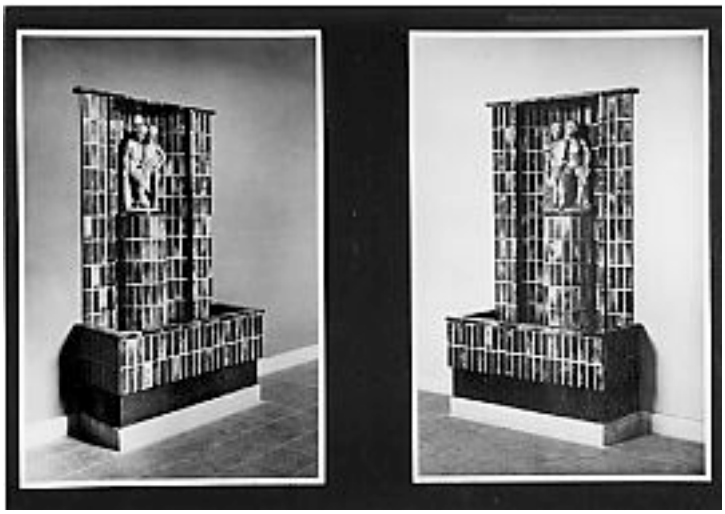


Abb. 102
Brunnen in der Schule Meerweinstraße, Hamburg (1930)



Abb. 103
Die Rednerin / Ida Dehmel und ihre Freundinnen (1919).



Abb. 104
Entwurf für Die Rednerin / Ida Dehmel und ihre Freundinnen (1917).



Abb. 105
Porträt Maya Unna (1921).



Abb. 106
Motiv aus dem Kanubuch (1921).



Abb. 107
Johannis-Nacht-Feier (1920).



Abb. 108
Frauenbad Lattenkamp (1925).



Abb. 109
Porträt Herbert Keitel (1920).



Abb. 110
Porträt Walter Niemann im Chilehaus (1941).



Abb. 111
Porträt Dr. Kirchmann und Sohn Ruprecht (1937).



Abb. 112
Porträtsitzung mit Dr. Kirchmann und Sohn Ruprecht (Foto von 1937).



Abb. 113
Porträt Rupi Kirchmann (1943).



Abb. 114
Leon Bakst: Porträt Alexander Benois (1898).



Abb. 115
Porträt Roland Johler (1931).



Abb. 116
Elsa Haensgen-Dingkuhn: Porträt Elena Luksch-Makowsky (1945).



Abb. 117
Porträt eines russischen Geistlichen (1940er Jahre).



Abb. 118
Ikone (um 1945).



Abb. 119
Raum der Ikonenausstellung in Hamburg (1947). Foto.



Abb. 120
Ikone des Hl. Nikolaus (1938).



Abb. 121
Entwurf für Dekoration des Russischen Karnevalsfestes (1950).



Abb. 122
Russischer Gottesdienst im Flüchtlingslager Neugraben-Fischbek mit Mönch Vitali (1946). Foto.



Abb. 123
Russischer Gottesdienst im Flüchtlingslager Neugraben-Fischbek mit Mönch Vitali (1946). Foto.



Abb. 124
Russischer Gottesdienst (um 1939 o. 1945).



Abb. 125
Vera und ihre Mutter beim Kartenlegen (1950).



Abb. 126
Altonaer Fischmarkt (1948).



Abb. 127
Alter Hafen (1948).



Abb. 128
Spielbudenplatz (1948).



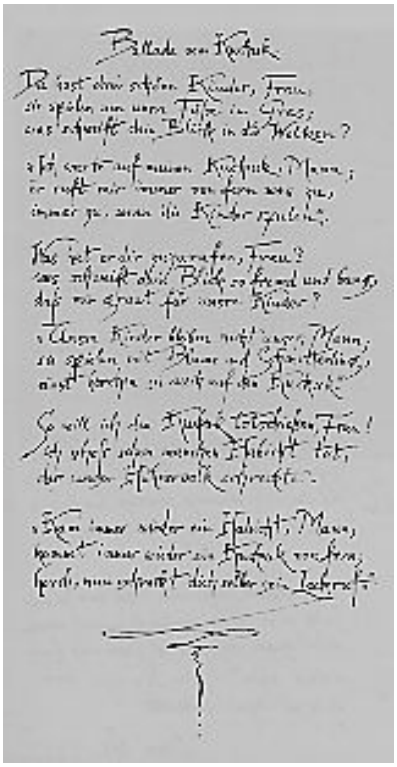
Abb. 129
In der Gesamtausstellung von 1954. Foto.



Abb. 130
In der Gesamtausstellung von 1954. Foto.



Abb. 131
In der Gesamtausstellung von 1954. Foto.



Richard Dehmel: Ballade vom Kuckuck. (1912)

Lebenslauf der Autorin

Name	Athina Hélène Chadzis
Wohnort	Sierichstr. 86
	22301 Hamburg
Telefon	040/27 80 96 15
Fax	040/22 22 10
Geburtstag	13.3.1967
Geburtsort	Paris
Staatsangehörigkeit	deutsch
Familienstand	ledig

Ausbildung

1986	Abitur in Hamburg
1986 - 1987	Staatliche Fremdsprachenschule Hamburg, Abschluss: Fremdsprachen-sekretärin. Danach zwei Monate Arbeit als Sekräterin bei Randstad-Zeitarbeit
1987 - 1988	Aufenthalt als "Au-Pair" in Paris/F. und Diplôme de Langue Française der Sorbonne
WS1988-995	Studium der Kunstgeschichte und Anglistik an der Universität Hamburg. Abschluss des Studiums mit dem Titel Magister Artium – Titel der Magisterarbeit: "Leben und Werk der Maskentänzer Lavinia Schulz und Walter Holdt - Ihr künstlerischer Nachlass im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg"
1995 - 2/2001	Dissertation über "Die Malerin und Bildhauerin Elena Luksch- Makowsky"
1996 - 1998	Zweijähriges Doktorandenstipendium der Universität Hamburg

Praktika

10/1990 - 4/1991	Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg
2/1992	Bauhaus Dessau
9/1992	Museum für Kunsthandwerk, Schloss Pillnitz in Dresden

Berufsausübung

1991 - 1999	Freie Mitarbeit beim Museumspädagogischen Dienst Hamburg
10/1992 - 3/1993	Werkvertrag zur Organisation der Ausstellung "Pixel - Formen digitaler Gestaltung" für das Museum für Kunst und Gewerbe im Rahmen der "Mediale 1993"
4-6/1996	Freie Mitarbeit in der Stilwerk Design Center GmbH
6-9/1996	Inventarisierung der historischen Kaffee-mühlensammlung der Fa. Tchibo und Erarbeitung eines Konzeptes für ein firmeneigenes Kaffeemuseum

10-11/1996	Konzeption und Inszenierung der Ausstellung "Gegen den Strom - Maskentanz im Expressionismus" im Museum für Kunst und Gewerbe
1996 - 2000	Organisation der Adventsmesse im Haus für Kunst & Handwerk, Hamburg (Verkaufsausstellung ausgewählter Kunsthandwerker und Designer)
1999 - 2000	Organisation der Frühjahrsmesse im Haus für Kunst & Handwerk
8/2000-2/2002	Werkvertrag zur Konzeption der Ausstellung "Nackt!" im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg
Seit 6/2001	Anstellung im Auktionshaus Quittenbaum Hamburg

Veröffentlichungen

"Die Maskentänzer Lavinia Schulz und Walter Holdt", In: *Jahrbuch des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg*, Bd. 13,

1994 (1996), S. 97 – 114 (Auch als Begleitheft zur o. g. Ausstellung erschienen.

"Gegen den Strom - Die Maskentänzer Lavinia Schulz und Walter Holdt" In: *Tanzdrama*, Heft 3, 1996, S. 16 - 23

"Die expressionistischen Maskentänzer Lavinia Schulz und Walter Holdt", Studien und Dokumente zur Tanzwissenschaft, Bd. 1, Frankfurt/M., 1998, 176 Seiten

„Das Ideale Maß. Aktstudium und Körperideal“. *In: Nils Jockel/Wilhelm Hornbostel (Hrsg.), Nackt. Die Ästhetik der Blöße,* Ausstellungskatalog MKG Hamburg*,* 2002, S. 13 - 24

„Die Choreographin Lavinia Schulz“, *In: Elsbeth Weichmann Gesellschaft e.V (Hrsg.), Frauen im Hamburger Kulturleben,* Hamburg 2002, S. 61-83

Hamburg, den 22.10.2002