

Reinhild Feldhaus

Die (Re-)Produktion des Weiblichen

Indizienicherungen in der Rezeptionsgeschichte Paula Modersohn-Beckers¹



Paula Modersohn-Becker gehört zu den bekanntesten Künstlerinnen im 20. Jahrhundert. In gängigen Nachschlagewerken hat sie ihren Platz als »große Künstlerin«², »bedeutende Malerin und Zeichnerin«³, »stärkste Begabung des Worpsweder Kreises am Beginn des Aufbruchs der deutschen Kunst«⁴ gefunden, welche »auch formal [...] in vorderster europäischer Reihe der Überwindung von Impressionismus und Naturalismus«⁵ stehe.

Modersohn-Becker verdankt ihre durch zahlreiche Ausstellungen, Publikationen und Monografien belegte Popularität nicht erst dem Bemühen von Kunsthistorikerinnen, die seit den siebziger Jahren ausgeschlossene und vergessene Künstlerinnen aufspüren und bekannt machen. Schon 1908, ein Jahr nach ihrem Tod, widmete die Bremer Kunsthalle der Künstlerin eine erste Einzelausstellung, in der 47 Gemälde dem Publikum vorgestellt wurden. In demselben Jahr erschien Karl Schefflers Abhandlung über »Die Frau und die Kunst«, in der er den Frauen aufgrund ihres »Geschlechtsbewußtseins« jede schöpferische Selbständigkeit absprach und sich damit in bester Gesellschaft mit damaligen Einschätzungen befand.

Paula Modersohn-Beckers Popularität setzt zu einem Zeitpunkt ein, als die Differenz zwischen den beiden Geschlechtern in großer Breite und Ausdauer von Theoretikern aus verschiedenen gesellschaftlichen und kulturellen Bereichen thematisiert wurde, um sie (erneut) festzuschreiben. Wie ist das zusammen zu denken? Um diesen scheinbaren Widerspruch zu verstehen, soll die Frage auf der Basis feministischer Forschungen zunächst konkretisiert werden.

Welche Auswirkungen der »Geschlechterdiskurs«, so wie er sich im 18. Jahrhundert entwickelte, auf die Betätigungsmöglichkeiten von Frauen bis heute hat, ist bereits vielfach thematisiert worden. Mit einer angeblich in der Biologie begründeten Gegenüberstellung von »zeugendem« und »nährendem« Prinzip wurde zum einen die geschlechtsspezifische Arbeitsteilung in Produktion (vor allem von Bedeutung und Macht) für den Mann und in reproduzierende Tätigkeiten für die Frau unterschieden. Zum anderen wurde das Weibliche idealisiert und erhöht. Dies widerspricht dem Ausschluß der Frauen aus Politik und Kultur nicht, im Gegenteil: Damit das Weibliche als Projektionsfläche für Höheres, für Erstrebenswertes – für das, was die Ordnung sichern und stabilisieren soll – fungieren kann, ist der Ausschluß offenbar notwendig.⁶ Die Favorisierung und Idealisierung des »Weiblichen« in der Kunst geht mit der Diffamierung und Ausgrenzung von Frauen als Künstlerinnen einher. Wenn z.B. Scheffler der »harmonischen Geschlossenheit« der Frau huldigt, so sagt er zugleich, daß diese Naturgesetz sei und dasselbe nicht überschritten werden dürfe – außer durch Verlust der »Normalität« – dies könnte durchaus als Drohung gelesen werden. Scheffler behauptet, »daß die Frau, die ihre harmonische Geschlossenheit zerstört und sich zu einseitigem männlichen Wollen zwingt, diesen Entschluß fast immer mit Verkleinerung, Krankhaftigkeit oder Hypertrophie des Geschlechtsgefühls, mit Perversion oder Sterilität« zu bezahlen habe. Hypothetisch fährt er fort: »Besä-

ßen wir zahlenmäßige Angaben, so würde es sich zeigen, daß zwei Drittel aller Künstlerinnen und mehr im Geschlechtsempfinden irgendwie anormal sind. Denn das geistige Wesen der Frau ist im hohen Maße mit ihrem Geschlechtsbewußtsein verwachsen; viel mehr als beim Mann.«⁷

Derart apodiktische Äußerungen zum Verhältnis Frauen und Kunst, für die Scheffler hier nur beispielhaft angeführt sei, lassen keinen Zweifel daran, daß die Nichtbeachtung von Künstlerinnen in der Kunstgeschichte nicht in einer (wie auch immer definierten) minderen Qualität ihrer Exponate begründet liegt, sondern die Ausgrenzung geschieht über eine Ideologie der Geschlechternatur – und eine der Kunst. Es kann daher nicht genügen, so ein Ergebnis der Forschung von Parker und Pollock⁸, Künstlerinnen nachträglich in den bestehenden, männlich definierten Kanon der Kunstgeschichte einzugliedern. Wie sich mittlerweile Parker und Pollocks Analysen deutlich bestätigen, untermauert das bloße Hinzufügen weiblicher Biografien lediglich die übliche Praxis der Kunstgeschichte, sich auf den isolierten, individuellen Künstler und die Beschreibung seines exklusiven Stils zu konzentrieren. Vielmehr ist die Tatsache des Ausschlusses von Frauen Grund genug, die Kunstgeschichte als Institution hinsichtlich ihrer Definitionen und Wertmaßstäbe von Kunst zu hinterfragen und ihr theoretisch-methodisches Instrumentarium zu untersuchen. Es gilt also, die Beschreibungsmuster und ihre historischen Veränderungen herauszuarbeiten, mit welchen Frauen und ihre Werke beurteilt wurden. Schließlich soll nicht nur danach gefragt werden, ob und wie sie ausgeklammert wurden, sondern auch, wie Künstlerinnen *trotz* und auch *wegen* dieser konstruierten Differenz Eingang in die Kunstgeschichtsschreibung fanden.

Im Falle Paula Modersohn-Beckers lautet meine Frage also: *Wie* wurde sie bekannt gemacht – *was* wurde an ihrem Œuvre und was an ihrer Biografie herausgehoben und mit welcher Bedeutung wurde es versehen? Ich möchte aufzeigen,

1. wie das immer wieder beschworene »Weibliche« der Künstlerin Ausgangspunkt und Resultat eines gegenseitigen Bestätigungsverhältnisses von fotografischer Reproduktion und Rezeption ihres Werkes ist,
2. wie auf der Grundlage dieser Wertung der frühe Tod – genauer: der Kindsbettod – Paula Modersohn-Beckers der Kunstgeschichte zum paradigmatischen Fall für den Beweis der Differenz zum Künstler gerät,
3. wie darüber hinaus in der Überhöhung dem Tod symbolisch »Sinn« gegeben wird, als »Opfer« für den Fortbestand und Erhalt des Volkes.

Hierzu stelle ich die Rezeptionsgeschichte Paula Modersohn-Beckers in den Mittelpunkt meiner Untersuchung. An der Reproduktionsgeschichte ihrer Bilder läßt sich darlegen, wie diese (bisher in der kunsthistorischen Forschung kaum beachtete) moderne Form der Kunstvermittlung eingebunden ist in die Beschreibung und Deutung des Gesamtwerkes der Künstlerin.

Ich gehe von der Feststellung Griselda Pollocks aus, daß die Kunstgeschichte als akademische Disziplin ein Bild vom Künstler entwarf, das die bürgerlichen Idealvorstellungen des Mannes verdichtet, die Künstleridentität sich also gerade über die Abgrenzung zu gängigen Schemen des »Weiblichen« konsolidiert.⁹ Mein besonderes Erkenntnisinteresse wird darauf gerichtet sein, ob und wie im Falle der Künstlerin eine »Lösung« für diesen Widerspruch gefunden wird. Weder die Vorstellungen vom Künstler, noch die gesellschaftlichen Definitionen von »Weiblichkeit« sind einem starren Modell unterworfen, sondern wandeln sich im jeweils historisch-gesell-

schaftlichen Kontext. Deshalb ist es nötig, die jeweiligen Rezeptionsweisen und ihre Standorte zu klären, von denen aus das Verhältnis Kunst bzw. Künstler und »Weiblichkeit« bestimmt wird.

Die Rezeptionsgeschichte Paula Modersohn-Beckers

Zu Lebzeiten Paula Modersohn-Beckers waren ihre Arbeiten nicht bekannt, im Gegenteil, selbst die Künstlerkollegen aus Worpswede nahmen sie in ihrer Tätigkeit als Künstlerin kaum wahr. Otto Modersohn notierte: »Keiner kennt sie, keiner schätzt sie [...].«¹⁰ An lediglich zwei Ausstellungen in der Bremer Kunsthalle nahm Modersohn-Becker teil. Die erste erhielt eine vernichtende Kritik von Arthur Fitger, der empört beklagte, daß es derart »unqualifizierbaren Leistungen«, wie den »sogenannten Studien« von Marie Bock¹¹ und Paula Modersohn-Becker, gelungen sei, den Weg in die Ausstellungsräume der Kunsthalle zu finden. Summarisch werden die Bilder und Studien der beiden Künstlerinnen ihrer »Leistungsunfähigkeit« zugeschrieben, sie selbst als »primitive Anfängerinnen« bezeichnet. Den meisten Platz jedoch räumt Fitger seiner »Entrüstung« ein, die es ihm kaum ermögliche, bei dem »Wörterschatz einer reinlichen Sprache« zu bleiben. Es scheint, als seien es weniger die Arbeiten selbst, auf die der ungebremste Zorn des Kritikers gerichtet ist, als vielmehr die Tatsache, daß den beiden Frauen der Eingang in – wie er schreibt – »unsere Kunsthalle« nicht verwehrt wurde. »Unser« kennzeichnet ein Besitzverhältnis, das hier offensichtlich geschlechtsspezifisch zu verstehen ist. Denn, so fährt der Kritiker im Hinblick auf die zeitgleich ausgestellten Werke Hans Thomas fort, den »wahren Kunstschatz des deutschen Volkes« könne nur »ein reich begabter Künstler von echtem Schrot und Korn« vermehren. Bleibe auch diesem einmal das Können versagt, so führe doch seine Hand »markig und klar« aus, »was ihr Herr und Gebieter« intendiere.¹² In der Gegenüberstellung von weiblicher Diffusion und männlicher Klarheit, weiblicher Schwäche und männlicher Stärke, weiblicher Unfähigkeit und männlichem Können, weiblicher Unbestimmtheit und männlicher Bestimmtheit usw. wird »Kunst« über den Künstler und seine männlichen Eigenschaften definiert.¹³ In der Rede Fitgers bestätigt sich: »Kunst« konstituiert sich über die Abgrenzung zum »Weiblichen«. Ist diese Abgrenzung gefährdet, scheint auch die traditionelle Definition von »Kunst« in Frage gestellt.

Das einsetzende Bekanntwerden Paula Modersohn-Beckers und ihres Œuvres nach ihrem Tode läßt sich in drei Phasen aufteilen: von ihrem Tod bis zum Nationalsozialismus, nach 1945 bis Anfang der sechziger Jahre und vom Anfang der siebziger Jahre bis heute.

In der ersten Phase überwog – wie auch zu ihren Lebzeiten – vor allem in der öffentlichen Presse die negative Kritik. Die Bewertungskategorien reichten von »fleißigem Dilettantismus« (Dresdener Nachrichten, 1909) über »Trivialität« (Kunst und Künstler, 1921) bis hin zur unterstellten »Degeneration künstlerischen Gefühls« (Württembergische Zeitung, 1910) und wichen insgesamt nicht wesentlich von den für Künstlerinnen verwendeten üblichen Diffamierungen ab. Neben Unfähigkeit wurde ihr »ein zum Prinzip erhobener Kult des Häßlichen« (Berliner Reichsbote, 1909) vorgeworfen, »weiblicher Geschmack und Zartgefühl« (Berliner Neueste Nachrichten, 1909) wurden vermißt.¹⁴

Jedoch ausgerechnet das von anderer Stelle eingeklagte »weibliche Zartgefühl« trug Paula Modersohn-Becker Anerkennung durch eine der ersten feministischen Kunsthistorikerinnen ein. Lu Märten führte die künstlerische Qualität der Bilder Modersohn-Beckers gerade auf die »große Zärtlichkeit für alles Lebendige, Kunstlose, Einfache, für Natur, Blumen und Kinder«¹⁵ zurück. Die emotionale Anteilnahme, welche den Intellekt ausschleife, führe sie – so eine andere Einschätzung – zu den »Urtiefen«, aus der »ihre Kunst [...] geboren« sei.¹⁶ Diese im traditionellen Geschlechterdiskurs als speziell »weiblich« definierte Form der Aufnahme und Aneignung kann innerhalb der Rezeption als Grundlage und Voraussetzung überhaupt für die Anerkennung Modersohn-Beckers als Künstlerin betrachtet werden. Auf die auffällige Widersprüchlichkeit, daß dieselben Muster von »Weiblichkeit« sowohl für Ablehnung als auch für Anerkennung benutzt wurden, werde ich weiter unten ausführlicher eingehen.

Das aufkommende Interesse an der Künstlerin Modersohn-Becker, begleitet von kleineren und größeren Ausstellungen und dem Bemühen Gustav Paulis, ein Werkverzeichnis zu erstellen¹⁷, verbreitete sich durch die Herausgabe der Briefe und Tagebuchblätter. Sie erschienen erstmals 1917 in Buchform und entwickelten sich, wie Busch in der neuesten Ausgabe von 1987 schildert, zu einem »wahren Volksbuch«. Ein Leserkreis wurde erreicht, der zwar Anteil an den »rührenden Herzensergießungen« einer Frühverstorbenen nahm, ihrem künstlerischen Werk jedoch wenig Aufmerksamkeit widmete.¹⁸

Die aufsteigende Tendenz in der Popularität Paula Modersohn-Beckers hielt an bis zur Zeit des Nationalsozialismus, in der die Künstlerin nach anfänglichem Zögern für »entartet« erklärt wurde: »Wo ist hier das Empfindsame, das Mütterlich-Frauliche? [...] Ein grauenhaftes Gemisch von Farben, idiotische Gestalten, die als Bauern bezeichnet werden, kranke Kinder, Entartete, Auswurf der Menschheit.«¹⁹ 1937 wurden siebzig ihrer Werke aus öffentlichen deutschen Sammlungen entfernt.

Der eigentliche Durchbruch zur Anerkennung der künstlerischen Arbeiten Paula Modersohn-Beckers fand erst nach dem Zweiten Weltkrieg statt. Die Künstlerin wurde wiederentdeckt und emphatisch als Wegbereiterin »der Moderne« gefeiert. Es sei ihr Verdienst, als »erste künstlerische Kraft in Deutschland [...] die deutsche Kunstentwicklung um die Jahrhundertwende wieder mit der allgemeinen europäischen verknüpft« zu haben; Modersohn-Becker sei eine Zeitlang der »neuen Kunst« sogar »weltweit« vorangeschritten.²⁰ Seit 1947 läßt sich ein reges Bemühen feststellen, das Œuvre der Künstlerin einem breiten Publikum vorzustellen, und es verging bis 1960 fast kein Jahr, in dem es nicht eine Ausstellung mit ihren Werken zu sehen gab. Die Bedeutung Modersohn-Beckers für »die Moderne« in Deutschland stand außer Zweifel. Allerdings gab es differierende Einschätzungen hinsichtlich ihrer Einordnung in die kunstgeschichtliche Entwicklung, die als Stilabfolge verstanden wurde. So betrachtete Schmidt sie in seiner Kunstgeschichte als Vorläuferin des Expressionismus.²¹ Stelzer und andere wiederum verwehrten sich gegen eine solche Zuordnung, da »das protesthafte, individuelle Aufbegehren der Expressionisten ihr trotz gewisser formaler Verwandtschaft fremd«²² gewesen sei. Auch heute noch lassen sich bei einem Gang durch museale Sammlungen derartige Verunsicherungen in der Einordnung ihrer Bilder erkennen. Offensichtlich bestätigt sich hier, was Uwe M. Schneede 1976 feststellte, daß die kunstwissenschaftliche Erforschung der Werke

Paula Modersohn-Beckers noch weitgehend am Anfang steht. Dies führt Schneede u. a. auf das Fehlen eines vollständigen Œvrekatalogs zurück, der einzelnen Spezialuntersuchungen Vorschub leisten könnte.²³ Das Fehlen einer kunstwissenschaftlichen Forschungsgrundlage im Falle Modersohn-Beckers ist um so bemerkenswerter, als bereits in der Mitte der siebziger Jahre auf eine relativ kontinuierliche Rezeptionsgeschichte von ungefähr fünfzig Jahren (die Zeit des Nationalsozialismus ausgenommen) zurückgeblickt werden konnte. Es mag jedoch durch die Analyse der Rezeptionsgeschichte und ihrer Bewertungsmuster verständlicher werden.

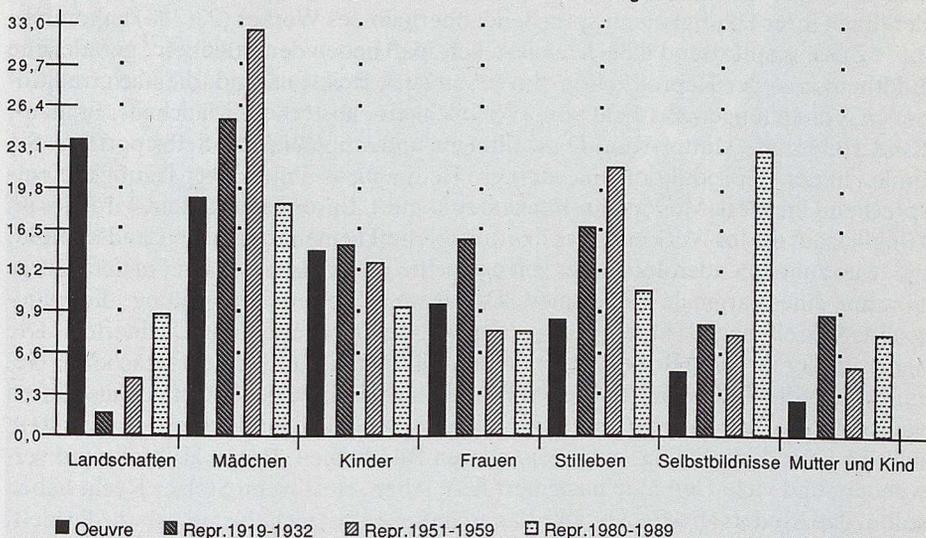
Seit den späten siebziger Jahren artikuliert sich ein neues Interesse an der Künstlerin. Paula Modersohn-Becker geriet ins Blickfeld feministischer Forschungen. Unter anderem spielte hierbei die Suche nach einem authentischen Ausdruck weiblicher Erfahrungen und ihrer ästhetischen Umsetzung eine Rolle. Auf den verschiedenen Künstlerinnenausstellungen²⁴ waren ihre Werke vertreten. Unabhängig davon wurde Modersohn-Becker an ihrem 100. Geburtstag 1976 mit einer großen Ausstellung in der Kunsthalle Bremen gewürdigt.

Ihre Reproduktionsgeschichte – die Verteilung der Sujets

Spätestens seit dem Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit von Kunstwerken ist die Kunstgeschichte Teil der Medienkultur. Sich der modernen Formen der Kunstvermittlung bedienend, ersetzt sie »das originär Authentische durch die Ordnung einer symbolischen, scheinhafte Authentizität produzierenden visuellen Erlebniskonfiguration« und zwar »aus dem Blick eines an Reproduktionsvorgaben geschulten Verzeichnis- und Klassifikationsinteresses.«²⁵ Die Frage nach dem Verzeichnis- und Klassifikationsinteresse im Falle Paula Modersohn-Becker war Anlaß für eine empirische Untersuchung. Ich wollte wissen, wie das bestimmende, weit verbreitete Bild zustande kam, nach dem Paula Modersohn-Becker vor allem Kinder- und Mutter-Kind-Bilder gemalt habe. In welcher Weise haben die Publikationen durch fotografische Reproduktionen dieses Bild produziert und reproduziert, und inwiefern sind diesem durch Reproduktionen geschaffenen Bild gar die KunstgeschichtlerInnen selbst aufgesessen? Der Vergleich von werkinterner und kunstgeschichtlicher Gewichtung (mittels Reproduktionen) von Bildthemen erwies sich als aufschlußreich. Die werkinterne Verteilung der Sujets ergab die Auszählung des noch in Vorbereitung befindlichen Œvrekatalogs.²⁶ Für die Ermittlung der kunstgeschichtlichen Verteilung wurden jene Monografien ausgewählt, die das Gesamtwerk der Künstlerin berücksichtigen, um so Manipulationen, die sich durch die Setzung eines bestimmten Themas im Vorfeld ergeben, auszuschließen. Übrig blieben dreizehn Monografien von 1919 bis 1989. Hier das Ergebnis:

Am häufigsten malte Paula Modersohn-Becker Landschaften. Sie nehmen fast ein Viertel ihres Œvres ein (23,7 %) und sind damit am stärksten im Vergleich zu allen anderen Themengruppen in ihrem Gesamtwerk vertreten. Das zweithäufigste Sujet bilden die Mädchenbildnisse (19 %), gefolgt von den Kinderbildnissen (14,7 %), Frauenbildnissen (10,5 %) und Stilleben (9,3 %). Rund jedes 20. Bild ist ein Selbstbildnis (5,1 %). Genreszenen aus Worpswede sind mit 3,1 % vertreten. Gleich häufig mit jeweils nur noch 2,8 % wurden Tierstudien, Porträts von Freunden und Familienangehörigen und Mutter-Kind-Bilder von der Künstlerin gemalt. Alle

Verteilung der Sujets in Prozentangaben



anderen Bildmotive nehmen sich, gemessen an ihrer Anzahl, verschwindend gering aus.

Vergleicht man nun die Gewichtungen innerhalb des Œuvres mit jenen in den bis 1989 erschienenen Monografien, so sind die Differenzen beim Thema »Landschaften« am auffälligsten. Sie sind innerhalb der kunstgeschichtlichen Literatur knapp 17% seltener vertreten als werkintern. Dagegen stehen die Mutter-Kind-Bilder und Selbstbildnisse, die im Vergleich zum Œuvre fast dreimal so oft abgebildet werden. Ebenso haben die Stilleben und Mädchenbildnisse ein größeres Gewicht als werkintern. Dies ist besonders bei den Mädchenbildnissen evident; sie sind die im Durchschnitt am häufigsten abgebildete Themengruppe in der Literatur.

Aussagekräftig ist auch ein Vergleich der Monografien untereinander, zusammengefaßt nach den historischen Phasen der Rezeption. Die Differenzen sind speziell bei den Mädchenbildnissen, Stilleben und Selbstbildnissen gravierend. Die Anzahl der abgebildeten Mädchenbildnisse ist in den Monografien von 1951-1959 am höchsten. Jede dritte Illustration zeigt ein Mädchen. In der ersten Monografie nach dem Zweiten Weltkrieg nehmen sie sogar 40% aller Abbildungen ein. Vor dem Zweiten Weltkrieg erscheinen sie auf jedem vierten Bild, von 1980-1989 nur noch auf jedem fünften bis sechsten Bild, was der werkinternen Relation entspricht. Auch die Stilleben gehören nach dem Zweiten Weltkrieg zu den beliebtesten Reproduktionen der Arbeiten Modersohn-Beckers, während sie in den achtziger Jahren seltener als zuvor reproduziert werden. Das Interesse für die Selbstbildnisse ist in den ersten beiden Rezeptionsphasen relativ konstant. Dies ändert sich in den achtziger Jahren: Ihre Anzahl verdreifacht sich. Bei den Landschaften ist eine relativ kontinuierliche Zunahme in der Abbildungshäufigkeit zu konstatieren. In den Monografien von 1919-1932 sind sie lediglich mit 1,8% vertreten, von 1980-1989 mit 9,6%. Trotzdem rei-

chen sie auch in der jüngsten Rezeptionsphase noch längst nicht an den Platz heran, der ihnen ihrer Häufigkeit entsprechend innerhalb des Werkes (23,7%) zukommt.

Zusammenfassend läßt sich feststellen, daß neben den Stilleben²⁷ gerade jene Bildthemen in der Reproduktion von besonderer Relevanz sind, die nach traditionellen Vorstellungen das Feld von »Weiblichkeit« abstecken: Mädchen-, Frauen-, Kinderbildnisse, Mutter-Kind-Darstellungen und schließlich die Selbstporträts. Sie finden in der Reproduktion eine stärkere Betonung als ihnen ihrer Häufigkeit entsprechend im Werk Modersohn-Beckers zukommt. Besonders eklatant wird dies im Hinblick auf die im Werk am stärksten vertretene Themengruppe der Landschaften, die trotz zunehmenden Interesses seit den achtziger Jahren insgesamt in der Rezeption nur eine marginale Rolle spielt. Damit wäre Stelzers Behauptung, die Landschaftsdarstellungen bildeten den »geringsten Teil ihres Schaffens«, widerlegt. Die »ganz untergeordnete Rolle«, die er diesem Bildthema zuordnet, entspreche der Geringschätzung Modersohn-Beckers selbst, die sich darin zeige, daß die Landschaften »ausnahmslos auf Pappe gemalt und unsigniert« sind. Dem ist entgegenzuhalten, daß die Künstlerin häufig, auch bei anderen Bildthemen, Pappe als Malgrund verwendete und viele Gemälde unsigniert ließ. Aber selbst wenn Stelzer Recht haben sollte, daß Modersohn-Becker ihre Landschaften selbst nicht für signierwürdig hielt, kann dies noch lange nicht als Begründung für ihre Vernachlässigung durch die KunsthistorikerInnen ausreichen. Wie die Ausstellung der Landschaften im Jahr 1982 gezeigt hat, kam Paula Modersohn-Becker schon in ihrer frühen Schaffensphase, in der die meisten Landschaften entstanden (bis 1903), zu einer für jene Zeit auffallend modern anmutenden Behandlung der Bildfläche und des Bildraumes, die in Abgrenzung zum damals populär werdenden Impressionismus zu sehen ist. In einem eng gewählten Bildausschnitt erscheinen die Landschaften als ein tektonisch durchkomponiertes Gefüge von Farben und Formen. Der illusionistische Bildraum ist aufgegeben zugunsten einer malerisch nuancierten, zur Abstraktion neigenden Flächenstruktur mit Bildausschnitten, die herkömmlichen Perspektiven zuwiderlaufen.²⁸

Die starke Gewichtung von Mädchenbildnissen und Stilleben nach 1945 verweist auf den gesellschaftlichen Kontext nach dem Nationalsozialismus, auf ein starkes »Bedürfnis« nach »Reinheit«, »Unschuld« und »Tugend« (die symbolische Lesart für »Mädchen«) und auf die Wiederbelebungsversuche einer »deutschen Moderne«. Das Stilleben als bevorzugtes Experimentierfeld moderner Bildfindungen geriet in der Reproduktion zum Ausweis der »Modernität« Modersohn-Beckers, unterstützt noch durch den in der Rezeption häufig angestellten Vergleich mit den Stilleben Cézannes.²⁹

In den achtziger Jahren, mit dem Aufkommen feministischer Ansätze in der Kunstgeschichte, setzt eine Verschiebung in den bis dahin gängigen Gewichtungen ein. Zwei Entwicklungslinien lassen sich unterscheiden: Einerseits kommt es zu einer Ausweitung des Blickfeldes auf vernachlässigte Bildthemen im Werk Modersohn-Beckers. Andererseits wird die Frage nach dem Selbstverständnis Paula Modersohn-Beckers als Künstlerin zwischen den herrschenden Weiblichkeitsvorstellungen und dem männlichen Bild des Künstlers neu formuliert. Hier werden die Selbstbildnisse wichtiger und auch häufiger abgebildet. Vier von fünf seit 1980 publizierten Monografien über Paula Modersohn-Becker wurden von Frauen geschrieben.



2 Paula Modersohn-Becker, Landstraße mit rotem Haus, um 1902, Pappe, 42:55 cm, Kunsthalle Bremen

Insgesamt zeigt die Untersuchung der Reproduktion und ihrer Geschichte, daß in den ersten beiden Rezeptionsphasen bis Anfang der sechziger Jahre bevorzugt jene Werke Paula Modersohn-Beckers für die Veröffentlichung ausgesucht wurden, die nach traditioneller Einschätzung ihre »Weiblichkeit« bestätigen. Innerhalb dieser Zuordnung ergeben sich in den verschiedenen kunsthistorischen Kontexten unterschiedliche Interessenschwerpunkte. Inwieweit sich Veröffentlichung und Wertung entsprechen, soll die Analyse der Rezeption zeigen.

Das weibliche »Genie«

Eine Äußerung Uphoffs von 1919 enthält bereits Charakterisierungen, die für die Rezeption Paula Modersohn-Beckers in den ersten Jahrzehnten nach ihrem Tod relevant bleiben sollten. Uphoff betont, daß »Paula Modersohn-Becker [...] als Künstlerin nicht ihr Frauentum« verloren habe; sie habe »keine ästhetischen, moralischen und sonstigen Maßstäbe« gehabt, »bei deren Verwendung das Dasein stets irgendwie zu kurz« komme. »Die Schönheit in der Kunst, [...] der Grad der Lebendigkeit, der Vollkommenheit des Kunstwerks« resultiere bei ihr aus der inneren Anteilnahme, aus dem »Durchfühlen« des Wesens, aus »der Stärke des Erlebens aller Ereignisse und Dinge.«³⁰ Uphoff bestätigt zunächst die intern angenommene Ambivalenz zwischen Frau- und Künstler-Sein, erklärt darüber hinaus jedoch die vermeintlich »weiblichen« Eigenschaften zur künstlerischen Potenz. Hier vollzieht sich ein be-

merkenswerter Vorgang: Dieselben »weiblich« definierten Eigenschaften, welche im Geschlechterdiskurs üblicherweise zur Aburteilung der künstlerischen Leistungen von Frauen herangezogen werden, dienen hier zur Begründung ihrer Anerkennung. Diesem Phänomen begegnen wir auch bei anderen Autoren. So findet bei Biermann lobende Erwähnung, daß das Werk Modersohn-Beckers sich »frei von allem grüblerischen Drum und Dran« zu erkennen gebe und allein »der Stufenleiter des Gefühls entstieg« sei.³¹ Hetsch macht als den »Ursprung und Quell«, »Leitstern und begnadeten Segen« der Kunst Modersohn-Beckers »eine ehrfürchtige und fromme Haltung [...] dem Leben gegenüber« und »unwägbaren Gefühlsreichtum« aus. Darüber hinaus fördere eine geradezu »aus innerer Notwendigkeit empfundene Bereitwilligkeit ihres Herzens, in die Natur sich völlig zu versenken« ihre künstlerische Produktivität.³² Die teilweise geradezu als religiös begründete Veranlagung Modersohn-Beckers dem Leben gegenüber erfordert – so legen es die Zitate nahe – allein die passive Hingabe der Künstlerin, um den künstlerischen Schöpfungsprozeß in Gang zu bringen. Die künstlerische Umsetzung geschieht nicht in Form geistiger Durchdringung und Eroberung, welche männlichen Künstlern nachgesagt wird, sondern die Künstlerin gibt von sich, was ihr von »Natur« aus gegeben ist. Noch deutlicher wird dies in Äußerungen Paulis über die »Natur« der Künstlerin, er meint, »daß sie ihre Werke nicht so sehr vermöge eines Entschlusses schaffe, als daß sie vielmehr sie hervorwachsen lasse wie Pflanzen aus dem gesegneten Mutterschoß der Erde.«³³ Die künstlerische Produktivität Modersohn-Beckers wird mit Wachstumsprozessen in der Natur assoziiert, die Natur wiederum mit biologischer Weiblichkeit verglichen. Anstrengung und Arbeit scheinen in der Beschreibung negiert, statt dessen wird ein Bild von der sich selbst reproduzierenden Natur vermittelt. Hier wird ein zeittypisches Denken offensichtlich, für das Scheffler, Simmel oder Scheler beispielhaft sind.³⁴ Demnach zeichnet sich die biologische »Bestimmung« der Frau zur Mutterschaft auf allen Ebenen des weiblichen (Bewußt-)Seins durch ein reproduktives Potential aus. Genau diese reproduktiven Fähigkeiten, die üblicherweise »männlich-wahrhafter« Kunst entgegengesetzt werden, sind hier zur Qualität umdefiniert. Die konstruierte Opposition zwischen »Weiblichkeit« und »Künstlertum« bleibt damit erhalten. Das Ergebnis der empirischen Untersuchung bestätigt sich: Die Veröffentlichung Paula Modersohn-Beckers als Künstlerin ist an bestimmte Weiblichkeitsschemen gebunden, die selbst in den Formen positiver Würdigung reproduziert und verfestigt werden. Zu welchem Zweck?

Durch die Konstruktion einer spezifisch »weiblichen« Variante des »Genies« bleibt nicht nur das »männliche« Schöpferium in seinen Grundfesten unangetastet, darüber hinaus werden neue »Gründe« für die Ausgrenzung angeführt. Die Verbannung der Künstlerin in die eingeschränkten Sphären »weiblicher« – vermeintlich naturhafter – Kreativität garantiert den Erhalt der Geschlechtertrennung in der Kunst und damit die traditionelle Verbindung von »Männlichkeit« und Kunst.

Die »Mutterbotschaft« – der Konflikt

Der Kult der Frau als Mutter äußert sich nicht nur in Bewertungen Modersohn-Beckers Kunst, sondern auch in Beschreibungen ihrer Biografie. Als ihr »eigentliches« Ziel erscheint schließlich das Muttersein selbst. Ihm habe sie alles untergeordnet:

»Ein Motiv erklingt in dem Herzen Paula Modersohn-Beckers zutiefst beseligt und hold: die Verkündigung der Mutterbotschaft, die Verklärung des ewig frommen Mysteriums um Mutter und Kind. In dem sich ihr eigenes Leben selbst heilig erfüllte und dem ihre Kunstzeit dieses Lebens dienend sich weiht. Vor dem sie in Demut anbetend kniet, vor dem sie in Andacht sich ehrfürchtig beugt, wo sie ihm irgend begnet.«³⁵

Bemerkenswert ist die hier gemachte Anspielung auf die biblische Erzählung von »Mariae Verkündigung«. Unterstellt wird ein geheimes Wissen: die »Verkündigung der Mutterbotschaft«. Damit eröffnet sich ein weiterer Assoziationsraum: Maria, von Gott auserwählt, den Gottessohn, den Heilsbringer der Menschheit zu gebären, weiht ihr Leben dieser Aufgabe. Gott in Demut gehorchend, empfängt sie von ihm durch Vermittlung des »Heiligen Geistes« die Leibesfrucht, welche auszutragen ihr auferlegt ist. Die »Mutterbotschaft«, als das »ewig fromme Mysterium«, ist laut Hetsch das von Paula Modersohn-Becker internalisierte Movens für die Kunstproduktion und werde als zentrales Thema ihrer Kunst fortlaufend reproduziert. Mit den Assoziationen von Demut, Andacht, Anbetung und Ehrfurcht wird auch Modersohn-Beckers künstlerische Arbeit zu einer gleichsam sakralen Kulthandlung – und zwar notwendig so lange, bis die Künstlerin selbst Mutter wird. Daß sie selbst Mutter wird, scheint damit Höhepunkt und »heilige Erfüllung«. In einer teleologisch anmutenden Konstruktion wird die Mutterschaft der Modersohn-Becker in der Beschreibung Hetschs zum Leitfaden ihrer Biografie. Ihrem Leben als Mutter wird alles andere und eben auch die Kunst untergeordnet. Diese Form der rückwirkenden Auffädung von Lebensgeschichten ist uns aus den Künstlermonografien hinlänglich bekannt – mit dem kleinen, aber gewichtigen Unterschied, daß das »reife Werk« als Ziel und Ausgangspunkt der Erzählung im Falle Modersohn-Beckers mit der Geburt ihres Kindes benannt wird.

In einer anderen Beschreibung wird ebenfalls von einem unhintergehbaren Drang zur Mutterschaft gesprochen. Tegtmeier beschreibt: »Ein inbrünstig tiefes Sehnen, Mutter zu werden, lebte in ihr, und immer wieder spricht dieses Verlangen, das Selbst in sich fortzupflanzen, aus ihren Briefen und Tagebuchblättern. Und dann prallten ihre zweifachen Naturen, die sich immer wieder eckten, hart aufeinander, und Mensch [bzw. Frau, d. V.] und Künstler standen sich in heißem Ringen gegenüber.«³⁶ Pauli bezeichnet den »Konflikt ihres Lebens« als »unvermeidlich [...] und tragisch, denn keiner hatte ihn verschuldet.«³⁷ Die »Natur«, die für die Charakterisierung der künstlerischen Tätigkeit wichtig war, wird hier für die Beschreibung eines Konflikts herangezogen, der in anderen Darstellungen weiter ausgedeutet wird.

Der frühe Tod – das Opfer

Paula Modersohn-Becker starb drei Wochen nach der Geburt ihrer Tochter im Alter von 31 Jahren an einer Embolie. Folgen wir den Autoren, scheint der »natürliche« Konflikt im Tod seine »natürliche« Lösung gefunden zu haben.

Auch Pauli folgert aus der »immer wieder« vorgenommenen Gestaltung des Themas »Mutter und Kind«, daß Paula Modersohn-Becker »zu sehr Weib« gewesen sei, »um sich nicht nach der höchsten Bestimmung ihres Geschlechts zu sehnen«. Doch noch in der »Erfüllung« nehme das »hoher Gesetzmäßigkeit« folgende »Men-

schenschicksal« seinen Lauf und so möge »es denn wohl sein, daß Paula Modersohn im rechten Augenblick starb«, denn, so gibt Pauli zu bedenken, »hätte sie es vermocht zu altern und allen Hemmungen der engen häuslichen Existenz zum Trotz nach neuen Zielen fortzuschreiten?«³⁸ Paulis Einwand, daß eine beengte häusliche Atmosphäre den kreativen Entfaltungsprozeß nicht gerade fördere, scheint berechtigt. Nur gerät ihm die historisch gewordene gesellschaftliche Rollenverteilung, nach welcher der Frau der private häusliche Bereich als Haupttätigkeitsfeld zugewiesen wird, zum Problem von »Natur«. Diese zu überwinden sei für Paula Modersohn-Becker unmöglich gewesen, da sie eben »zu sehr Weib« gewesen sei. Indem die Geschlechterdifferenz als Naturschicksal gesetzt wird, dient sie schließlich als unausgesprochener Beweis dafür, daß Frau-Sein und Künstler-Sein doch letztendlich unvereinbar seien. Sie starb »im rechten Augenblick« könnte so verstanden heißen: – nicht zu früh, denn sie hatte schon neues Leben in die Welt gesetzt, – nicht zu spät, um eine »schlechte Mutter« zu werden und weiterhin ihre Kunst zu entwickeln – oder womöglich beides zu leben: Kunst und Familie.

Schaeffer äußert, daß Paula Modersohn-Becker als »männische, im Geiste zeugende Ausnahme ihres gebärenden Geschlechts [...] die Erfüllung des natürlichen Daseins verhüllt« geblieben sei und formuliert die Frage, ob es »nicht ergreifend und schicksalhaft dämonisch zugleich« sei, daß sie »noch weggerissen wurde mitten aus der Erfüllung?« Denn die eigentliche »Erfüllung« sei nicht das Gebären, sondern das Muttersein, »aber Paula Modersohn mußte im Kindbett aufstehen, gehn und nicht wiederkehren.«³⁹ Laut Schaeffer erringt Modersohn-Becker aufgrund ihrer künstlerischen Tätigkeit einen Ausnahmestatus innerhalb ihres »gebärenden Geschlechts«. Die Künstlerin bewegt sich, so suggeriert Schaeffer, auf Männerrevier, jenseits der Grenzen ihres »natürlichen Daseins«. In dem Moment jedoch, wo sie ihrer »weiblichen Bestimmung« gerecht wird, scheidet sie aus dem Leben oder genauer: »muß« sie aus dem Leben scheiden. Die Formulierung »schicksalhaft dämonisch« unterstellt eine innere Gesetzmäßigkeit, einen höheren Sinn, der im Tod verborgen liege. Worin könnte er liegen? Der Tod ist zugleich der Zeitpunkt der Geburt bzw. der Mutterwerdung der Künstlerin und kennzeichnet einen Ablösungsvorgang: Paula Modersohn-Becker wechselt von einem »im Geiste zeugenden« Metier, nämlich der Kunst, als einer sprichwörtlich Gedanken, Ideen, Bilder oder auch Bedeutung erzeugenden und damit geschlechtsspezifisch den Männern vorbehalten Tätigkeit in das ihr eigentlich zuge dachte, dem Leben verhaftete »weibliche Fach« über. Paula Modersohn-Becker löst ihre »Weiblichkeit« nicht mehr in der Kunst ein (vgl. Hetsch: Die Kunst Modersohn-Beckers als materialisierte Form der »Mutterbotschaft«), sondern im Leben für die Hervorbringung neuen Lebens. So erscheint in der Verklärung und Überhöhung den zitierten Kunsthistorikern der Tod als »sinnvoll«, als Regulativ zur Wiederherstellung der (patriarchalen) Ordnung. Die Anerkennung der Künstlerin artikuliert sich über den Tod, nämlich darüber, daß sie die Kunst »opferte«, um sich dem zuzuwenden, was ihre eigentliche »Bestimmung« ist. Der Opfermythos ist bekanntes Muster der Legendenbildung, erfährt jedoch in der Rezeption Modersohn-Beckers eine geschlechtsspezifische Umdeutung: Während der Künstler sein Leben der Kunst »opfert«⁴⁰, »opfert« die Künstlerin nicht nur ihr Leben, sondern auch ihre Kunst dem (neuen) Leben.

Die Rückführung der Künstlerin ins Bild – das Grabmal

Die Grabmalsfigur Paula Modersohn-Beckers, die von Bernhard Hoetger entworfen und 1917 als Steingußkopie auf dem Worpssweder Friedhof aufgestellt wurde⁴¹, liegt in antiker Gewandung mit entblößtem Oberkörper auf einem altarähnlichen Sockel. In ihrem Schoß sitzt in Analogie zu Max Klingers Stich »Tote Mutter« (1889)⁴² ein kleines Kind, das einen Apfel – symbolisch als Lebenskugel zu deuten – in den Händen hält. Auf eine Charakterisierung der Gestalt als Paula Modersohn-Becker wurde bewußt verzichtet, auch deutet nichts auf ihre Profession als Künstlerin hin. Paula Modersohn-Becker wird als sterbender Mutter ein Grabmal gesetzt. Der aufgerichtete Oberkörper wird durch die leichte Nackenbeugung in eine gegenläufige Bewegung umgeleitet. So ergibt sich der Eindruck, die Liegende richte sich auf und sinke zugleich zurück. Das entspannte Gesicht ist dem Himmel zugewandt. Das Kind in ihrem Schoß nicht mehr wahrnehmend, wirkt die Frauengestalt bereits abwesend. Tegmeier verweist auf das im Grabmal zur Anschauung gelangte besondere Leid der Künstlerin, Gebärende und Sterbende gleichzeitig zu sein, wendet die ergreifende Szene jedoch ins Allgemeingültige, wenn er das Grabmal zum Mahnmal



3 Das Grabmal Hoetgers für die Künstlerin Paula Modersohn-Becker, 1910-14: »Impleo...«

umdeutet: »Voll stummer Ergriffenheit steht der Beschauer vor dieser Gruppe; Leben und Tod reichen sich hier liebevoll die Hände, und den Beschauer mahnt die vorwurfsvolle Frage der Toten: »Ist ein Fest schöner, weil es länger ist?«⁴³ Das statuarische Bild des »Weiblichen«, das hier an die Stelle der Künstlerin Paula Modersohn-Becker getreten ist, kann gelesen werden als Allegorie auf die innere Gesetzmäßigkeit von Leben und Tod, als Verkörperung des Lebenszyklus', als Symbol des Naturkreislaufes. Hier scheint sich etwas zu wiederholen, was als allgemeinere Struktur in der Konstruktion des Künstlers bereits analysiert wurde. Einer langen Tradition bezüglich der Geschlechterimplikationen folgend, dient das »Weibliche«, als das Gegenüber des männlichen Künstlers, sowohl der Inspiration (als »Muse«) desselben, als es auch in seiner Funktionalisierung als Projektionsfläche das patriarchale Ordnungssystem selbst widerspiegelt. Ausgrenzung und Idealisierung bedingen sich. Mit der Rückführung der aktiv schaffenden Künstlerin ins erhöhte Bild der Anschauung wird die tradierte Ordnung der Geschlechter symbolisch wiederhergestellt, in der Frauen allein als gleichsam im Jenseits erhöhte und kultisch verehrte »Objekte« der Kunst vorgesehen sind, aber als »Subjekte« schwerlich einen Platz fanden.

Die innere Erneuerung des deutschen Volkes – die 20er und 30er Jahre

Indem das »Weibliche« als Bild gewissermaßen reetabliert wird, kann es schließlich auch als Metapher zur Erneuerung der Ordnung fungieren.

Wie in den zwanziger und dreißiger Jahren mit dem »Weiblichen« Hoffnungen auf Bestand und Erneuerung verknüpft wurden, wird z.B. deutlich an Ausführungen des Soziologen Schelers. Er schreibt, die Frau stehe »mit der ruhsamen Gelassenheit eines Baumes [...] vor der ruhelosen Dramatik der Männergeschichte – immer bedacht, die großen einfachen Grundlagen festzuhalten, die unsere gattungsmäßige Existenz zu eigen hat.«⁴⁴ Das »Weibliche« wird in seiner Konnotation der Natur, des Dauernden und Bestehenden zum rettungsverheißenden Modell in einer von Verlustängsten und Ortlosigkeit gekennzeichneten, hektischen modernen Zeit. Vor allem nach dem verlorenen Ersten Weltkrieg ist der Bedarf an Gegenbildern offenbar groß, wofür die »Entdeckung« Modersohn-Beckers beredtes Zeugnis liefert. Uphoffs Staunen darüber, daß in einer Zeit, in der »schon die Krankheit der Selbstverneinung und des Zweifels an allem« zehrte, in der »ein sterbendes Menschenzeitalter noch einmal alle Stadien der Geschichte fiebernd reproduzierte und eine Eintagsgröße um die andere hastig aus sich gebar [...] diese Frau ohne Aufwand und Aufsehen ihr zeitloses Werk« vollbrachte⁴⁵, vermittelt zugleich die Idealisierung des Autors. »Die Frau« als das Seiende⁴⁶ wird im Getriebe des modernen Großstadtzeitalters gleichsam zum reorganisierenden, stillschweigenden Zentrum. Die Ausführungen Uphoffs lesen sich zugleich wie ein Aufruf, im Interesse des Gemeinwesens die eigenen »engen Interessen« zurückzustellen, um unter dem Modersohn-Beckerischen Vorbild zu »harmonischem Wirken« zurückzufinden. Die Vorbildfunktion muß der symbolischen »Opferung« der Frau nicht widersprechen. Wie das Grabmal Hoetgers zeigt, werden Neuanfang/Geburt und »Opfer«/Tod im Bild der »Weiblichkeit« in unlösbarer Einheit verbunden. Dies läßt sich als Struktur des Opfergedankens fassen: etwas muß aufgegeben oder hingegeben werden, damit etwas anderes,

neues entstehen kann. Pauli konstatiert, das »eigene Wesen« Modersohn-Beckers sei »ausgelöscht und völlig eingegangen in die Seelen dieser Kinder, dieser derben Menschen und Greise.« In der »mystischen Verschmelzung« mit den von ihr dargestellten Bauern habe die Malerin ein »Denkmal« für »einen ganzen Volksstamm« geschaffen.⁴⁷ Die Künstlerin ist »ausgelöscht«, entstanden ist statt ihrer ein Denkmal. In solcher Rede werden Werk, Leben und Tod überhöht – zum »Opfer«, welches für den Fortbestand, in diesem Fall des deutschen Volkes, zu erbringen sei.⁴⁸

Die Märtyrerin im Kontext der 50er Jahre

Nach 1945 kommt es in der Rezeption Modersohn-Beckers zu einer Wiederbelebung des Opfergedankens, wenn auch ungleich verdeckter und vor dem Hintergrund einer veränderten politischen und kulturellen Situation in Deutschland. Paula Modersohn-Becker wird als exponierte Wegbereiterin der Moderne rehabilitiert und gefeiert und zwar unter besonderer Betonung ihrer nationalen Herkunft. »Zwei Franzosen, ein Holländer, ein Norweger und ein deutsches Mädchen leiten um 1900 eine Bewegung ein, aus der die Kunst unserer Tage hervorgehen wird.«⁴⁹ Ihr Name rückt ebenbürtig neben die »Großen« der Kunstgeschichte: Cézanne, Gauguin, van Gogh und Munch. Doch drängt sich die Vermutung auf, daß die Rehabilitierung nicht allein der Person Modersohn-Beckers und ihrem Werk gilt, sondern darüber hinaus der Begründung »einer Moderne« in Deutschland nach dem Nationalsozialismus.⁵⁰ Auffällig ist, daß die Künstlerin im Zusammenhang ihrer nationalen Identität häufig als »Mädchen aus einer norddeutschen Provinz«⁵¹ oder gar als »junges Mädchen [...], das [...] dem deutschen Expressionismus den Weg bereitete«⁵², bezeichnet wird. Der frühe Tod der Künstlerin mit 31 Jahren wird von den Autoren zum Anlaß genommen, Paula Modersohn-Becker nicht aus dem Mädchenstadium heraustreten zu lassen. Die Betitelung Modersohn-Beckers als »Mädchen« kann symbolisch gelesen werden für »Reinheit«, »Unschuld« und »Tugendhaftigkeit«.⁵³ So erscheint Paula Modersohn-Becker wie eine Personifikation eines »unschuldigen Deutschlands«. Wenn darüber hinaus ihr Leben als »schwer«, »beengt« und gar »schmerzensreich«⁵⁴ beschrieben wird, so läßt sich nicht nur *mater dolorosa* assoziieren, die den Erlöser gebiert, sondern man kann auch an Erzählungen von Märtyrerinnen denken, die unschuldig die Schuld anderer »abgearbeitet« und durch ihr »Opfer« zur Erlösung beigetragen haben.⁵⁵ »Da ist wirklich etwas von ›den Müttern‹, ein neuer Anfang in Form und geistigem Gehalt.«⁵⁶

Anmerkungen

- 1 Der Beitrag basiert auf den Ergebnissen meiner Magistraarbeit, die 1992 von der Freien Universität Berlin angenommen wurde.
- 2 Kindlers Malerei Lexikon, Zürich 1964, Bd. 4, S. 438.
- 3 Hermann Bauer (Hg.): Die große Enzyklopädie der Malerei, Freiburg/Basel/Wien (Herder) 1978, S. 1922.
- 4 Gerhard Ulrich: Schätze deutscher Kunst, München/Gütersloh/Wien (Bertelsmann) 1972, S. 406.
- 5 G. C. Argan: Die Kunst des 20. Jahrhunderts. 1880-1940 (Propyläen Kunstgeschichte), Frankfurt a.M./Berlin/Wien 1977, S. 155.
- 6 Vgl. Elisabeth Bronfen: Die schöne Leiche. Weiblicher Tod als motivische Konstante von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis in die Moderne, in: R. Berger u. I. Stephan (Hg.): Weiblichkeit und Tod in der Literatur, Köln/Wien 1987, S. 87-115; Julia Kristeva: Die Revolution der poetischen Sprache, Frankfurt a.M. 1978; Silke Wenk: Warum ist die (Kriegs)Kunst weiblich? Frauenbilder in der Plastik auf öffentlichen Plätzen in Berlin, in: Kunst + Unterricht, H. 101, April, 1986, S. 7-14.
- 7 Karl Scheffler: Die Frau und die Kunst, Berlin 1908, S. 92.
- 8 Roszika Parker u. Griselda Pollock: Old Mistresses. Women, Art and Ideology, London/Henley 1981.
- 9 Griselda Pollock: Phantasie, Stimme und Macht. Feministische Kunstgeschichte und Marxismus, in: Das Argument 161/1987, S. 68ff.
- 10 Tagebucheintragung Otto Modersohns vom 15.6.1902, zitiert nach G. Busch u. L. v. Reiniken (Hg.): Paula Modersohn-Becker. Briefe und Tagebücher, Frankfurt a.M. 1987 (4. Aufl.), S. 323.
- 11 Marie Bock, geb. Thormählen (1867-1956) hielt sich von 1898-1902 (?) in Worpsswede auf. Von dort ging sie nach Berlin zu Ludwig Bartning und später nach Saaleck zu Paul Schultze-Naumburg.
- 12 Arthur Fitger: Aus der Kunsthalle, in: Weser-Zeitung Bremen, 20.12.1899, S. 2, zitiert nach Busch u. Reinken 1987, op. cit., S. 171ff.
- 13 Vgl. zur Begriffspaarbildung Ruth Nobs-Greter: Die Künstlerin und ihr Werk in der deutschsprachigen Kunstgeschichtsschreibung, Diss. Zürich 1984, S. 39.
- 14 Zeitungsausschnitte zitiert nach Kat. Ausst. Paula Modersohn-Becker. Zeichnungen, Pastelle, Bildentwürfe, Hamburg 1976, S. 27.
- 15 Lu Märten: Paula Modersohn-Becker, in: G. v. Lieber (Hg.): Frauen-Zukunft. Eine Monatsschrift, 2. Jg., H. 5, München/Leipzig 1911, S. 385.
- 16 Curt Stoermer: Paula Modersohn-Becker, in: Der Cicerone, 6. Jg., H. 1, 1914, S. 7-15.
- 17 Die dritte Auflage des Werkverzeichnisses von 1934 zählte bereits 336 Gemälde auf.
- 18 Günter Busch: Paula Modersohn-Becker, ihre Briefe und Tagebücher und ihre Kunst, in: Busch u. Reinken 1987, op. cit., S. 9ff. Der vor allem nach dem Zweiten Weltkrieg in der Kunstgeschichte immer wieder beklagte Umstand, die Popularität der »Briefe und Tagebücher« und die Art ihrer sentimental Lektüre versperrten den Blick auf das »eigentliche« Werk der Künstlerin, verweist erneut auf die konstruierte Opposition von »Frau« und »Künstler(in)«. »Das Mädchenhafte, das ›Frauliche‹ [für welches die Tagebücher stehen, d. V.] stak gar nicht in ihrer Malerei, statt dessen eine zapackende, ganz und gar unsentimentale, im Grunde beinahe männliche Kunst!« (Otto Stelzer: Paula Modersohn-Becker, Berlin 1958, S. 6).
- 19 Schwarzer Korps, Verfasser anonym, 1935, zitiert nach Kat. Ausst. Paula Modersohn-Becker, Hamburg 1976, op. cit., S. 7.
- 20 Günter Busch: Paula Modersohn-Becker. Die Handzeichnungen, Bremen 1949, S. 3.
- 21 Paul Ferdinand Schmidt: Geschichte der modernen Malerei, Stuttgart 1957 (2. Aufl.), S. 192.
- 22 Stelzer 1958, op. cit., S. 7.
- 23 Uwe M. Schneede: Die elende Unfähigkeit. Notizen zur Rezeption, in: Kat. Ausst. Paula Modersohn-Becker, Hamburg 1976, op. cit., S. 29.
- 24 Kat. Ausst. Künstlerinnen international. 1877-1977, Berlin 1977; Kat. Ausst. Eva

- und die Zukunft, Hamburg 1986; Kat. Ausst. Das verborgene Museum, Berlin 1987; Kat. Ausst. Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts, Wiesbaden 1990; Kat. Ausst. Profession ohne Tradition, Berlin 1992.
- 25 Hans Ulrich Reck: Der Betrachter als Produzent? In: W. Welsch u. Chr. Pries (Hg.): Ästhetik im Widerstreit, Paderborn/München 1991, S. 130.
- 26 Die Paula Modersohn-Becker-Stiftung Bremen arbeitet seit längerer Zeit an einem umfassenden Œuvrekatalog. Freundlicherweise wurde mir Einblick in die Unterlagen gewährt, so daß 650 von insgesamt ungefähr 700 Gemälden in der Auszählung berücksichtigt werden konnten.
- 27 Wie Parker und Pollock (op. cit. 1981, S. 50 ff.) aufzeigen, wurde Ende des 18. Jahrhunderts das Stilleben zu einem typischen Genre für Frauen und damit zugleich abgewertet als eines, das keine besonderen intellektuellen Anforderungen stellte. Das mag eine Begründung für die häufige Berücksichtigung der Stilleben durch die KunsthistorikerInnen sein, konnte doch auch damit die »Weiblichkeit« der Kunst Modersohn-Beckers suggeriert werden.
- 28 Vgl. Kat. Ausst. Paula Modersohn-Becker. Die Landschaften, Bremen 1982 (2. Aufl. Worpssweder Verlag 1985), besonders das Kap. »Annäherungen an Geometrie« (o. S.).
- 29 In meiner Magistraarbeit gehe ich ausführlicher auf die einzelnen Bildthemen ein.
- 30 Uphoff 1919, op. cit., S. 6.
- 31 Georg Biermann: Paula Modersohn, Junge Kunst, Bd. 2, Berlin 1930, S. 3.
- 32 Rolf Hetsch (Hg.): Paula Modersohn-Becker. Ein Buch der Freundschaft, Berlin 1932, S. 66.
- 33 Gustav Pauli: Paula Modersohn-Becker, Leipzig 1922 (2. überarbeitete Auflage), S. 29.
- 34 Scheffler 1908, op. cit.; Georg Simmel: Weibliche Kultur, Leipzig 1911; Max Scheler: Zum Sinn der Frauenbewegung, in: Ders.: Vom Umsturz der Werte, Bd. 2, Leipzig 1923 (zuerst erschienen in: Ders.: Abhandlungen und Aufsätze, 1915).
- 35 Hetsch 1932, op. cit., S. 67.
- 36 Konrad Tegtmeier: Paula Modersohn-Becker. Zu ihrem 50. Geb. am 8. Febr. 1926, in: Niederdeutsche Heimatblätter, 3. Jg., 1926, S. 62.
- 37 Pauli 1922, op. cit., S. 18.
- 38 Ders., S. 21.
- 39 Albrecht Schaeffer: Annette und Paula, in: Hetsch 1932, op. cit., S. 97.
- 40 Vgl. Eckhard Neumann: Künstlermythen. Eine psychohistorische Studie über Kreativität, Frankfurt a.M./New York 1986, S. 82-92; Erlöser-, Märtyrer- und Christusidentifikation; Nathalie Heinich: La gloire de van Gogh, Paris 1992.
- 41 Die erste Fassung wurde als sogenannte »Mutter mit Kind« zu Beginn des Ersten Weltkrieges im Platanenhain der Darmstädter Mathildenhöhe aufgestellt. Sie ist der Mittelpunkt der von Hoetger mit weiteren Figuren und Reliefs ausgestalteten Anlage, welche »dem Kreislauf des Lebens, dem Werden, Blühen, Altern, Vergehen und Neuerstehen alles Seienden [...] gewidmet« ist. (Zitiert aus Dieter Gölücke: Bernhard Hoetger. Bildhauer, Maler, Baukünstler, Designer, Worpsswede 1984, S. 90 ff.)
- 42 Vgl. Kat. Ausst. Eva und die Zukunft, Hamburg 1986, Abb. Kat. 171, S. 251. In Anlehnung an Schopenhauers Todesvorstellung schrieb Klinger: »Das Individuum stirbt – das Geschlecht lebt«. Eine ähnliche Äußerung ist von Hoetger zur Grabmalsgruppe überliefert, nach der die »Lebensflamme [Paula Modersohn-Becker, d. V.] im ewigen Meer ertrank, indem sie ein anderes Licht anzündete.« (Hoetger in einem Beitrag zu C. E. Uphoffs »Paula Modersohn«, Junge Kunst, Bd. 2, Leipzig 1920).
- 43 Tegtmeier 1926, op. cit., S. 60.
- 44 Scheler 1915, op. cit., o. S.
- 45 Uphoff 1919, op. cit., S. 9f.
- 46 Vgl. Simmel 1911, op. cit., S. 304. Simmel umreißt die »Wesensidee der Frau« als »Undurchbrochenheit der Peripherie«, als »jenes organische Beschlossenensein in der Harmonie der Wesensteile unter sich und in ihrer gleichmäßigen Beziehung zu einem Zentrum«. In der Symbolik der metaphysischen Begriffe sei die Frau das »Seiende« und der Mann der »Werdende«.
- 47 Pauli 1922, op. cit., S. 27.
- 48 Vgl. Kathrin Hoffmann-Curtius: Opfermodelle am Altar des Vaterlandes seit der

- Französischen Revolution, in: Gudrun Kohn-Waechter (Hg.): Schrift der Flammen. Opfermythen und Weiblichkeitsentwürfe im 20. Jahrhundert, Berlin 1991, S. 57 ff.
- 49 Stelzer 1958, op. cit., S. 7f.
- 50 Vgl. Silke Wenk: Nike in Flammen. Gründungsopfer in der Skulptur der Nachkriegszeit, in: Schrift der Flammen 1991, op. cit., S. 193 ff.; Walter Grasskamp: Die unbewältigte Moderne. Kunst und Öffentlichkeit, München 1989.
- 51 Ebd., S. 7.
- 52 B. Bilzer u. a. (Hg.): Das große Buch der Kunst, Braunschweig 1958, S. 499.
- 53 Vgl. noch einmal den auffallenden Anstieg von Mädchenbildnissen in den fünfziger Jahren.
- 54 Harald Seiler: Bildmappe Paula Modersohn-Becker, mit einer Einführung, München 1959, S. 5.
- 55 Vgl. Silke Wenk: Pygmalions moderne Wahlverwandtschaften. Die Rekonstruktion des Schöpfer-Mythos im nachfaschistischen Deutschland, in: Ines Lindner u. a. (Hg.): Blick-Wechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte, Berlin 1989, S. 59-82. Wie die Verknüpfung des Opferdiskurses mit der Proklamierung der Moderne, als Zeichen des Bruchs mit der nationalsozialistischen Ideologie und gleichzeitig als Zeichen eines neuen Anfangs, zu denken ist, zeichnet Wenk am Beispiel der Bildhauer Lehmbruck und Kolbe nach. Übertragen auf die Rezeption Paula Modersohn-Beckers, kann die symbolische Opferung ihrer Kunst und ihres Lebens ebenso für Schuldableistung und Neuanfang stehen.
- 56 Günter Busch: Paula Modersohn-Becker, in: Die Kunst und das schöne Heim, Jg. 56, H. 9, München 1958, S. 3347. Busch bezieht sich auf das Bild »Knieende Mutter mit Kind«, 1907, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz Berlin, Nationalgalerie.