

Norbert Schneider

**DAS PROBLEM DER „WAHREN WIRKLICHKEIT“ IM WERK DER
PAULA MODERSOHN-BECKER.**

Zur Paula-Modersohn-Becker-Ausstellung in der Kunsthalle Bremen (8.2.-4.4. 1976)

„Der hundertste Geburtstag der Künstlerin, äußerer Anlaß zu unserer jetzigen Ausstellung, fällt in eine besondere Zeit, die wieder einer Prüfung künstlerischer Maßstäbe, künstlerischer Qualität und künstlerischer Virulenz günstig sein könnte“, schreibt Günter Busch, der Direktor der Kunsthalle Bremen, in seinem Einleitungss-essay zum Katalog¹ der Paula-Modersohn-Becker-Ausstellung. Als Ursachen für die wachsende Hinwendung des Museumspublikums zu „künstlerischer Qualität“ gibt er folgende Merkmale an: Reizüberflutung durch die Massenmedien, hektische Neuerungssucht des Kunstmarkts, verstärktes Angebot von Reproduktionsgraphik und „Übermaß von interpretierenden Worten verschiedenster Zielrichtung“ (gemeint sind offenbar die aktuellen museumsdidaktischen Konzeptionen). Das Publikum suche Realität in den Bildern, jedoch nicht eine solche, die „mit viel Aufwand an reproduzierender Geschicklichkeit und verbaler Verstiegenheit“ dazu erklärt werde, sondern – er schließt sich dabei „einer so unvergeßlichen wie gültigen Charakterisierung“ Georg Schmidts an – die originale Wirklichkeit innerer Wahrheit eines Künstlers. Daher sei „einer Paula Modersohn-Becker ungeahnte Aktualität zuge- wachsen.“

Buschs Argumente können wenig überzeugen. Einmal sind Warenästhetik, Kunstmarktbetrieb, Massenmedien einerseits und kritische Kunstwissenschaft andererseits schwerlich auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen, zum andern sind alle erstgenannten Faktoren so neu nicht, daß sie eine Erklärungsgrundlage für die – im Katalogvorwort übrigens nachhaltig unterstützte – neokonservative Grundströmung im kulturellen Bereich abgeben könnten. Eher dürfte der vermutete Wunsch des Publikums nach einer Begegnung mit dem Original und die damit verbundene Theorieablehnung mit der sogenannten Tendenzwende und der ökonomischen Krise² zusammenhängen.

Unter der Voraussetzung einer derart erwarteten Publikumseinstellung konnte nur ein *Ausstellungskonzept* entstehen, das nach Art einer sich selbst erfüllenden Prognose genau den Erfolg zeitigte, mit dem sich die Ausstellungsleitung gegenüber den auf Besucherzahlen achtenden Institutionen scheinbar hinreichend legitimieren kann: 105 000 Ausstellungsbesucher wurden registriert. Dazu ein paar Vergleichsdaten: 1948 besuchten die Bremer Kunsthalle 23 000 Personen, in den Fünfziger Jahren waren es relativ konstant pro Jahr rund 50 000, in der ersten Hälfte der Sechziger Jahre jeweils ca. 60 000. In der Phase der außerparlamentarischen Opposition 1968 / 69 sinkt die Zahl auf 38 000 bzw. 32 000, während von 1970 an (68 000) ein kontinuierlicher, ja rapider Aufstieg zu verzeichnen ist: 1974 sind es schon 92 000, 1975 gar 135 000 Besucher³. Angesichts der bereits vorliegenden Daten für die Modersohn-Becker-Ausstellung ist zu erwarten, daß das Jahr 1976 einen Rekord bringen wird.

Die Bremer Ausstellungsleitung hat sich, das ist anzuerkennen, darum bemüht, dem Publikum Informationen anzubieten. Sie wählte aber den bequemsten Weg, indem sie die Werke von Paula Modersohn-Becker in biographisch-chronologischer Abfolge bei Mischung mit dem Prinzip der Akademiegattungen präsentierte (Frühe Landschaften, Figurenkomposition, Bildnisse mit Stilleben 1901-04, Stilleben von 1903, Figurenkomposition / Figur am Baum 1903-04, Stilleben von 1905, Selbstbildnisse und Bildnisse 1905-06, späte Selbstbildnisse, späte Akt- und Figurenkompositionen; ferner Handzeichnungen, Druckgraphik, Figurenstudien, Worpweder Motive und Pariser Straßenszenen. Daß, anders als in früheren Modersohn-Becker-Ausstellungen, auch das *graphische Werk* und die *Skizzen* vorgestellt wurden, verdient hervorgehoben zu werden).

Es ist gewiß legitim, eine Ausstellung, die einem Künstler gewidmet ist, biographisch anzulegen, nur kann Biographie nicht auf die zeitliche Reihenfolge der Lebensdaten beschränkt und damit formalisiert werden. Denn diese Formalisierung schließt einen irrationalen Ansatz nicht aus, begünstigt ihn möglicherweise gar, da sie hinsichtlich der künstlerischen Entwicklung den Eindruck einer „Stimmigkeit“ und immanenten Naturentelechie aller Lebensumstände erweckt und die Tatsache der Einwirkung des gesellschaftlichen Bewußtseins auf das künstlerische Schaffen und dessen Reaktionsweise darauf unbeachtet läßt. So ist es nicht verwunderlich, daß das konzepterläuternde Vorwort lebensphilosophischen Anschauungen⁴ huldigt und den objektiv ins Kunstwerk eingegangenen Realitätsgehalt bei Paula Modersohn-Becker nur in der „inneren Wahrheit“ bzw. „inneren, unsichtbaren Wirklichkeit“ festzustellen meint, da die Kunst Modersohn-Beckers von der äußeren, sichtbaren Wirklichkeit her nicht zu begreifen sei, weil sie „ohne Sentimentalität an das Ge-

heimnis der Dinge ... rührt“⁵, worin sich „das Eigentliche und Unverwechselbare ihrer künstlerischen Botschaft“ zeige.

Ein Ausstellungskonzept muß grundsätzlich die möglichen Rezeptionsformen und -normen reflektieren und sich den Grundsachverhalt bewußt machen, daß Kunst in der Regel Mythen⁶ bereithält (das liegt an ihrem bildlichen Charakter), die in verschlüsselter Form Wirklichkeit interpretieren und der Phantasie einen Spielraum eröffnen. Die das Kunstwerk konstituierende Dialektik von Motiven, Formen, Außenweltbezug und Orientierung an der relativ autonomen Tradition der Kunst als System selbst macht, zumal bei sich vergrößernder historischer Distanz, den Werkgehalt mehrdeutig, so daß oft im Verlauf der Rezeptionsgeschichte bedeutungsmäßige Besetzungen durch Kunstvermittlung (Kunstgeschichte, Museen, Kunstpädagogik usw.) und Kunstrezipienten erfolgen, die sich möglicherweise gegen die ursprüngliche Intention der Künstler und gegen die ursprüngliche Funktion der Werke kehren. Wer also eine Ausstellung konzipiert und organisiert, muß überlegen, welche Phantasiebereiche des Publikums er damit anspricht. Durch das in Bremen angewandte biographistische Konzept, das – wie oben dargelegt – lebensphilosophisch und symbolistisch begründet wurde, konnte beim Publikum eine konservative Erwartungshaltung stabilisiert werden, d.h. eine Phantasie, die in der mythischen Bilderwelt der Modersohn-Becker ersehnt, was unwiederbringlich vorüber ist, um es sinnstiftend auf die eigenen Lebensverhältnisse zu beziehen. Derart schloß sich ein Regelkreis, dessen Struktur Erkenntnisse *historischer* Art kaum mehr aufkommen ließ.

Ich bezweifle, daß die Besucher der Paula-Modersohn-Becker-Ausstellung die zum Stereotyp gewordene Assoziation ihrer Kunst mit Vorstellungen vom Bodenständig-Urtümlichen, wie sie für die Worpsweder Tradition geläufig sind, in dem Sinne kritisch überwinden konnten, daß sie über Ikonographie und Formgeschichte eine historische Einsicht in die Genesis dieser Mythen und deren zeitgeschichtliche Funktion gewannen.

Auch die von Jürgen Schultze und Annemarie Winter verdienstvoll zusammengestellte „Historisch-didaktische Abteilung“, die, eingerichtet in einem Nebensaal, es sich zum Ziel gesetzt hatte, die „Wurzeln“ der Bildthemen Modersohn-Beckers in der europäischen Freilichtmalerei, der Heimatkunstbewegung, der Worpsweder Malerkolonie und im französischen Symbolismus durch dokumentierende Motivkonfrontation freizulegen, hielt sich im wesentlichen in phänomenologischer Neutralität. Sie machte zwar in einem sehr viel größeren Maße als je zuvor die künstlerischen Einflußfaktoren auf das Werk Modersohn-Beckers deutlich, verzichtete jedoch ganz darauf, die tieferen Ursachen für die jeweils von der Künstlerin getroffene Auswahl der Motive und Vorlagen zu untersuchen.

Ist auch zuzugeben, daß angesichts der ohnehin schon beträchtlichen Dimension des vorgestellten Œuvres ein Mehr an Text beim Besucher einen gewissen Anspruch an die Ausdauer in der Aufmerksamkeit stellt, so kann doch nicht auf zusätzliche Kommentierungen verzichtet werden; sonst erübrigte sich jegliche Museumsdidaktik. Ein Beispiel: bei den Bauernbildern wäre m.E. ein klärender Hinweis nötig gewesen. Die Erwähnung des Buches von Adolf Bartels: ‚Der Bauer in der deutschen Vergangenheit‘ (1900) und der Tatsache, daß die Bauernthematik „rasch populär“ wurde

(vor Kat. Nr. 417), schließlich daß die Heimatbewegung eine gesamteuropäische Erscheinung war, macht, da sie sich auf nur scheinbar letzte Gegebenheiten beruft, keine historischen Zusammenhänge klar.

Zumindest was das Buch von Bartels betrifft, wäre zu diskutieren gewesen, wieweit dessen alldeutsch-präfaschistische Ideologie (Bartels war schon seit der Jahrhundertwende und besonders später unter den Nazis einer der übelsten Pogromhitzer gegen alles Nichtarische und Nichtbodenständige in der deutschen Kunst und Literatur)⁷ auf das Werk Modersohn-Beckers hermeneutisch appliziert werden darf.⁸

Die Frage nach den *ideologischen Quellen* hätte überhaupt grundsätzlich gestellt werden müssen, und zwar anhand der Bildinhalte und der sich von Jahr zu Jahr ständig wandelnden Formauffassung der Malerin. Diese Frage ist in den Modersohn-Becker-Monographien, die meist Hommage-Charakter tragen, ausgespart worden. Im Rahmen dieser Rezension können hierzu nur einige prinzipielle Hinweise gegeben werden.

Paula Modersohn-Beckers Ikonographie scheint noch vorwiegend der Weltanschauung des Naturalismus verpflichtet zu sein, wenn sie auch dessen illusionistische Komponente zugunsten symbolistischer Stilisierung – der Einfluß Böcklins wäre hier zu erwähnen – überwunden hat. Das naturalistische Dogma von Erbgut und Milieu, das von Hippolyte Taine und Charles Darwin herrührt, spielt bei ihr noch eine zentrale Rolle. In ihren Tagebuchblättern äußert sie sich 1899 begeistert über Jens Peter Jacobsons Roman „Niels Lyhne“, den sie „physisch“ gelesen habe⁹. Dieser 1880 erschienene Roman schildert das Scheitern eines phantasiebegabten jungen Mannes, der, weil er seine politischen Ideale nicht durchzusetzen versteht, resigniert und unfähig wird, die Realität zu meistern. Jacobsons Schilderung zufolge setzen die Determinationsfaktoren Vererbung und Umwelt der Selbstentfaltung dieses „passiven Helden“ Grenzen. Für den Naturalismus und für die Neuromantik war dieses Buch geradezu ein Manifest. Seine weltschmerzhaft Grundstimmung wurde von den meisten Künstlern und Schriftstellern der Jahrhundertwende, besonders auch von Rilke, als das auf den Begriff gebrachte Selbstverständnis des von seinem extravertierten Publikum nicht mehr verstandenen Künstlers angesehen. Rilke hat die Thematik des narzißhaft sich selbst reflektierenden Menschen, den die Großstadtwirklichkeit anekelt und der die Mauer (eine beliebte Metapher) zwischen seiner Existenz und der ihn umgebenden Wirklichkeit nicht durchbrechen kann, in seinen „Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge“ (beg. 1904) zu einem radikalen Subjektivismus weiterentwickelt.¹⁰ Auch Paula Modersohn-Becker, die über Klara Westhoff Rilke verbunden war, schreibt in einem Brief vom 8. 2. 1901 an Otto Modersohn, sie sei der Stadt und auch der Menschen müde, sie wolle aber „tapfer sein und nicht klagen“¹¹.

Die naturalistische Determinationsdoktrin hat eine Art von Pantragismus zur Folge, der letztlich in Fatalismus einmündet. Die Frage, worauf denn eigentlich in der kapitalistischen Gesellschaft die unüberbrückbar erscheinende Kluft zwischen den immer mehr auf sich selbst verwiesenen unverständenen Künstlern, die allein nur noch Statthalter von Sensibilität sind, und einem Publikum zurückzuführen ist, dem diese Sensibilität immer mehr entschwindet, wird von den Künstlern, auch von Modersohn-Becker, nicht gestellt. Das Leben wird, so wie es ist, als Geschick aufgefaßt, das mit Demut¹² zu ertragen ist. Aber auch in bezug auf die in ihren Werken dargestellten

Figuren wird die Frage nach den vom erlebenden Subjekt unabhängigen Ursachen und objektiven Triebkräften nicht gestellt, die dazu führen, daß einige Schichten in der Gesellschaft privilegiert, andere pauperisiert und praktisch entrechtet sind. Paula Modersohn-Becker hat mehrmals eine Armenhäslerin gemalt (vgl. Kat. Nr. 177 und 178) – in pastosem Farbauftrag^{12a}, in dunklen harzigen Farben. An dem stumpfen weltabgeschlossenen Gesichtsausdruck dieser alten Frau, die sich für kümmerlichen Lohn ihr Leben lang verdingt hat und die nun in einer Wohlfahrtsinstitution ihren Lebensabend verbringt, zeigen sich deutlich Merkmale einer sozialen Deprivation und Isolation. Paula Modersohn-Becker wollte in diesen Bildern die tragische Einsamkeit dieser Frau schildern, sie zugleich – etwa durch den goldgelben Abendhimmel, der sie, gleichsam als Pathosformel, hinterfängt – nobilitieren. An diesen Bildern fällt die gleichsam biologische Einbindung der Figur in die Natur auf: Die Armenhäslerin findet, so scheint es Auffassung der Künstlerin zu sein, die im realen sozialen Leben vermißte Gleichheit und Gerechtigkeit nur noch in der eine transsoziale Utopie repräsentierenden Welt der Blumen. Nicht zufällig vielleicht sind Mohnblumen gewählt. Mag auch die Intensität der leuchtenden Blütenfarbe in ästhetischer Rückerstattung nie zuteilgewordener Vitalität den Lebensabend der Armenhäslerin verklären, so muß doch auch die Symbolik dieser Blumen vergegenwärtigt werden: Opiatwirkung und Eintauchen in Vergessen und Traum.

Gewiß ist Modersohn-Beckers Verhältnis zu den von ihr dargestellten Figuren als naiv zu bezeichnen. Ihre Kritik an den gesellschaftlichen Zuständen, sofern sie überhaupt ausgeprägt ist, spielt sich nicht auf einer kognitiven, sondern grundsätzlich auf einer rein gefühlsmäßigen Ebene ab. Was immer sich einwenden ließe, so muß ihr Werk doch vor interpretatorischen Versuchen in Schutz genommen werden, die, wie es Pauli 1919 tat, etwa die Armenhäslerinnen-Motivik dämonisieren wollen. Pauli schreibt, Paula Modersohn-Becker habe hier ein „Ungetüm von einem Weibstück“ gemalt, „dickbäuchig mit schweren Gliedern und groben, eingeschwemmten Gesichtszügen, aber von einer gewissen animalischen Größe ...“ Die Alte habe sich „in ein phantastisches Ungeheuer verwandelt“¹³, sie wirke wie eine „überweltliche Unholdin“, wie ein „Scheusal“: „hier sind aus längst vergessenen Tiefen des deutschen Volkstums auf einmal wieder urtümliche Beängstigungen ans Licht gestiegen, um sich zu der Vision zu verdichten, in der ein Künstler sie beschwört.“ Pauli assoziiert weiterhin noch die „Fratzenhaftigkeit romanischer Kathedralskulpturen und den Teufelsspek der Mysterien.“¹⁴ Die bourgeoisen Ängste vor dem, was der Ausbeutungs- und Verwertungsprozeß an stummer Anklage heraufruft, werden hier in mystifikatorischer Umdeutung in dämonische Prädikationen der in diesem Arbeitsprozeß verelendeten Menschen umprojiziert. Im Bremer Katalog wird diese Auslegung kritiklos übernommen.¹⁵

Die vegetabilische Symbolik Modersohn-Beckers mag man, durchaus zu Recht, motiv- und formgeschichtlich mit Tendenzen des Jugendstils und des Symbolismus in Zusammenhang bringen. Damit faßt man aber nur Oberflächenphänomene. All diese Erscheinungsweisen der Neuromantik, die Franz Mehring einmal eine „legitime Tochter“ des Naturalismus genannt hat¹⁶, sind aber zurückzuführen auf die Ideologie des Biologismus als einer Variante des Sozialdarwinismus. Die künstlerische Darstellung der Einbindung des Menschen in die Natur (Pflanzenwelt) soll die tendenzielle Identität von gesellschaftlicher Existenz und Naturprozeß suggerieren,

ist also nicht nur ein poetisierendes Stilmittel (vgl. Arno Holz' Gedicht: „Sieben Billionen Jahre vor meiner Geburt / war ich / eine Schwertlilie ...“). Das Prinzip der von Darwin entdeckten Naturevolution wurde bekanntlich in der Phase des Imperialismus ¹⁷ kurzschlüssig auf den Entwicklungsprozeß der Gesellschaft übertragen. Der Sozialdarwinismus hatte eine apologetische Funktion, da er, wie früher schon die Prädestinationstheologie des Calvinismus, nun mit scheinaturwissenschaftlichen Argumenten die antagonistische Struktur der kapitalistischen Gesellschaft im Sinne eines „natürlichen“ *struggle of life* rechtfertigen wollte. Noch bevor, was als historische Weiterentwicklung gesondert zu sehen wäre, die zum Faschismus hin tendierende Eugenik- und Rassentheorie den Sozialdarwinismus in brutalster Weise verschärfte, wurde als unumstößliches Naturgesetz verkündet, daß es naturgegeben sei, daß die einen reich und mit Vorrechten ausgestattet, dagegen die anderen arm und unterprivilegiert sind. Viele kleinbürgerliche Intellektuelle und Künstler haben um die Jahrhundertwende in Unkenntnis theoretischer Alternativen und aufgrund der Erziehungsinhalte des reaktionären wilhelminischen Bildungssystems die Konsequenzen dieser sozialdarwinistischen Ideologie nicht durchschauen können. Wie bereits ausgeführt, verursachte auch die objektive Lage der Künstler innerhalb des sozialen Systems bei ihnen ein fatalistisches Gefühl tragischer Isolation, das etwa in der oft verwendeten Metapher der Müdigkeit ¹⁸ zum Ausdruck kommt und das auch als Seinszustand den dargestellten Figuren zugemessen wurde. Der Rekurs auf Natur war bei ihnen ambivalent: so sehr, ideologiegeschichtlich gesehen, der Sozialdarwinismus auf eine gefährliche Denkweise zutrieb, so hatte doch noch die – in ihm ja nicht vollends aufgehende – bewußtseinsmäßige Perspektive der Künstler um die Zeit der Jahrhundertwende eine bis zu einem gewissen Grade fortschrittliche Qualität, da sie intuitiv ¹⁹ im Bilde der Natur eine Wiederherstellung der unter den Verdinglichungsbedingungen der kapitalistischen Warenproduktion zerstörten Integrität der Menschen ersehnten ²⁰. Gewiß konnte und kann Kunst nie real die durch die Exploitationsmechanismen hervorgerufenen Entfremdungserscheinungen aufheben, wohl aber die Notwendigkeit ihrer Aufhebung demonstrieren. Das gilt es bei der Analyse der Motivik der Modersohn-Beckerschen Bilder zu bedenken.

Das Biologische zeigt sich in ihren Werken auch in anderer Hinsicht, etwa in ihren Akten, deren sie, vor allem in ihrer Pariser Zeit, sehr viele gezeichnet hat. Die Akte stehen für Naturwahrheit, Unverfälschtheit, Ursprünglichkeit; manchmal aber auch – und dann kommt ein entschieden kritisches Moment hinein – will Paula Modersohn-Becker durch die fast schon expressionistische Überbetonung von körperlichen Mißbildungen etwas vom Leiden derer zeigen, die ihrer Auffassung nach noch diese Primitivität verbürgen. Biologisch ist die Motivik aber auch, wo Paula Modersohn-Becker Mutter - Kind - Beziehungen darstellt. Gesellschaftliche Kommunikation wird hier reduziert auf familiäre Zusammengehörigkeit. Die Nacktheitsdarstellung soll diese Form des Zusammenlebens überdies ins Überzeitliche und Mythische erheben, wobei der latente ikonographische Rekurs aufs Madonnenmotiv die angestrebte Spiritualisierung noch steigert.

Es ist zu erörtern, aus welchen objektiven historischen Vorgängen sich dieser bei Paula Modersohn-Becker beobachtbare weihevoll Kultus des Ursprünglichen, Primitiven (das sich in den Bauern-, Akt- und Mutter - Kind - Bildern zeigt) ableiten läßt.

In der wilhelminischen Epoche fand bekanntlich eine Verschmelzung von Industrie- und Bankkapital zum Finanzkapital statt, die ihrerseits nur ein Vorgang innerhalb der allgemeinen Monopolisierungstendenz war. Die Suche nationaler Monopolverbände nach billigen Produktionsressourcen und profitversprechenden Absatzmärkten im Ausland führte auf politischer Ebene zum Imperialismus, zur Schürung einer allgemeinen Kriegsstimmung. In Ablenkung von den eigentlich aggressiv-ökonomischen Zielen wurden die Expansionsbestrebungen chauvinistisch mit der Ideologie der Auserwähltheit des deutschen Volkes „begründet“. Nicht nur in den Bildungsinstitutionen und Kirchen, sondern verstärkt auch von den nationalistischen Organisationen und Kriegervereinen wurde die Ideologie vertreten, die Bauern stellten die Grundsubstanz des deutschen Volkes dar, eine Auffassung, die noch durch den sie „historisch“ legitimierenden Germanenkult ergänzt wurde. Mit dieser Mystifikation des Bauerntums wurden die realen Triebkräfte des ökonomischen Geschehens, Profitstreben und Kapitalverwertung, überblendet. Das Industrieproletariat, das unter schlimmsten Produktions- und Reproduktionsbedingungen in der Hauptsache den gesellschaftlichen Wohlstand erwirtschaftete, wurde nicht erst seit dem Sozialistengesetz von 1878, das die Sozialdemokratie zu unterdrücken beabsichtigte, als geschichtliches Subjekt geflissentlich ignoriert und tabuisiert.

Paula Modersohn-Beckers politisch-soziale Einstellung, die sich in ihrem künstlerischen Schaffen artikulierte, ist gewiß nicht vollends mit dieser chauvinistischen Ideologie des Wilhelminismus zu identifizieren, auch wenn man bei ihr durchaus Elemente des Germanenkults findet (sie vermißt z.B. bei Mackensen das „Runenhafte“²¹, das sie selbst zu gestalten gedenke). Zwar wird sie wie viele andere Künstler dieser Zeit aufgrund des lückenlos alle gesellschaftlichen Bereiche erfassenden wilhelminischen Ausbildungs- und Kommunikationssystemes weitgehend diesen Vorstellungen gefolgt sein, doch zeigen sich in ihrem Werk auch auf gefühlsmäßiger Ebene Momente eines Nichteinverständenseins mit dem herrschenden System, und zwar einmal in der Darstellungsweise, die ja in keiner Weise gefällig wirkt (vielmehr lassen die schweren dunklen Farben, die sie meist wählt, ein vordergründiges ästhetisches Genießen nicht erst aufkommen), und zum andern in ihrem Mitleiden mit den Unterdrückten und Entrechteten. Hier macht sich der Einfluß eines naiv-christlichen Sozialismus im Sinne Dostojewskis, Tolstojs und des frühen Gerhart Hauptmann bemerkbar, der sich mit Anschauungen *Proudhons* verband. Der französische Sozialreformer vertrat die These, die Übel des Kapitalismus, Leihkapital und Handelsprofit, seien nur durch eine Einführung des auf Genossenschaftsbasis gerecht verteilten Kleineigentums zu überwinden. Diese Theorie, die die Entstehung von Mehrwert nur in der Zirkulations- bzw. Tauschsphäre, nicht aber in der Produktions- sphäre annahm, durchschaute nicht die Gesetze der kapitalistischen Produktionsweise, welche sich ja nicht mehr auf eine quasifeudale Stufe zurückschrauben ließ.

Paula Modersohn-Becker wird diese Theorie nicht inhaltlich gekannt haben, es sei denn über Werner Sombart, den sie um 1906 porträtierte (Kat. Nr. 173).²² Wohl aber hat sie schon dadurch an die proudhonistische Auffassung angeknüpft, daß sie Milieumotive der in den Spuren Proudhons wandelnden Künstler (Courbet, Leibl und sein Kreis) fortsetzte.

Diese ideologischen Aspekte, auf die hier nur thesenhaft hingewiesen werden konnte, wären künftig in Untersuchungen des Modersohn-Beckerschen Werks stärker zu berücksichtigen.

ANMERKUNGEN

1 Katalog Paula-Modersohn-Becker- zum hundertsten Geburtstag. Ausstellung Bremen 8. Februar bis 4. April 1976 (32 Farbtafeln, 79 Schwarzweißabbildungen und zahlreiche Dokumentationsabbildungen; keine Seitenzählung).

2 Vgl. zu den Auswirkungen der wirtschaftlichen Krise auf den Kultursektor das Heft der Zeitschrift „tendenzen“ Nr. 107, 17. Jahrgang, Mai/Juni 1976.

3 Diese Zahlen wurden von Peter Schaefer und Heinz Thiel in der Sendung von Radio Bremen „Die Provinz und die Kultur“ (18. 4. 1976, 1.00 bis 11.45 Uhr) genannt.

4 Vgl. eine Äußerung von Wilhelm Dilthey: Das Erlebnis und die Dichtung. Göttingen 1957, S. 113: „Die Endlichkeit des von Geburt und Tod umgrenzten, vom Druck der Wirklichkeit eingeschränkten Daseins erweckt in mir die Sehnsucht nach einem Dauernden, Wechsellosen, dem Druck der Dinge Entnommenen, und mir werden die Sterne, zu denen ich aufblicke, zum Sinnbild einer solchen ewigen, unanrührbaren Welt.“

5 In solchen Wendungen wird die Bezugnahme auf eine der lebensphilosophischen Argumentation verwandte ideologische Strömung des späten 19. Jahrhunderts offenbar: die des Symbolismus.

6 Unter Mythos verstehe ich nicht etwa die französischen Strukturalisten ein gleichsam archetypisches System von seinsmäßig gegebenen Zeichen. Auszugehen ist vielmehr von der Marx-schen Analyse des Mythos, derzufolge dieser eine imaginative Kompensation real noch nicht ermöglichter Produktivkraftentwicklung ist. Fortschreitende Technologie macht prinzipiell Mythen hinfnällig (Vgl. Max Raphael: Arbeiter, Kunst und Künstler. Frankfurt/M. 1975, S. 210 ff., und mein Nachwort dazu S. 269 ff.). Indessen ist Kunst nach wie vor noch eine Art der Wirklichkeitsaneignung, die sich auf sinnliche Anschauung gründet und derart dem fixierten Erscheinungsbild eine Dimension zuweist, welche in der Rezeption als dessen vermeintliches Wesen begriffen wird. Aufgrund der Apodiktik des vom Künstler ausgewählten und in die Werke eingegangenen Realitätsgehalts erhalten mitunter selbst kontingent erscheinende Bildinhalte mythischen Charakter. Dabei ist über die Qualität des Mythischen — ob es progressiv oder regressiv ist — noch nichts ausgesagt; dies wäre jeweils hermeneutisch-historisch konkret zu bestimmen.

7 Vgl. Adolf Bartels: Geschichte der deutschen Literatur. Große Ausgabe in drei Bänden. Leipzig 1924 (Bd. 1, S. VII zitiert Bartels aus seinem Vorwort zur 1. und 2. Aufl.: „Über die unterschieden-nationale Haltung dieses Werkes . . . brauche ich hoffentlich kein Wort zu verlieren“).

8 Um Mißverständnissen vorzubeugen, sei gesagt, daß ich in keiner Weise den Katalogautoren die Konstruktion einer Beziehung zwischen präfaschistischen Gedankensystemen a la Bartels und der Vorstellungswelt Modersohn-Beckers unterstelle. Im Gegenteil: dies lag ihnen fern. Freilich ruft die mehr bibliographische Zitation dieses Autors eine Fülle von Fragen herauf, denen ausführlich nachzugehen wäre, weil es in der Tat ein entscheidendes Problem ist, ob man Modersohn-Beckers Motivik im Sinne einer Blut-und-Boden-Auffassung interpretieren darf oder nicht.

9 Paula Modersohn-Becker: Briefe und Tagebuchblätter, hg. von Sophie Gallwitz. München 1957 (im folgenden zitiert PMB), S. 88.

10 Rainer Maria Rilke: Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge, Ausgewählte Werke Bd. 2. Wiesbaden 1950. Vgl. dazu Wilhelm Emrich: Die Erzählkunst des 20. Jahrhunderts und ihr geschichtlicher Sinn, in: Deutsche Literatur in unserer Zeit. Göttingen 1959, S. 58 ff., hier S. 66 ff. Emrich geht jedoch nicht auf den Einfluß Jacobsens auf Rilke ein, sondern untersucht primär unter gattungstypologischen Gesichtspunkten die Transformation epischer Funktionen im Roman des 20. Jahrhunderts.

11 PMB, S. 155

12 Das Wort „Demut“ taucht bei Modersohn-Becker immer wieder, in unterschiedlichen Zusammenhängen, auf (z.B. PMB, S. 142).

- 12a Sie schreibt schon am 3. 6. 1902: „Dieser dicke Farbauftrag hat für mich etwas Materielles.“ Dies ist deutlich ein Rückbezug auf van Goghs Malauffassung. In dem genannten Brief findet sich auch ein Hinweis auf Segantinis Technik, die Farben „mosaikartig nebeneinander zu setzen und dadurch eine konkrete leuchtende Wirkung zu erzeugen.“ (PMB, S. 175).
- 13 Gustav Pauli: Paula Modersohn-Becker (Das neue Bild. Bücher für die Kunst der Gegenwart, hg. v. C.G. Heise). Leipzig 1919, S. 40.
- 14 Pauli, a.a.O., S. 40 f.
- 15 Kat. Nr. 178 heißt es: „Pauli benennt (sic!) den Charakter des Bildes ...“ – Zur Armenhaus-Motivik vgl. auch Selbstzeugnis in PMB, S. 70 (Tagebuchaufzeichnungen vom 4. 10. 1898).
- 16 Franz Mehring: Naturalismus und Neuromantik, in: F.M.: Aufsätze zur deutschen Literaturgeschichte. Frankfurt/M. 1972, S. 321 bis 324, hier S. 324.
- 17 Vgl. A.W. Koch: Die Rolle des Sozialdarwinismus als Faktor im Zeitalter des neuen Imperialismus um die Jahrhundertwende, in: Zeitschrift für Politik 12 (1970), 1, S. 51-70.
- 18 Vgl. als Beispiel für viele Hofmannsthals Gedicht „Manche freilich“, Strophe III, 1.
- 19 Der Begriff „intuitiv“ wird hier, anders als im Irrationalismus, der darunter eine angeborene Fähigkeit zur „Wesensschau“ begnadeter Menschen versteht, als Bezeichnung für den spezifischen Erkenntnisvorgang einer unmittelbaren Synthese von sinnlichen Erfahrungen und theoretischer Reflexion verwendet.
- 20 In der Literatur ist diese sympathetische Menschendarstellung (vor allem von Kindern und sozial Benachteiligten) bei Hofmannsthal und Rilke zu finden, in der bildenden Kunst wären hier u.a. Uhde und der frühe Liebermann zu erwähnen. Im Expressionismus, der hieran anknüpft, wird das Mitleiden oft bis zur pathetischen Beschwörung des Menschlichen schlechthin gesteigert (etwa bei Werfel).
- 21 PMB, S. 179 (Tagebuchaufzeichnung vom 1. 12. 1902).
- 22 Werner Sombarts Buch „Der moderne Kapitalismus“ (Leipzig 1902, Bd. 1 und 2; München, Leipzig 1927, Bd. 3) geht zwar von Marx' Analysen aus, das in ihm dargelegte gesellschaftspolitische Ziel ist aber die Herstellung einer proudhonistischen Vorstellungen nahekommende „sozialistisch-genossenschaftlichen“ Gesellschaftsordnung.